

Scientifica

Federico Saviotti

**Raimbaut de Vaqueiras e gli altri.
Percorsi di identificazione
nella lirica romanza del Medioevo**



PaviaUniversityPress

Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica
romanza del Medioevo / Federico Saviotti. - Pavia : Pavia University Press,
2017. - 259 p. ; 24 cm.

(Scientifica)

<http://archivio.paviauniversitypress.it/oa/9788869520747.pdf>


ISBN 9788869520730 (brossura)

ISBN 9788869520747 (e-book PDF)

© 2017 Pavia University Press, Pavia

ISBN: 978-88-6952-073-0

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici
valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.

 **UPI** Opera sottoposta a peer review
secondo il protocollo UPI
UNIVERSITY
PRESS ITALIANE Peer reviewed work in
compliance with UPI protocol

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento
anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

L'autore è a disposizione degli aventi diritti con cui non abbia potuto comunicare per eventuali omissioni o
inesattezze.

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del programma 'Futuro in Ricerca 2013' del MIUR e del
Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Pavia

In copertina: Elaborazione grafica a partire dalla miniatura Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473, c. 60r
(© Bibliothèque nationale de France)

Prima edizione: novembre 2017

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) Italia
<http://www.paviauniversitypress.it> – unipress@unipv.it

Stampa: DigitalAndCopy S.a.S., Segrate (MI)
Printed in Italy

Sommario

Per cominciare.

La singolare identità di Raimbaut de Vaqueiras 1

Capitolo 1

Pseudonimo poetico e *senhal* tra alterità e identità: i ‘doppi’ *Engles* e *Bel Cavalier* 9

1.1. Pseudonimo poetico vs. *senhal* 11

1.2. Pseudonimo poetico e doppio: il caso di *Engles* 22

1.3. *Senhal* e doppio: il caso di *Bel Cavalier* 31

Capitolo 2

L’identità alla prova dell’alterità: Raimbaut de Vaqueiras e la scrittura del mondo 41

2.1. L’apertura di nuovi spazi: dal Piemonte alla Sicilia 47

2.2. Spazio esperito e spazio evocato: l’Oriente 56

2.3. Alterità geografiche e linguistiche 62

2.4. *Espanhol* e *Espanha*: Raimbaut e la Penisola iberica 71

2.5. Raimbaut vs. Peire: il cavaliere errante 73

Capitolo 3

Riflessi di un’identità poetica. Un episodio nella tradizione manoscritta delle liriche di Raimbaut de Vaqueiras/ I 83

3.1. Dal Monferrato al Veneto 84

3.2. Verso occidente 90

3.3. La silloge catalana Sg e il Raimbaut che conosciamo 96

Capitolo 4

Riflessi di un’identità poetica. Un episodio nella tradizione manoscritta delle liriche di Raimbaut de Vaqueiras/ II 103

4.1. Le varianti d’autore nella ‘filologia della copia’ 103

4.2. Nella tradizione di *Era-m requier sa costum’ e son us* (*BdT* 392.2) 106

4.3. Correzioni di copista? 114

4.4. Varianti d’autore nella lirica medievale? 116

4.5. Il riscontro della filologia d’autore 118

4.6. Conclusioni possibili 121

Capitolo 5

Identità e alterità linguistica nel dominio galloromanzo medievale: Raimbaut, *Coine* e il loro pubblico 125

5.1. Come trattare di alterità linguistica nel Medioevo in area galloromanza 126

5.2. Trovieri e trovatori 133

5.3. Interferenze linguistiche	138
5.4. Il <i>partimen d'En Coyne e d'En Raymbaut</i>	143
5.5. La ricezione plurilingue del <i>partimen</i> bilingue: pubblico e manoscritti	155
5.6. Traduzione, commutazione, porosità. L' 'eccezione lirica'	160

Appendice A

La nostr'amor va enaissi... Alla ricerca dell'identità di coppia

nella lirica trobadorica	165
A.1. Spie di una coppia nel discorso poetico: la prima persona duale	166
A.2. Paradossi e coppie possibili: dal solipsismo all' 'ipertrofia dell'io'	176
A.3. <i>BdT</i> 183.1: alcune questioni ancora aperte	187
A.4. <i>La chansoneta nueva</i> : dal 'noi' a una nuova proposta di attribuzione	191

Appendice B

Il poeta in scena: *nominatio*, identità e contesto sociale

nelle <i>tenso</i> e nei <i>jeux-partis</i>	197
B.1. Dove si trova il nome del poeta	198
B.2. La densità onomastica nei testi dialogici	201
B.3. <i>La tenso joglaresca</i> : gioco, carnevale, maschere	209
B.4. Il <i>jeu-parti</i> : nomi, società, frammenti di biografia	221

Sigle dei manoscritti trobadorici	229
--	-----

Bibliografia	231
---------------------------	-----

1. Edizioni di testi	231
2. Studi su Raimbaut de Vaqueiras	234
3. Altri studi	237
4. Repertori e strumenti	248

Indice dei nomi e delle opere	251
--	-----

Abstract	261
-----------------------	-----

*Ai miei genitori,
alterità e identità*

Per cominciare.

La singolare identità di Raimbaut de Vaqueiras

Rambaldo di Vaqueiras fu delle poche figure che più spiccassero per *rilievo di contorni* in quella turba di cantori vagabondi che fa folla sull'uscita del secolo decimosecondo. Dei trovatori venuti su nella vera e propria Provenza, egli, dall'autorevole opinione di Claudio Fauriel è giudicato *il più insigne per certa originalità di ingegno e di arte*. E se all'ingegno e all'arte si aggiunga l'aureola dei fatti d'arme e delle fortune d'amore, Rambaldo, per la conformità delle sue disposizioni e della vita con le idee e le abitudini della società eletta del tempo suo, parrà come un esempio del *trovatore per ogni parte perfetto*, gradito egualmente ai cavalieri e alle dame.¹

Parlando di Raimbaut de Vaqueiras nel terzo millennio, ha senso riproporre questo breve ma emblematico panegirico firmato da Giosuè Carducci? Direi di sì, perché l'immagine del trovatore che se ne evince, pur aggiornata per certi aspetti dalla provenzalistica delle generazioni successive, risulta oggi ancora in larga parte attuale.² In particolare, alcuni punti chiave del giudizio carducciano sono ormai divenuti, e a giusto titolo, nozioni comuni della critica rambaldiana. Ad esempio, non c'è chi non ricordi, dovendo accennare al nostro poeta, prima di tutto la sua «originalità di ingegno e di arte», ossia di 'ispirazione e di composizione'. Se per Carducci questa si doveva manifestare precipuamente in una tonalità assai personale e lontana dagli stereotipi del *trobar*, quale quella che regge la cosiddetta 'epistola epica' (la classificazione di genere di questo testo è problematica: parleremo preferibilmente, in maniera più neutra, di tre 'lasse'), gli studiosi posteriori la hanno spesso individuata nel «vivace sperimentalismo»³ di un autore capace di attraversare forme, registri, lingue e stili. Come che si voglia intendere e apprezzare la sua peculiarità poetica, non vi possono comunque essere divergenze quanto al «rilievo di contorni» della figura umana e storica di Raimbaut, in gran parte legato a una vicenda esistenziale di emancipazione del tutto eccezionale per l'epoca, che possiamo conoscere dal racconto della *vida*.⁴ La storia – non è dato sapere quanto romanzata – è quella del giullare figlio

¹ Carducci G., *Galanterie cavalleresche del secolo XII e XIII*, «Nuova antologia», 1° gennaio 1885, poi in: Id., *Cavalleria e umanesimo*, Bologna, Zanichelli, 1909, pp. 39-74 (da cui si cita): 55. L'«autorevole opinione» di Fauriel menzionata si trova in Fauriel C., *Histoire de la poésie provençale. Cours fait à la Faculté des Lettres de Paris*, t. I, Paris, Duprat, 1846, p. 488. Qui, come nelle citazioni seguenti, il corsivo è di chi scrive.

² Per una ricognizione più analitica dei contributi del poeta e filologo relativi a Raimbaut de Vaqueiras e ad altri trovatori, si veda Barillari S.M., *A mo' di introduzione: Carducci e il Monferrato*, in *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche. Atti del Convegno (Rocca Grimalda-Ovada, 26-27 giugno 2004)*, a c. di Barillari S.M., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 1-18: 8-17.

³ Lazzerini L., *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, p. 141.

⁴ Sulla veridicità dei dati e delle narrazioni contenuti nelle *vidas* e nelle *razos*, che Carducci e gli studiosi del suo tempo tendevano a non mettere in dubbio (cfr. Barillari, *A mo' di introduzione*, p. 11), la critica ha

di povero cavaliere, che finisce per essere restaurato nel rango che per origine gli spetta, quello di *cavalier prezat*, in virtù della sua capacità di distinguersi al seguito dell'illustre Bonifacio, marchese di Monferrato, con pari bravura nelle arti della guerra e della poesia.⁵ In effetti, non è possibile stabilire se la promozione fosse dovuta più ai meriti conquistati sul campo (l'«aureola dei fatti d'arme»), come sarebbe logico aspettarsi e come il trovatore suggerisce decisamente (ma con quanta esagerazione autocelebrativa?) nella seconda delle lasse composte retrospettivamente per ricordare a Bonifacio le proprie benemerenzze nei suoi confronti,⁶ oppure alla statura artistica, come sospetta Martín de Riquer.⁷ Ad ogni modo, il riconoscimento della duplice eccellenza è unica, a quanto pare, nel panorama delle prose biografiche:

Rambautz de Vaqeras si fo d'un chastel c'avia nom Vacheras, e fu filli d'un paubre chavalier c'avia nom Peirols, q'era tengut per mat. Et Rambautz si fetz joglar, et estet longa sason con lo prince d'Aurenga, c'avia nom En Guillelm del Baut. Ben sabia cantar et far coblas et serventes. E-l prence d'Aurenga si li fetz gran ben et grant honor, e l'enanset e-l fetz conoistre et presiar a la bona gen. Et venc s'en a Monferrat, al marques Bonifacis. Et stet lonc temps con el, et *crec si et d'armas et de trobar, q'el ac gran pretz en la cort. E-l marques, per la gran valor q'el conoc en el, si-l fetz cavalier et son compagnon d'armas et de vestimenz*. Don ell s'enamoret de la seror del marques, qe avia nom ma dompna Biatrix, qe fo molher d'Enric del Carret. Et troba de lei mantas bonas chansos. Et apellava la «Bel Cavalier». [...] Qant li marques passet en Romania, si se menet ab se Ranbautz de Vaqeras. [...] Et si ac gran signoria qe-l marques li avia dat en lo regisme de Salonic; e la mori.⁸

discussione per buona parte del secolo scorso (emblematico il titolo della monografia dedicata all'argomento da Panvini B., *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, Firenze, Olschki, 1952). La conclusione nel complesso negativa, legata al riconoscimento di una funzione letteraria delle prose che è fondamentalmente altra rispetto alla mera informazione di carattere storico (cfr. Meneghetti M.L., *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992² [1984], pp. 177-208), non deve fare sottovalutare la circostanza, a più riprese confermata da studi specifici, che esse «si ingannano di rado sull'origine sociale e geografica dei trovatori» (Zink M., *I trovatori: una storia poetica*, a c. di Saviotti F., Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 22).

⁵ Il preciso resoconto di ciò che si sa (e di ciò che non si sa) sulla vita del trovatore è in Larghi G., *Raimbaut de Vaqueiras*, in *DBT*, a c. di Guida S. e G. Larghi, Modena, Mucchi, 2014, pp. 445-449, che mette a frutto le ricerche precedenti, in *primis* la dettagliata introduzione all'edizione critica di Linskill J. (ed. by), *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton & Co., 1964, pp. 3-37. Quest'ultima è, al momento, l'unica edizione di riferimento per la maggior parte dell'opera rambaldiana: salvo diversa indicazione, è da essa (indicata semplicemente come Linskill) che sono tratti i testi del trovatore citati in questo libro.

⁶ Per le questioni relative alla composizione e alla circolazione di tale testo «uno e trino», secondo la definizione di Giuseppe Tavani, si veda *infra*, capitoli 2 e 3.

⁷ Riquer M. (de), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Planeta, 1975, vol. 2, pp. 811-812. La stessa posizione è ripresa e sviluppata da Di Girolamo C., *I trovatori*, Torino, Bollati Borinighieri, 1989, p. 192.

⁸ «Raimbaut de Vaqueiras era di un castello chiamato Vaqueiras, ed era figlio di un povero cavaliere di nome Peirol, considerato matto. Raimbaut si fece giullare e stette a lungo presso il principe d'Orange di nome Guglielmo di Baux. Sapeva cantare bene e fare *coblas* e *serventes*. E il principe d'Orange fu molto generoso nei suoi confronti e lo onorò molto, lo promosse e lo fece conoscere e apprezzare alla gente per-

Quanto al «rilievo di contorni» della figura di Raimbaut, esso si può intendere declinato anche poeticamente nel senso di una maniera alquanto riconoscibile, pur nella sua *varietas*, marcata com'è da un gusto costantemente «orientato verso il concreto» che si manifesta, da una parte, nel «pregevole realismo», dall'altra, ancora, nell'«abbondante sedimento biografico» riversato nei testi.⁹ In questo senso, sono talvolta le poesie stesse a permettere, con le loro allusioni più o meno ampie ed esplicite a fatti e situazioni, di confermare o smentire la correttezza delle informazioni relative alla vita del trovatore e al suo contesto desunte dal laconico o singolare dettato di *vida* e *razos*,¹⁰ specialmente in assenza di qualunque testimonianza documentaria certa sul suo conto.¹¹ Non stupisce che, all'interno dell'opera rambaldiana, le fonti biografiche principali siano, oltre alle tre lasse, i componimenti afferenti ai generi del sirventese, poesia evenemenziale per definizione,¹² della canzone-

bene. Poi se ne venne in Monferrato, dal marchese Bonifacio. Stette a lungo con lui e migliorò tanto nelle armi e nella poesia che ne ebbe grande prestigio a corte. E il marchese, per il grande valore che riconobbe in lui, lo fece cavaliere e suo compagno d'arme e di investitura. Quindi egli si innamorò della sorella del marchese, che si chiamava madonna Beatrice, che fu moglie di Enrico del Carretto. E compose per lei molte belle canzoni, e la chiamava *Bel Cavalier*. [...] Quando il marchese andò in Romania, portò con sé Raimbaut de Vaqueiras. [...] E tenne una grande signoria, che il marchese gli aveva dato nel regno di Salonicco, e là morì (tutte le traduzioni di testi medievali, sono, salvo diversa indicazione, opera mia). Ed. Boutière J. et A.-H. Schutz (éd. par), *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, avec la collaboration d'I.-M. Cluzel, Paris, Nizet, 1971, pp. 451-453. Si tratta della versione tradata dal canzoniere P, in cui si trovano interpolate (in corrispondenza dei punti di sospensione tra quadre nel nostro testo) le *razos* di *BdT* 392.2 e 392.24. Si è scelta questa in luogo della *version commune* di A E I K N² R Sg a, quasi identica tranne che per il particolare dell'investitura a cavaliere del trovatore, che viene erroneamente collocata nell'ambito della spedizione in «Romania» ('Impero bizantino'). Che l'episodio sia precedente è certo, dal momento che esso viene evocato già nella tenzone tra Raimbaut e il marchese Alberto Malaspina (*BdT* 15.1 = 392.1, v. 40: ed. Harvey R. and L. Paterson (ed. by), *The Troubadour Tensos and Partimens: a critical edition*, in collaboration with Radaelli A. and C. Franchi [et al.], 3 voll., Cambridge, D.S. Brewer, 2010, vol. 1, pp. 68-79), dibattuta senza dubbio prima della partenza del primo per l'Oriente. Gli studiosi sono in genere concordi nel situare la promozione al termine della campagna di Sicilia del 1194, cui partecipò Bonifacio, con Raimbaut al suo seguito, in aiuto dell'imperatore Enrico VI (cf. Larghi, *Raimbaut de Vaqueiras*, p. 446): ne dovrebbe derivare una datazione della tenzone appena ricordata a non prima dell'inizio del 1195, malgrado l'opinione contraria di Cañti-Russo G., *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, Lo gat ros, 2005, p. 73 (sostenuta, seppure prudentemente, anche da Harvey-Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. 1, p. 76).

⁹ Le espressioni riportate provengono da quello che rimane, a più di cinquant'anni dalla sua pubblicazione, il più importante contributo per l'interpretazione della produzione lirica rambaldiana nel suo complesso: Bertolucci V., *Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale*, «Studi mediolatini e volgari», 9, 1963, pp. 9-68, poi in: Ed., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 7-51 (da cui si cita): 27, 34, 39.

¹⁰ Un esempio su tutti: è il testo del celebre *Carros* (*BdT* 392.32, vv. 23-30; ed. Raimbaut de Vaqueiras, 392.32, Truan, mala gerra, a c. di Saviotti F., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.32\(Saviotti\).htm#j](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.32(Saviotti).htm#j)> [data di accesso: 17/10/2017]) a indicare esplicitamente in Beatrice di Monferrato, eroina del componimento e abituale destinataria dell'omaggio cavalleresco del trovatore, la figlia e non la sorella del marchese Bonifacio, come dichiarato dalla *vida* e da più d'una *razo*.

¹¹ Quest'ultima circostanza non è, ovviamente, eccezionale, almeno per gli autori di estrazione non alto-lodata, che non avevano dunque motivo per essere citati negli atti pubblici.

¹² Sul senso e la poetica del sirventese trobadorico si veda Asperti S., *L'eredità lirica di Bertran de Born*,

sirventese e della tenzone. È, invece, più sorprendente che anche nel dominio teoricamente etereo e in buona misura autoreferenziale della *canço* Raimbaut non esiti a depositare tracce significative e difficilmente contestabili della propria storia. A proposito non solo di alcune delle vicende amorose riportate, ma anche alla postura espressa dal trovatore tanto nelle armi quanto negli amori, la critica non sembra avere ritenuto di doverne mettere in dubbio la veridicità o la sincerità. Mancano, in effetti, buone ragioni per farlo: è la stessa poesia di Raimbaut che non permette di sbarazzarsi dell'ingombrante personalità del suo autore, richiamandola, al contrario, costantemente in causa con il suo distinguersi in modo evidente e a più livelli da quella dei trovatori suoi contemporanei.¹³ Paradossalmente, malgrado le differenze considerevoli nel sistema culturale di riferimento e negli interessi storico-letterari tra il lettore (o il critico) ottocentesco dei trovatori e quello del secondo Novecento e del XXI secolo, sono in larga parte i medesimi elementi che, nell'opera di Raimbaut de Vaqueiras, affascinano immancabilmente chi vi si accosta:¹⁴ l'originale sperimentalismo e il rapporto si direbbe spontaneo con la realtà oggettuale, storica e biografica, assecondato per di più da un dettato poetico limpido e scevro, in apparenza, da quelle tentazioni di ambiguità e oscurità che rendono sfuggente molta della produzione trobadorica del XII secolo.¹⁵ Credo davvero non siano molti i poeti medievali per cui si possa dire altrettanto, e questo contribuisce senza dubbio ad avvicinare oltremodo il Nostro alla sensibilità odierna.

Naturalmente anche io ho subito e subisco il fascino della personalità di Raimbaut, della sua «alterità» e dalla sua «modernità» per usare il felice sintagma di Hans Robert Jauss, se è vero che dalla mia tesi di laurea, sostenuta nel 2004,¹⁶ non ho più potuto fare a meno di dedicare alla sua opera riflessioni critiche, pubblicandone anche qualche segmento: alcuni di questi materiali si trovano rifusi e sviluppati in questo volume.¹⁷ Negli ultimi anni, la

«Cultura neolatina», 64, 2004, pp. 475-525. Proprio alla maniera del trovatore-castellano di Hautefort, maestro indiscusso di questa tipologia testuale, Raimbaut pare ispirarsi nel cantare di battaglie e non solo, come mostrato da Bertolucci, *Posizione e significato*, pp. 7-22.

¹³ Il solo, a mia conoscenza, che abbia tentato – vera e propria eccezione che conferma la regola – di proporre una lettura al contempo formalistica e sociologica (richiamandosi espressamente all'autorità di Paul Zumthor ed Erich Köhler) della produzione rambaldiana, nell'ambito di un'interpretazione globalmente propagandistica della poesia composta dai trovatori che godevano del mecenatismo di Bonifacio di Monferrato non è un filologo ma uno storico: si veda Barbero A., *La corte dei marchesi di Monferrato allo specchio della poesia trobadorica: ambizioni signorili e ideologia cavalleresca tra XII e XIII secolo*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 81, 1983, pp. 641-703 (in part. le considerazioni teoriche alle pp. 646-647). In effetti, il riscontro dell'opera di Raimbaut sembra porre in luce meglio di ogni altro esempio l'inapplicabilità complessiva di una *lecture formelle* alla varietà della poesia trobadorica.

¹⁴ «Raimbaut de Vaqueiras has long been recognised as one of the most distinguished of the troubadours and as a singularly interesting and attractive personality». Questo giudizio, che apre l'introduzione all'ed. critica dell'*opera omnia* del poeta (Linskill, p. 3) sottolineando la 'singolare personalità' e il fascino che ne promana, non differisce molto da quello di Fauriel, il quale aveva definito Raimbaut «troubadour des plus distingués» (Fauriel, *Histoire de la poésie*, p. 488). «Notabilissimo» lo considera Riquer, *Los trovadores*, vol. 2, p. 811.

¹⁵ Cfr. Bertolucci, *Posizione e significato*, p. 26.

¹⁶ Saviotti F., *Raimbaut de Vaqueiras. Saggio di edizione critica*, Relatore: Prof. Crespo R., Università di Pavia, A.A. 2002/2003.

¹⁷ In particolare, nei primi paragrafi del Capitolo 1 riprendo quanto esposto in Saviotti F., *Senhals et pseudonymes, entre Raimon de Cornet et Raimbaut*, in *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique*

mia assidua frequentazione del trovatore e della sua poesia ha contribuito alla definizione di una peculiare prospettiva di ricerca che si sarebbe rivelata assai adeguata per ritornare sull'oggetto in esame: quella che mira a cogliere la rappresentazione poetica dell'identità e dell'alterità ossia – in termini forse meno impressionistici – le strategie discorsive dell'identificazione nella poesia medievale (prospettiva concretizzatasi nel progetto FIR-Futuro in Ricerca 2013 “Identità e alterità nella letteratura dell'Europa medievale: lessico, *tópoi*, campi metaforici”).¹⁸ Tutti sanno quanto la polarità identità-alterità sia ormai diventata un concetto *passe-partout* nelle scienze umane e sociali (e non solo).¹⁹ La critica letteraria che si esercita sulle opere medievali non sembra però avere finora sfruttato adeguatamente le potenzialità delle sue diverse declinazioni possibili, forse per un prudenziale e almeno in parte giustificato scetticismo rispetto all'immediata applicabilità di categorie ottoneovescentesche alla produzione culturale di molti secoli prima. In effetti, eccezion fatta per alcuni ambiti di genere assai specifici, come la *chanson de geste*, e alcuni aspetti, come la rappresentazione dell'alterità dello straniero, che hanno potuto godere di particolari approfondimenti, per il resto la raffigurazione congiunta di sé e dell'Altro da parte degli autori del Medioevo romanzo (e, più in generale, europeo) rimane un campo di ricerca tuttora in larga parte inesplorato e per molti versi promettente. Ciò risulta particolarmente vero laddove sono gli stessi testi a suggerire quasi l'impiego del criterio in questione.

et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013), éd. par Buchi E., J-P. Chauveau et J.-M. Pierrel, 2 voll., Strasbourg, Société de linguistique romane/ÉLiPhi, 2016, vol. 2, pp. 1479-1488. Nel Capitolo 2 sono messi a frutto argomenti anticipati nella prima parte di Id., *Il viaggio del poeta e il viaggio del testo: per un approccio geografico a Raimbaut de Vaqueiras e alla sua tradizione manoscritta*, «Moderna», 10, 2008, pp. 43-59, la cui seconda parte è ripresa nel Capitolo 3, rettificandone e integrandone talune conclusioni. Il Capitolo 4, infine, sviluppa l'ipotesi presentata per la prima volta in Id., *Nella tradizione di Raimbaut de Vaqueiras: un caso di varianti d'autore?*, in *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI Convegno Triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Strà, 27 settembre-1° ottobre 2006)*, a c. di Brugnolo F. e F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 217-239. L'elenco completo dei miei pregressi contributi di soggetto rambaldiano si trova nella Bibliografia.

¹⁸ Per una disamina, tanto sul piano psicanalitico quanto su quello sociologico, del concetto di «identificazione», si veda Hall S., *Introduction: Who Needs Identity?*, in *Questions of Cultural Identity*, ed. by Hall S. and P. du Gay, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE Publications, 1996, pp. 1-17. Preferisco evitare, invece, pur in presenza degli autorevoli modelli rappresentati dalle monografie di Michel Zink (Zink M., *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, P.U.F., 1985) e Sarah Kay (Kay S., *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990), di utilizzare l'ambivalente termine 'soggettività', che può rimandare – soprattutto presso la critica anglofona e francofona – tanto all'espressione di un'autocoscienza individuale (in questo senso se ne servono i due studiosi citati) quanto, secondo la riflessione di autori quali Jacques Lacan e Michel Foucault, alla condizione di assoggettamento del 'suddito' (cfr., in questo senso, Peraino J., *Giving Voice to Love: Song and Self-Expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 9).

¹⁹ Come ho già avuto modo di ricordare nell'introduzione di un volume miscelaneo in cui diversi studiosi hanno generosamente offerto il proprio contributo alla riflessione sul tema di cui si occupa l'équipe di ricerca FIR che coordino (e che comprende Annalisa Perrotta e Lorenzo Mainini di “Sapienza” Università di Roma, Giovanni Strinna dell'Università di Sassari e Giuseppe Mascherpa dell'Università di Verona): cfr. Saviotti F., *Introduzione. Per un'identità nel genere lirico medievale*, in *L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale*, a c. di Saviotti F. e G. Mascherpa, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 1-9, e la bibliografia ivi citata.

La lirica costituisce senza dubbio un oggetto di osservazione del tutto adeguato, *in primis* perché assai meno coinvolta di altri generi nella tendenza all'anonimato, alla dinamica di 'creazione collettiva' e all'impersonalità che caratterizzano ampi settori della letteratura medievale, distinguendola nettamente da quella classica e moderna, fondata sul principio di un'autorialità forte. I trovatori (ma pure, per quanto in misura variabile, i trovieri e i poeti italiani del Duecento), considerati pionieri della moderna 'poesia dell'io', si segnalano infatti per l'ostentazione, per quanto stereotipata e talvolta paradossale, della propria autorappresentazione come amanti e innovativi *auctores*: ciò garantisce, se non l'assoluta sincerità dell'identità che essi esprimono – *vexata quaestio* che non è in fondo risolvibile,²⁰ né affligge la sola letteratura medievale –, il delinearci di una postura personale dotata di tratti formali e ideologici che è possibile e opportuno analizzare per cogliere il senso più autentico della loro poesia. La circostanza che tale identificazione si attui, come è ovvio che sia per qualsiasi percorso di identificazione, attraverso un serrato confronto nel discorso poetico con l'alterità (quella dell'essere amato, in particolare, ma anche quelle di figure diverse, quali confratelli, antagonisti, sodali e mecenati), suggerisce, in definitiva, di potere impiegare con profitto in riferimento alla lirica la categoria polare identità-alterità. Quest'ultima, sarà bene specificarlo, andrà accolta e utilizzata in tutta l'ampiezza e varietà di declinazioni che la speculazione dell'ultimo secolo e mezzo le ha conferito, evitando al tempo stesso applicazioni troppo schematiche o dogmatiche: non sarebbe certo produttivo fare dei concetti di identità e alterità una chiave di lettura univoca o iper-connotata (in senso psicanalitico, antropologico, sociopolitico, etc.) di una produzione nata ben prima che l'evoluzione del pensiero umano vi si soffermasse, a discapito delle ragioni della storia e della filologia. In tal senso, l'attenzione preminente al testo, apprezzato prima di tutto nelle sue componenti lessicali e stilistiche, così come l'approfondimento del contesto storico e geografico dovranno garantire quanto alla solidità delle ipotesi emesse.²¹

Tornando a Raimbaut de Vaqueiras, si vede bene come la sua opera, al contempo straordinariamente 'personale' e 'aperta' verso il reale, possa da una parte avere ispirato una ricerca ad ampio spettro sulla rappresentazione poetica dell'identità e l'alterità, dall'altra diventarne quasi naturalmente l'oggetto privilegiato. Questo libro costituisce la raccolta dei prodotti della fascinazione a cui ho sopra accennato, focalizzata attraverso l'impostazione di lettura appena descritta: esso ambisce a presentare i risultati, necessariamente parziali e discontinui, di un tentativo globale di avvicinamento all'identità del trovatore e alle alterità cui essa si confronta, per come la poesia le costruisce e le tramanda, dal momento della composizione a quello della diffusione, fino alla raccolta nelle sillogi manoscritte.²²

²⁰ Sulla 'prétendue sincérité' dei poeti lirici d'oc e d'oïl, cfr. Zink, *La subjectivité*, pp. 51-52.

²¹ «Precisely because identities are constructed within, not outside, discourse, we need to understand them as produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices, by specific enunciative strategies» (Hall, *Introduction*, p. 4).

²² Un tentativo globale che, malgrado la rilevanza del poeta, è finora mancato nella provenzalistica, se si eccettua la datata monografia di Fassbinder K.M., *Der Trobador Raimbaut von Vaqueiras. Dichtung und Leben*, Halle a.S., Niemeyer, 1929 (derivante in realtà da due articoli precedentemente apparsi sulla «Zeitschrift für romanische Philologie», 47, 1927, pp. 619-643, e 49, 1929, pp. 129-190 e 437-472), di cui l'impostazione troppo rigidamente positivista e, soprattutto, i numerosi errori e travisamenti diminuiscono di molto l'utilità

I punti di osservazione da me assunti, come si vedrà, sono molteplici e investono tanto la poesia rambaldiana, soprattutto nei primi due capitoli, quanto il suo contesto, che assume un ruolo fondamentale nei tre successivi. In particolare, mi concentrerò su aspetti cruciali per l'interpretazione del poeta e della sua produzione, quali:

- il rapporto con gli altri autori, occitani e non, dalla libera reinterpretazione dei modelli, all'influenza sugli epigoni, passando per il fitto dialogo con i contemporanei;
- il quadro geografico, politico, socioculturale e linguistico in cui Raimbaut si trovò a muoversi;
- il pubblico coevo e quello dei posteri (in entrambi i casi internazionale), con il passaggio da una fruizione dei componimenti mediante una *performance* aurale non priva di elementi musicali e, talvolta, coreutici, alla lettura privata del 'libro di poesia'.

L'identità che emerge è problematica quanto lo è ogni oggetto percettibile soltanto attraverso il filtro della letteratura, nella forma e nella sostanza dei testi in cui sia riflesso. L'esito delle mie indagini si dovrà quindi considerare, piuttosto che come un impossibile ritratto unitario e conclusivo, come un costruttivo *status quaestionis* sul merito e sul metodo stesso di una simile investigazione. In questa direzione, non mi è parso inappropriato accostare al nucleo rambaldiano del volume, in una corposa appendice, due 'esercizi di lettura' eterogenei quanto al tema ma del tutto coerenti quanto all'approccio ai materiali testuali: in un caso è in gioco l'emergere di un'espressione identitaria di coppia nella poesia dei trovatori del XII secolo, nell'altro la funzione della nominazione nel conferire un'identità agli autori coinvolti nelle 'tenzoni giullaresche' in lingua d'oc e nei *jeux-partis* oitanici. Due episodi (in cui si trova peraltro coinvolto, benché marginalmente, lo stesso trovatore di Vaqueiras) che contribuiscono a corroborare la tesi di una lirica romanza permeata dal problema dell'identificazione, i cui autori appaiono all'incessante ricerca della modalità poetica più idonea a ricreare, anche solo per finzione, l'urgenza dell'espressione di sé e del rapporto con l'Altro.

Nel concludere questa breve introduzione, vorrei esprimere la mia più sincera gratitudine a chi mi ha accompagnato dalla concezione alla stesura del libro. Il primo sostanziale ringraziamento va a Maria Luisa Meneghetti, Clelia Martignoni e Michel Zink, per il prezioso esempio e l'affettuosa sollecitudine. Ringrazio, poi, tutti i colleghi (in particolare Luigina Morini, Marco Grimaldi e Giuseppe Mascherpa) che hanno avuto la pazienza di leggere alcune o molte di queste pagine e di discuterne con me gli argomenti negli scorsi mesi e anni, ribadendo – com'è ovvio – che ogni manchevolezza rimane, comunque, mia sola responsabilità.

Grazie, infine, a *Midons*, perché senza di lei tutta questa poesia non avrebbe avuto senso.

(cfr. la recensione di Appel C., «Zeitschrift für romanische Philologie», 50, 1930, pp. 621-623). Trascura, invece, sostanzialmente l'inquadramento poetico-letterario del trovatore l'ed. Linskill.

Capitolo 1

Pseudonimo poetico e *senhal* tra alterità e identità: i ‘doppi’ *Engles* e *Bel Cavalier*

Tra il 1197 e il 1201 Raimbaut de Vaqueiras compone i pezzi più celebri del proprio straordinario repertorio poetico. Alla corte del marchese Bonifacio di Monferrato,¹ il trovatore concepisce non solo capolavori unici quali l'*estampida Kalenda maia*, il *descort* plurilingue e il sirventese satirico che i manoscritti ricordano come *Carros*, ma anche un *descort* eterostrofico, una canzone di crociata e cinque o sei canzoni d'amore dalla maniera più tradizionale, le quali costituiscono globalmente, secondo la ricostruzione di Félix Lecoy, il cosiddetto «cycle du conseil».² Tutti questi componimenti, espressione di tipologie testuali differenti e talvolta assai lontani tra loro per forma e tonalità, condividono, oltre a un certo ottimismo rispetto alla possibilità di pervenire al *joi* d'amore, la menzione degli enigmatici *Engles* e *Bel Cavalier* (le rispettive occorrenze sono ricapitolate nella Tabella 1).

Non pare, dunque, azzardato supporre che i personaggi che si celano dietro ai due appellativi siano legati in qualche misura alla corte di Monferrato o, quantomeno, al periodo che Raimbaut vi trascorse. Non osta, e anzi corrobora questa tesi, la presenza di essi nell'ultimo dei testi riportati nella tabella, la cui datazione al di fuori del periodo 1197-1201 è segnalata dal fondo grigio. Benché, infatti, la canzone-sirventese³ *No m'agrad'*

¹ Sull'assenza di informazioni in merito all'effettiva consistenza e alle precise coordinate, anche geografiche, di questa corte, ad eccezione delle opere che vi furono con certezza composte, cfr. Barbero, *La corte dei marchesi*, pp. 647-648, che invita alla prudenza rispetto alla tentazione di considerarla alla stregua delle corti più presenti all'immaginario del lettore odierno: quelle rinascimentali. D'altra parte, pur riconoscendo il rischio di proiettare un'immagine imprecisa, non si può, con lo stesso Barbero, che continuare a utilizzare, *faute de mieux*, il termine 'corte di Monferrato' per indicare il *milieu* storico-culturale, certo straordinario per i suoi tempi, gravitante intorno alla figura del Marchese.

² Lecoy F., *Note sur le troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, in *Études romanes dédiées à Mario Roques par ses amis, collègues et élèves de France*, Paris, Droz, 1946, pp. 23-38.

³ Nel caso specifico, questa etichetta (cfr. Linskill, p. 34) pare più idonea di quella, inversa, di «sirventese-canzone», proposta da Köhler E., *Die Sirventes-Kanzone: «genre bâtard» oder legitime Gattung?*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur à l'Université de Liège*, 2 voll., Gembloux, Duculot, 1969, vol. 1, pp. 159-183. Il testo, infatti, esordisce su un *début printanier* da canzone per giungere poi a trattare delle vicende della guerra in Oriente, con una gradualità di contemperamento delle due tematiche, amorosa e guerresca, che, tanto per cambiare, distingue Raimbaut da molti dei colleghi (sulla valorizzazione dell'uno piuttosto che dell'altro tema nelle versioni del componimento tradite dai diversi rami della tradizione manoscritta si concentra la dettagliata analisi di Kay, *Subjectivity in Troubadour*, pp. 150-153).

iverns ni pascors sia stata composta all'epoca delle guerre cui il trovatore prese parte al seguito del Marchese in Grecia e nella Penisola balcanica, verosimilmente nel 1205, essa condivide con i componimenti precedenti l'intento celebrativo nei confronti di Bonifacio e del suo ambiente, declinato (anche) secondo il motivo del nostalgico *souvenir* di un amore – quello per l'onnipresente *Bel Cavalier* – e di un tempo – evidentemente quello trascorso in Monferrato – dei più felici. La strofa IV è assai esplicita nel lamentare il doloroso distacco tanto da *Bel Cavalier* quanto da *Engles*:

Doncs, qe·m val conquistz ni ricors?
 qu'eu ja·m tenia per plus rics
 qand er'amatz e fis amics
 e·m paissi'ab n'Engles amors;
 n'amava mais un sol plazer
 que sai gran terr'e gran aver,
 c'ades on plus mos poders creis
 ai major ir'ab mi mezeis,
 pos mos Bels Cavalliers grazitz
 e jois m'es loignatz e fugitz,
 don mais no·m naissera conortz,
 per q'es majer l'ir'e plus fortz.

(BdT 392.24, vv. 37-48)⁴

Tabella 1. Occorrenze di *Engles* e *Bel Cavalier* nel repertorio di Raimbaut de Vaqueiras.

BdT	Incipit	Genere	<i>Engles</i>	<i>Bel Cavalier</i>
392.2	<i>Era·m requier sa costum'e son us</i>	canzone	X	X
392.28	<i>Savis e fols, humils e orgoillos</i>	canzone		X
392.13	<i>Eissamen ai gerreiat ab amor</i>	canzone		X
392.18	<i>Gerras ni plaich no·m son bo</i>	canzone		X
392.20	<i>Ja non cujei vezer</i>	canzone		X
392.9	<i>Kalenda maia</i>	<i>estampida</i>	X	X
392.4	<i>Eras quan vey verdeyar</i>	<i>descort plurilingue</i>		X
392.16	<i>Engles, un novel descort</i>	<i>descort</i>	X	X
392.32	<i>Truan, mala gerra</i>	sirventese (« <i>Carros</i> »)		X
392.3	<i>Ara pot hom conoisser e proar</i>	canzone di crociata		X
392.24	<i>No m'agrad'iverns ni pascors</i>	canzone-sirventese	X	X

⁴ 'A cosa mi valgono dunque le conquiste e le ricchezze? Perché davvero mi ritenevo più ricco quand'ero amato e amante fedele, e amore mi nutriva insieme al mio signor *Engles*; amavo più un solo piacere in quello che qui grandi terre e grandi ricchezze; perché ora più il mio potere cresce, più mi è compagno il dolore, dal momento che il mio incantevole *Bel Cavalier* e la gioia si sono allontanati e sono fuggiti da me, per cui non potrò mai avere consolazione, il che rende il dolore più grande e più forte'. Trad. di Barbieri L. in *Raimbaut de Vaqueiras*, 392.24, *No m'agrad'iverns ni pascors*, a c. di Paterson L., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.24\(Linskill\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.24(Linskill).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]), rispetto alla quale – come per le seguenti – mi limito a mantenere nella loro forma occitana *Engles* e *Bel Cavalier*, onde evitare qualunque interpretazione preliminare.

Tuttavia, l'acquisizione dell'attinenza dei due a un tempo e/o a un luogo ben preciso non è, ovviamente, che un primo e assai limitato passo verso la loro identificazione, così come verso la penetrazione del senso poetico dei nomi che li individuano e dell'ampia ricorrenza di questi ultimi nell'opera di Raimbaut. Essi rappresentano, come ha puntualizzato Valeria Bertolucci, l'aspetto più criptico di una poesia che, in virtù della limpidezza semantica ed espressiva cui si è già accennato,⁵ non sembra per il resto presentare particolari ostacoli ermeneutici per il lettore moderno.⁶ Lo dimostra il fatto che, malgrado gli sforzi profusi dai provenzalisti fin dall'Ottocento,⁷ gli esiti dello scavo sui due appellativi sono risultati, come vedremo, piuttosto negativi che positivi. Se la critica è tuttora divisa sul conto di *Engles* e lungi dall'aver dissipato l'alone di mistero che avvolge *Bel Cavalier*, essa è però unanime, a quanto pare, nel ritenere che si tratti di due pseudonimi: dei nomi d'invenzione, quindi, che rimanderebbero a due personaggi reali, più o meno trasfigurati nel discorso poetico. È, peraltro, quanto si può sostenere per la gran parte dei nomi enigmatici ricorrenti nella lirica trobadorica, la quale ne fa, com'è noto, un uso ampio e del tutto peculiare fin dalle sue origini (si pensi al *Bon Vezi*, oggetto d'amore di Guglielmo IX, su cui torneremo nell'Appendice A).⁸

Ho fin qui evitato di utilizzare la parola *senhal*. Questo termine è universalmente accettato come sinonimo tecnico di 'pseudonimo poetico'; la sua fortuna, al di là dei confini del ristretto campo degli studi sulla lirica medievale, è stata tale che esso è ormai entrato stabilmente a far parte del lessico della critica letteraria di ogni tempo.⁹ Un riesame della questione a partire da una rilettura delle fonti medievali, a paragone con le interpretazioni moderne, mi ha però convinto del fatto che il dossier relativo al *senhal* vada riaperto: è quanto intendo fare nelle prossime pagine, per poter tornare a occuparmi di *Engles* e *Bel Cavalier* avendo sgombrato il campo da possibili travisamenti.

1.1. Pseudonimo poetico vs. *senhal*

A quanto mi consta, l'equivalenza, o, per meglio dire, l'identità tra ciò che viene chiamato *senhal* e la pratica dello pseudonimo poetico, non è mai stata messa in discussione. Essa si fonda sull'autorità di Carl Appel, che la sostenne apoditticamente nella sua *Provenzali-*

⁵ Cfr. *supra*, p. 4.

⁶ Si veda Bertolucci Pizzorusso V., *Generi in contatto: le maschere epiche del trovatore*, in *Les Chansons de geste. Actes du XVI^e Congrès International de la Société Rencesvals (Granada, 21-25 juillet 2003)*, éd. par Alvar C. et J. Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 111-121, poi in: Ead., *Studi trobadorici*, pp. 77-86 (da cui si cita): 85, n. 28.

⁷ Vi si concentrò per primo Cerrato G., *Il «Bel Cavaliere» di Rambaldo di Vaqueiras*, «Giornale storico della letteratura italiana», 4, 1884, pp. 81-115. Interventi più recenti, relativamente numerosi e agguerriti, saranno citati nelle pagine che seguono.

⁸ Cfr., tra gli altri, Jeanroy A., *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1934, vol. 2, pp. 317-320.

⁹ E della poesia stessa, se si pensa all'opera di Andrea Zanzotto *Gli sguardi, i fatti e senhal* (Milano, Mondadori, 1969), per cui cfr. Saviotti F., *L'énigme du senhal*, «Medioevi. Rivista di culture medievali», 1, 2015, pp. 101-121: 102-103.

sche Chrestomathie, testo su cui agli inizi del Novecento un'intera generazione di studiosi si sarebbe formata agli studi trobadorici. Il vocabolo, che viene tradotto letteralmente come 'nome celato' (*Versteckname*), si trova in un passo antologizzato della versione in prosa più antica delle *Leys d'Amors*, il celebre trattato di composizione poetica compilato da Guilhem Molinier per il *Consistori del Gay Saber* di Tolosa nella prima metà del XIV secolo:

E quar ayssi avem parlat de tornada, devetz saber qu'en tot dictat pot hom far una o doas, segon qu'es estat dig, tornadas; quar la una tornada pot pauzar et aplicar a so *senhal*, lo qual *senhal* cascus deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropiari aquel *senhal* que saubra que us autres fa; e l'altra tornada pot aplicar a la persona a la qual vol presentar son dictat.¹⁰

Più sintetica, la redazione in versi delle stesse *Leys* si esprime in termini pressoché identici:

La una [*scil.* tornada] lo *senhal* mensona
l'altra lo nom de la persona
a cui le dictares donar
vol son dictat o prezenzar.¹¹

Ancora, questa prescrizione che lega strettamente il *senhal* alla *tornada*, unità strofica (in genere più breve delle *coblas* che la precedono) conclusiva della canzone trobadorica, si ritrova, esposta nei medesimi termini, in altre due *artes poeticae* appartenenti al medesimo ambiente: il *Doctrinal de trobar* di Raimon de Cornet (vv. 401-408)¹² e il *Compendi* di Joan de Castelnou (§ 58, vv. 23-30).¹³ Ecco tutte le attestazioni medievali note del termine *senhal* in riferimento a un oggetto poetico: sembra, dunque, che il suo successo presso la critica moderna e contemporanea sia incomparabilmente maggiore di quello che deve aver goduto all'epoca del suo primo impiego. Altrove, in effetti, e cioè *in primis* nella poesia trobadorica, *senhal* ricorre esclusivamente nel senso proprio di 'segno', in tutta la sua latitudine semantica, senza però caricarsi mai di una qualsivoglia valenza tecnica o meta-

¹⁰ 'E poiché così abbiamo parlato di *tornadas*, dovete sapere che in qualsiasi componimento si possono fare una o due – come è stato detto – *tornadas*, in quanto la prima si può porre e applicare (?) al proprio *senhal*, il quale *senhal* ognuno deve scegliere per sé, senza far torto ad altri, ossia non si voglia mettere nei propri componimenti, appropriandosene, quel *senhal* che si sappia che un altro usa. E l'altra *tornada* si può applicare (?) alla persona alla quale si vuol presentare il proprio componimento'. Ed. Appel C. (hrsg. von), *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reisland, 1895, p. 197.

¹¹ 'La prima [*tornada*] menziona il *senhal*, l'altra il nome della persona a cui il poeta vuole donare o presentare il proprio componimento'. Anglade J. (éd. par), *Las Leys d'amors: manuscrit de l'Académie des jeux floraux*, 4 voll., Toulouse, Privat, 1919-1920, vol. 2, p. 176.

¹² Ed. Cura Curà G., *Il Doctrinal de trobar di Raimon de Cornet e il Glosari di Johan de Castellnou*, «La parola del testo», 9, 2005, pp. 125-191: 171.

¹³ Ed. Joan de Castellnou, *Compendis de la conexença dels vicis que's podon esdevenir en los dictats del Gay saber*, a c. di Maninchedda P., Cagliari, CUEC, 2003.

poetica. Le prose biografiche, *vidas* e *razos*, da parte loro, ignorano del tutto il vocabolo. Un simile quadro è sufficiente per affermare che, a quanto risulta dai testi, l'uso specifico di *senhal* per indicare quel tratto tipico del *trobar* che sono gli pseudonimi poetici è completamente sconosciuto ai trovatori stessi e al loro primo pubblico. Esso pare risalire, al massimo, alle teorizzazioni avanzate sulla loro produzione dagli epigoni tolosani del XIV secolo, in un contesto e con delle finalità ben diversi. Tale circostanza non deve essere sottostimata quando si voglia leggere la poesia trobadorica mediante il filtro di queste categorie *a posteriori*: le *Leys d'Amors* e le altre opere appena citate sono infatti concepite precipuamente come manuali di composizione per aspiranti poeti di maniera; i titoli stessi ne denunciano con chiarezza la normatività.

Ciononostante, la perentoria definizione di Appel, che presenta l'indubbio vantaggio di dare conto di un fenomeno, quello degli pseudonimi poetici, tanto importante nella lirica occitana quanto assente, almeno in apparenza, dalle descrizioni datene nel Medioevo, è stata accolta senza discussione e rilanciata fino a oggi, benché le stesse *Leys* suggeriscano, in effetti, un'interpretazione diversa. Nel passo sopra citato, non si può stabilire con sicurezza il senso della prima occorrenza di *senhal* («*quar la una tornada pot pauzar et aplicar a so senhal*») a causa della molteplicità di accezioni conosciute del sostantivo e della generalità del contesto. Tuttavia, nella frase seguente («*lo qual senhal cascus deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropiar aquel senhal que saubra que us autres fa*»), un'ipotesi di significato più definita si fa strada. Se il trattato proibisce di 'appropriarsi del *senhal* altrui', ciò vorrà dire che la sua referenza non si esercita tanto sull'oggetto designato – questa l'interpretazione tradizionale, di cui Edoardo Vallet individua l'origine nel senso proprio di 'insegna, bandiera': il *senhal*, dunque, come metaforico vessillo della persona in questione¹⁴ – quanto sul soggetto che se ne serve. L'ipotesi di un *senhal*-firma, vero e proprio marchio di proprietà intellettuale, è evocata solo marginalmente e con grande cautela dalla critica a partire dal passo in questione,¹⁵ per essere poi sostanzialmente ignorata al momento di stabilire, più in generale, che cosa sia un *senhal* nella poesia trobadorica. Eppure, lungi dall'essere eccentrica e peregrina, tale ipotesi, oltre a corrispondere a quanto attestato dall'unica fonte medievale disponibile, trova il pieno appoggio dei dizionari. Sia Raynouard che Levy, infatti, riportano, tra le accezioni possibili di *senhal* ('*signe*', '*marque*', '*enseigne*', '*bannière*', '*étendard*', etc.), quelle di '*sceau*' e di '*signe utilisé en tant que signature*'.¹⁶ In effetti, uno dei significati più comuni del corrispondente verbo *senhar*, come del suo antecedente latino *signare* secondo il Du Cange, è già quello delle lingue galloromanze moderne 'firmare', azione che si con-

¹⁴ Cfr. Vallet E., *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel/Bon Esper in Gaucelm Faidit)*, «Rivista di studi testuali», 5, 2003, pp. 111-165, e 6-7, 2004-2005, pp. 281-325, pp. 296-299.

¹⁵ Cfr., su tutti, Fuksas A.P., *La pragmatica del senhal trobadorico e la 'sémiothique des passions'*, «Critica del testo», 8, 2005, pp. 253-279: 225, e Vallet E., «A Narbona». Studio sulle tornadas *trobadoriche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 21, n. 6.

¹⁶ *LR*, V, p. 227; *PSW*, VII, pp. 571-575. Entrambi i dizionari sono ora consultabili on-line grazie al sito del *DOM* (URL: <<http://www.dom-en-ligne.de/dom.html>> [data di accesso: 17/10/2017]) che ne raccoglie e organizza ottimamente i materiali.

cretizzava in genere nel Medioevo nell'apposizione, appunto, di un sigillo ('stempeln')¹⁷ o di una sigla distintiva («als Unterschrift dienendes Zeichen»)¹⁸. Tale pratica dipendeva ovviamente dall'analfabetismo, diffusissimo in epoca medievale anche tra le personalità di più alto rango.¹⁹

Se il senso di 'firma poetica' del termine *senhal* nel contesto della trattatistica del XIV secolo pare a questo punto sufficientemente assodato, resta da capire a quale preciso espediente compositivo esso si riferisca. La verifica fondamentale non potrà che vertere sull'analisi del *corpus* testuale ispirato – se così si può dire... – da tali trattati, ossia sulla poesia della scuola tolosana e barcellonaese tre- e quattrocentesca. Una gran parte dei testi di questa produzione giunti fino a noi si deve a Raimon de Cornet, frate francescano e trovatore dei più apprezzati del suo tempo: è dunque sulla sua opera che vale la pena di concentrarsi in modo particolare.²⁰

La conformità di Raimon alle norme del *Consistori* si rivela pressoché perfetta. Nei versi finali di tutti i suoi testi riconducibili a un registro propriamente lirico – *cansos*, *sirventes*, *vers* morali, *planh*, *partimen* – ma pure di alcuni degli altri – un *dig* e il già menzionato *Doctrinal de trobar* – compare una *Roza* (talvolta nella forma *Rosa*). In più, laddove, in una buona metà dei casi (13 su 26), il componimento presenta due *tornadas*, *Roza* si trova immancabilmente nella prima delle due, mentre la seconda è deputata a esprimere la dedica a uno o più destinatari. La *tornada* che nomina la *Roza*, invece, non contiene mai formule di invio. Gli esempi seguenti, scelti tra i più significativi, illustrano al contempo la regolarità e la varietà del fenomeno.

Ja per vila que sia,
qu'ieu veia lo temps gay
e ma *Rosa* de may
e ls prats florits qaysh pens...

(BPP 558.14, *Sirventes* I, vv. 79-82)²¹

Roza d'abril, vos que naixetz en l'ort
tot ple de flors, sai que m'avetz estort
de maldizens e de mala conpayna
gran re de vetz e lor mes en la fayna.

A mon seynor de Guasco de Levis
daray, si-l platz, mon sirventes...

(BPP 558.21, *Sirventes* II, vv. 43-48)²²

¹⁷ *PSW*, VII, p. 576.

¹⁸ *Ivi*, p. 573.

¹⁹ *Cfr.*, ad es., *FEW*, XI, p. 602b.

²⁰ Nelle pagine che seguono, i componimenti di Raimon de Cornet si citano dall'edizione critica e nelle traduzioni procuratene da Giulio Cura Curà (Cura Curà G., *Raimon de Cornet. Poesie*, Tesi di laurea datiloscritta (relatore: prof.ssa L. Morini), Pavia, Università degli studi, A.A. 1998/1999), cui rivolgo un sentito ringraziamento per avermi permesso di consultare e utilizzare i suoi materiali ancora inediti.

²¹ 'Per villano che sia, che io veda il tempo dell'amore e la mia Rosa di maggio e i prati fioriti come dipinti...'

²² 'Rosa d'aprile, voi che siete nata nel giardino tutto pieno di fiori, so che mi avete liberato un gran nu-

Pretz e valors e beutatz se recuelh
 en vos tot iorn, *Roza*, flors precioza,
 per que·us am tan que m'arma n'es giloza,
 si que la mortz, si no·m valetz, m'acuelh.

Dona, si·us platz, la canso portar vuyl
 als nobles VII trobadors de Tholoza...

(BPP 558.39, *Canso X*, vv. 41-46)²³

Tostemps en may, per la *Roza* m'esperti
 de far chanso, que sul cap me reuerto
 li joy d'amor, que de chantar m'esperto,
 lauzan mi dons a cuy de joy reverti.

(BPP 558.41, *Canso XI*, vv. 49-52)²⁴

Sertanamen, sitot soy capelas,
 ma *Rosa* vol, que myels hol que sipres,
 que·m done gautg e venra m'en totz bes,
 per que segray ioy d'amor lo gran pas.

La d'Armynach comtessa, don pretz fis
 nays si com fay de *rosa* l'aiguaros...

(BPP 558.3, *Canso XII*, vv. 49-54)²⁵

Verges umills, dona, vos etz per ver,
Roza plazens, benolens per santeza,
 fresqua totz tems, agradans e corteza.

(BPP 558.12, *Chanson pieuse XVI*, vv. 26-28)²⁶

Roza gentils, dona, ben es razos
 que vos preguetz vostre filh glorios...

(BPP 558.35, *Vers XVII*, vv. 65-66)²⁷

Lun trobador que sapcha far dictatz
 no prezi mot, si no fay quasqun an
 vers e chanso, quan la *roza* s'espan,
 [e] sirventes, quan n'es aparelhatz.

(BPP 558.37, *Vers XXI*, vv. 65-68)²⁸

mero di volte dai maldicenti e dalla cattiva compagnia e avete gettato loro nel fango. // Al mio signore di Guasco di Levis darò, se gli è gradito, il mio sirventese...?.

²³ 'Pregio e valore e bellezza si raccolgono sempre in voi, Rosa, fiore prezioso, per cui vi amo tanto che la mia anima ne è gelosa, così che la morte, se non mi aiutate, mi accoglie. // Signora, se vi piace, voglio portare la canzone ai sette nobili trovatori di Tolosa...?.'

²⁴ 'Sempre in maggio, per la Rosa mi impegno a comporre una canzone, poiché sul capo mi si riversano le gioie d'amore, che mi spronano a cantare, lodando la mia signora a cui mi rivolgo con gioia?.'

²⁵ 'Sicuramente, benché sia cappellano, la mia Rosa, che profuma più di un cipresso, vuole darmi gioia e me ne verrà ogni bene, per cui seguirò la gioia d'amore a grandi passi. // Io voglio lodare la contessa d'Armagnac, da cui nasce vero pregio come l'acqua di rose dalla rosa...?.'

²⁶ 'Voi siete veramente, signora, vergine umile, Rosa piacente, profumata di santità, fresca in ogni tempo, gradevole e cortese?.'

²⁷ 'Rosa gentile, signora, ben è giusto che voi preghiate il vostro figlio glorioso...?.'

²⁸ 'Nessun trovatore che sappia comporre poesie non stimo affatto, se non scrive ogni anno un *vers* e una

Ab gran lezer
 faray vezer
 sos nobles fagz prezans,
 chans
 fazen de lies, que *roza* divinals
 es benolens e ioyz esperitals.

(BPP 558.10, *Canso* XXIV, vv. 61-66)²⁹

Raimon de Cornet, è chiaro, sperimenta molte soluzioni diverse tanto sul piano della forma quanto su quello del contenuto. Al vocativo o in funzione logica diversa, con o senza articolo, il termine *Roza* può comparire da solo oppure incorporato in un sintagma che esprima vuoi la relazione esclusiva che lo lega al soggetto (*ma Rosa*), vuoi una delle sue qualità proprie (*Roza plazens*, *Roza gentils*, *roza divinals*) o circostanziali (*ma Rosa de may*, *Roza d'abril*). Parimenti varia è la gamma delle possibilità relative al referente. Se in un certo numero di casi (ad es. i componimenti I, II, X, XII sopra citati), la *Roza* pare dissimulare la dama – più o meno concreta, più o meno idealizzata – amata dal trovatore, nelle *chansons pieuses* e in alcuni *vers* morali (XVI, XVII, XXIV) essa designa evidentemente la Vergine; è dunque condivisibile la scelta dell'editore di servirsi dell'iniziale maiuscola. Altrove, invece, la *roza* è suscettibile persino di presentarsi priva di qualsiasi riferimento personale per riprendere il senso proprio di 'rosa' (XXI, forse XI). In un caso, infine, la *Roza* si trova duplicata nelle due *tornadas*, a rimarcare l'ambivalenza fondamentale tra la *Roza*-persona e la *roza*-fiore.

È quindi evidente che nell'opera di Raimon de Cornet la *Roza*, lungi dal rimandare univocamente a una persona, come ci si aspetterebbe da uno pseudonimo, rappresenta con la sua fissità di fondo al di là delle variazioni formali e referenziali il sigillo del poeta: ne è la firma, che il pubblico non avrà mancato di riconoscere. I testi a noi noti di altri autori legati al *Consistori* tolosano, come Francesc de Morlan, il cui unico *senhal* è *Odor de Flor*, o Berenguier de l'Hospital, che canta esclusivamente la sua *Tres doussa Flor*, confermano che Raimon de Cornet fu, in tal senso, tutt'altro che un'eccezione. Inoltre, a passare in rassegna i *senhal* utilizzati da questi poeti, verrebbe da credere che il divieto di appropriarsi di quelli altrui fosse tanto necessario quanto inascoltato. Si consideri, su tutti, l'abuso di *Flor*, sfruttato, semplice o all'interno di un sintagma, da almeno sette trovatori diversi:³⁰ Huc del Valat (*Flors ses par*, in una poesia datata 1352), Peyre de Monlasur (*Flors*, 1373), Johan del Pegh (*Flors de las flors*, 1450), Raimon Valada (*Flors de Gaug*, 1451), Joan Guombaut (*Flors de las flors*, 1466), oltre ai già ricordati Berenguier de l'Hospital (1459-1471) e Francesc de Morlan (1468). Naturalmente, però, tale monotono panorama di sovrabbondanza floreale non va valutato secondo i criteri estetici attuali. Nel contesto di una poesia programmaticamente di maniera, saranno state infatti particolarmente apprezzate le minime variazioni rispetto a un canovaccio in cui i fiori dovevano avere un ruolo premi-

canzone, quando la rosa si apre, e un sirventese, se ne è capace'.

²⁹ 'Con grande piacere renderò note le sue nobili azioni pregevoli, componendo canti su di lei, che è divina rosa profumata e gioia spirituale'.

³⁰ La loro opera si può leggere in Jeanroy A. (éd. par), *Les joies du Gai Savoir: recueil de poésies couronnées par le consistorio de la Gaie Science (1324-1484)*, Toulouse-Paris, Privat-Picard, 1914.

nente: fin dal 1323, data di istituzione del *Consistori*, il titolo del certame poetico da esso patrocinato fu *Jocs floraus* ('giochi floreali'), in quanto ai vincitori venivano assegnati, appunto, dei fiori.³¹

Riassumendo, siamo giunti a far emergere che il *senhal* che le *Leys* descrivono non è – quantomeno, non è necessariamente – lo pseudonimo di un personaggio più o meno reale, ma una parola chiave che i poeti occitani del XIV e del XV secolo inserivano nelle *tornadas* dei loro componimenti lirici a guisa di firma.³² In altri termini, esso, come intuito già da chi ci ha preceduto, si caratterizza per l'univocità non tanto nei confronti dell'oggetto, quanto in quelli del soggetto. Se, infatti, la molteplicità di referenze per uno stesso *senhal* è ammessa, e anzi, presumibilmente auspicata al fine di arricchire il gioco poetico, la molteplicità di *senhal* nell'opera di uno stesso trovatore e l'appropriazione di quello di un confratello sono stigmatizzati in quanto trasgressioni rispetto alla funzione principale del *senhal*: quella di rendere identificabile l'autore della poesia. D'altra parte, benché i trattati non lo dicano esplicitamente, risulta evidente dai testi considerati che, in una poesia prioritariamente d'amore, il *senhal* rimanda *in primis* e nella maggior parte dei casi all'oggetto femminile di tale amore (il sostantivo *flor* è peraltro di genere femminile in occitano). Così, mi pare, è proprio il *senhal* che garantisce il compimento, almeno simbolico, di un sentimento tradizionalmente descritto come tormentato e inconcludente. Il vocabolo che vincola la presenza dell'alterità per definizione irraggiungibile della donna amata all'espressione dell'identità dell'amante, rendendole al contempo possibili solo nel reciproco rapporto, sembra farsi luogo per eccellenza della *fin' amor*, in queste sue ultime, stereotipate manifestazioni, e riaffermare il sublime potere della parola poetica.

Una simile delimitazione e specificazione del dominio del *senhal*, fondata, giova ricordarlo, sulla semplice lettura dei (rari) testi che ne parlano e dei versi che a questi si rifanno, condurrebbe a escludere da esso gli pseudonimi poetici abbondantemente e variamente impiegati dai trovatori dei secoli XII e XIII. Le ragioni di tale esclusione sono palesi. Da una parte, la molteplicità: un autore poteva servirsi di diversi pseudonimi e, addirittura, inserirne più d'uno nello stesso componimento. È quello che abbiamo visto fare a Raimbaut de Vaqueiras con *Engles* e *Bel Cavalier*, che rimangono il punto di partenza di questa troppo lunga ma altrettanto necessaria digressione e a cui dovremo tra non molto ritornare. Dall'altra parte, la libertà: la posizione degli pseudonimi poetici nel testo non è predeterminata – essi non compaiono soltanto nella *tornada*, ma si possono, anzi, incontrare dal primo all'ultimo verso – e la loro presenza per nulla obbligata. Non si potrebbe essere più distanti dall'esclusività e dalla fissità del *senhal* descritto dai trattati e diligentemente sfruttato dai poeti tolosani.

Tuttavia, è lecito chiedersi se esista un legame tra le due pratiche, un legame che, ta-

³¹ Nel corso dei secoli, il *Consistori del Gai Saber* è stato sostituito da altre istituzioni, infine confluite nell'*Académie des Jeux floraux* (URL: <<http://jeuxfloraux.fr>> [data di accesso: 17/10/2017]), tuttora esistente, la quale perpetua la tradizione medievale del concorso di poesia.

³² Ma cfr. Jeay M., *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale. «Mult volentiers me numerai»*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 49-53, dove l'autrice riconosce che «le *senhal* est une forme de signature» ma continua a trattare di soprannomi e pseudonimi reciproci lasciando intendere che si tratti in fondo di mere sfumature di uno stesso fenomeno.

citamente intravisto da Appel in occasione della sua lettura dell'ormai celebre passo delle *Leys* e da chi ne ha seguito le orme, abbia portato la critica a obliterarne le pur macroscopiche differenze. In altre parole: utilizzando un *senhal*, gli epigoni dei trovatori dell'epoca classica ritenevano di uniformarsi fedelmente alla tradizione poetica dei loro illustri modelli? Oppure, invertendo i termini della questione: è possibile ritrovare nell'opera di questi ultimi dei *senhal*-firma di cui il *Consistori* avrebbe ripreso e istituzionalizzato l'impiego? È il caso di partire da una pagina di Jeanroy, secondo il quale il fenomeno degli pseudonimi poetici (chiamati naturalmente *senhal*) avrebbe conosciuto uno sviluppo diacronico:

Vers la fin du XIII^e siècle, les poètes, qui chantent de platoniques amours et se piquent d'immuable fidélité, n'emploient plus qu'un seul *senhal*, qui devient leur propriété exclusive et équivaut à une signature: ainsi en est-il pour *Bel Deport* chez Guiraut Riquier, pour *Bel Rai* chez Joan Estève, pour *Rosa* ou *Rosa gentil* chez Raimon de Cornet, pour *Mon fin desir* chez Joan de Castelnou. Il en allait tout autrement chez les troubadours antérieurs, qui ne se faisaient pas scrupule de s'approprier des *senhals* déjà utilisés.³³

In questo senso, il filologo francese ha probabilmente visto giusto, pur sottovalutando di fatto anch'egli o preferendo ignorare il problema dell'irriducibilità degli pseudonimi trobadorici alla definizione del *senhal* data dalle *Leys*, per quanto il passo in questione dovesse essergli ben presente, a giudicare dal lessico e dagli argomenti utilizzati. Tale definizione viene proiettata retrospettivamente a investire una pratica nella quale i trovatori dell'epoca classica si sarebbero distinti soprattutto – e ci sarebbe di che rimanerne stupiti – per l'“appropriarsi di *senhal* già usati”. Ad ogni modo, sembra, in effetti, che l'espedito poetico del *senhal* derivi in qualche misura da quello dello pseudonimo, anche se la realtà dovette essere un po' più complessa rispetto a quella rapidamente descritta da Jeanroy. In Guiraut Riquier, ad esempio, la presenza di *Bel Deport* nelle *tornadas* si registra solo 7 volte su 27 componimenti (ma altre 7 volte esso compare altrove nel testo).³⁴ Le considerazioni dello studioso si addicono piuttosto a Cerverí de Girona, l'altro grande interprete del *trobar* della seconda metà del XIII secolo, che evoca *Na Sobrepretz* in 89 delle sue *tornadas*; il riferimento è però ancora a una dama concreta e, a quanto pare, sempre alla stessa.³⁵ In linea generale, si può quindi notare una certa tendenza dello pseudonimo poetico a irrigidirsi, partecipando della ben nota sclerosi complessiva degli elementi espressivi e dell'ispirazione che porterà all'esaurimento del filone più vitale della canzone cortese sul finire del Duecento. È vero, però, che alcuni tratti che denunciano la potenziale evoluzione dello pseudonimo in direzione del *senhal* emergono qua e là in più di un autore a partire già dal XII secolo.

Per cominciare, la *tornada* contenente la firma del poeta – *Unterschriftornada*, secondo la terminologia di Appel³⁶ – è assai frequente, e non si può dire che si tratti di una

³³ Jeanroy, *La poésie lyrique*, I, p. 318.

³⁴ Si veda l'ed. Guiraut Riquier, *Las cansos*, hrsg. von Molk U., Heidelberg, Winter, 1962.

³⁵ Cfr. Cerverí de Girona, *Lirica*, ed. per Coromines J., 2 voll., Barcelona, Curial, 1988, vol. 1, pp. 17-19.

³⁶ Appel C. (hrsg. von), *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, Nie-

tipologia di chiusa caratteristica degli ultimi trovatori, anzi. Sono ben note le autoaffermazioni di Cercamon o di Marcabru, ma anche di Peire d'Alvernha, di Bernart de Ventadorn o di Arnaut Daniel, i quali ostentano il proprio nome o soprannome in un certo numero dei loro testi.³⁷ È però evidente che queste firme rappresentano un fenomeno per molti aspetti non assimilabile a quello del *senhal*. Prima di tutto, per ragioni di contenuto: l'identità dell'autore vi è dichiarata esplicitamente, senza che sia messa in prospettiva mediante un passaggio necessario attraverso l'alterità e senza filtri che non siano al limite quello del *nom de plume* o dell'eteronimo;³⁸ la referenza resta pertanto immediata e del tutto all'interno dei confini, quanto si vuole ampi, del soggetto. Poi, per ragioni di forma e di relativo senso poetico: quasi sempre alla terza persona, che si oppone alla prima del discorso lirico, questo tipo di firma si situa a un livello diverso rispetto a esso,³⁹ come uno sguardo esterno che può corrispondere eventualmente a quello del giullare durante la *performance* di testi altrui,⁴⁰ e si accompagna a considerazioni a margine, metapoetiche (*Fez Marcabrun los motz e-l so*; *BdT* 293.35, v. 2),⁴¹ gnomiche (*Cercamons ditz*: «*Greu er cortes / hom que d'amor se desesper*»; *BdT* 112.4, vv. 55-56)⁴² oppure più personali (*Bernartz de Ventadorn l'enten / e-l di e-l fai e-l joi n'aten*; *BdT* 70.15, vv. 53-54).⁴³ È pur vero, tuttavia, che la sua funzione pare non essere per certi aspetti troppo distante da quella del *senhal*: nel contesto di una circolazione delle canzoni spesso disgiunte dal loro autore, entrambi gli espedienti servirebbero ad ancorare al nome di quest'ultimo la sua poesia, ponendola così sotto la tu-

meyer, 1915, p. cxxii.

³⁷ Il principale contributo in merito è quello di Bertolucci Pizzorusso V., *La firma del poeta. Un sondaggio sull'autonominatio nella lirica dei trovatori*, in *Actas del IX Congreso Internacional de la AHLM (A Coruña, 2001)*, A Coruña, Toxosoutos, 2005, pp. 83-97 (poi in: Ead., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2009, pp. 95-104). Al tema si è interessata anche, ignorando questo articolo ma riconfermandone sostanzialmente la validità, Jeay, *Poétique de la nomination*, pp. 30-41 e 45-49.

³⁸ Per l'utilizzo del criterio peosoano dell'«eteronimia» in relazione agli pseudonimi che si sarebbero attribuiti alcuni poeti medioevali si vedano gli studi recenti di Luciano Rossi: Rossi L., *La 'Rose' et la 'Poire': contribution à l'étude de l'hétéronymie médiévale*, in «Galloromanica et Romanica». *Mélanges de Linguistique offerts à Jakob Wüest*, éd. par Nüesch H.-R., Tübingen-Basel, Francke, pp. 217-253; Id., *Hétéronymie et errance poétique «autour du monde». Réflexions sur Ebles II de Ventadour, Cercamon et les philologies*, «Cahiers de civilisation médiévale», 56, 2013, pp. 151-177. Cfr. anche Saviotti, *L'énigme du senhal*, pp. 113-114.

³⁹ Ciò sembra essere vero anche per l'unico, straordinario caso in cui il poeta nominandosi dice «io»: si tratta naturalmente di quell'Arnaud Daniel del cui attacco (*Ieu sui Arnautz...*, *BdT* 29.10, v. 45; ed. Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a c. di Eusebi M., Parma, Pratiche, 1995, X) si ricorderà Dante, contribuendo a renderlo celeberrimo.

⁴⁰ In assenza del pronome personale *me*, non pare, in questi casi, di poter intravedere una presa di parola dell'opera stessa, alla stregua di quanto accade, fin dall'antichità, nelle arti plastiche (*x me fecit*) e, ad es., nella formula che si trova in acrostico all'inizio del *Roman de Philosophie* dell'autore anglonormanno (XII sec.) Simund de Freine (*Simund de Freine me fist*), come segnalato da Zink M., *Identité et duplicité. La signature comme dissimulation*, in *L'espressione dell'identità nella lirica romanica medievale*, a c. di Saviotti F. e G. Mascherpa, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 11-23: 22.

⁴¹ Ed. Marcabru, *A Critical Edition*, by Gaunt S., R. Harvey and L. Paterson, Cambridge, D.S. Brewer, 2000, XXXV, p. 438.

⁴² Ed. Cercamon, *Œuvre poétique*, éd. par Rossi L., Paris, Champion, 2009, IV, p. 152.

⁴³ Ed. Appel, *Bernart von Ventadorn*, XV, p. 87.

tela di un'identità riconoscibile e autorevole, capace di assicurarne il successo e al tempo stesso di garantirne il copyright.⁴⁴

A parte le firme esplicite, esistono però nel *corpus* trobadorico delle modalità di auto-attribuzione dei componimenti che ricordano maggiormente quelle del *senhal*. Un paio di esempi – prima di tornare, finalmente, a Raimbaut – mi paiono particolarmente emblematici. In Raimon de Miraval, poeta cortigiano assai prolifico, attivo nei primi decenni del Duecento, troviamo 25 volte (su 37 componimenti di ispirazione amorosa) il toponimo *Miraval* in *tornadas* che esprimono la devozione del poeta nei confronti della sua dama.⁴⁵ Quando, poi, le *tornadas* sono più d'una, è in genere nella prima che esso compare, proprio come il *senhal* prescritto dalle *Leys d'Amors*. Si consideri, su tutti, l'esempio seguente:

Q'ieu non cossir de ren al
mas de servir a plazer
lieis de cui teing *Miraval*.

(*BdT* 406.7, vv. 61-63)⁴⁶

Questi versi recano memoria evidente di un luogo di Raimbaut d'Aurenga che, in *BdT* 389.15, definiva l'amata *lei de cui teing Aurenga* (v. 14).⁴⁷ Miraval, il castello linguadociano a poca distanza da Carcassonne, del quale, secondo la *vida*, il povero cavaliere Raimon avrebbe posseduto solo la quarta parte, e che avrebbe poi del tutto perduto nel corso della crociata antialbigese,⁴⁸ conserva naturalmente, come il toponimo usato dal conte d'Orange, la connotazione concreta di 'possedimento rivendicato'. Come osserva Madeleine Jeay, esso attiva però anche, mediante un impiego alquanto diffuso e pregnante del vocabolario del vassallaggio, l'interferenza tra l'amore e il feudo: il godimento dell'uno e dell'altro – è detto, ma è difficile stabilire quanto simbolicamente – dipendono dall'amata (*lieis*). Se questo può valere anche per Raimbaut d'Aurenga, l'innovazione di Raimon consiste nello spostare la chiave toponomastica della sovrapposizione poetica appena individuata nella *tornada*: innovazione che mi pare decisiva per attribuire a *Miraval* anche la funzione di firma poetica del trovatore che se ne serve, qui come in altre canzoni, in espressioni che collegano sempre l'identità di chi canta al rapporto cortese d'amore. Se ciò può avvenire, è evidentemente per un'equivalenza di carattere metonimico e metaforico al tempo stesso: la parte posseduta, non senza difficoltà, per il tutto del castello e, dunque, dell'amore e dell' 'io' stesso, di cui, a sua volta, è la dama a poter disporre. Inoltre, nonostante non sia affatto un nome arbitrario (come *Roza* o *Belh Deport*) e non si riferisca in maniera esplicita

⁴⁴ Cfr. Gaunt S., *Troubadours and Irony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 71.

⁴⁵ Di questo argomento ci siamo occupati, in contemporanea, e ignorando l'una il lavoro dell'altro, Madeleine Jeay (Jeay, *Poétique de la nomination*, pp. 41-45) ed io (Saviotti, *L'énigme du senhal*, p. 115). Malgrado le ovvie differenze, dovute soprattutto all'angolazione diversa dei rispettivi lavori, alcune acquisizioni sono per certi aspetti assimilabili.

⁴⁶ 'Ché non mi curo d'altro se non di servire a suo gusto colei per cui posseggo Miraval'. Ed. Topsfield L.T. (éd. par), *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet, 1971, VI, p. 103.

⁴⁷ Ed. Milone L., *Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga* (389,3, 8, 15, 18, 37), «Cultura neolatina», 64, 2004, pp. 7-185: 77 (testo consultabile anche in *Rialto*: URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbAur/389.15\(Milone\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbAur/389.15(Milone).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).

⁴⁸ Cfr. Riquer, *Los trovadores*, vol. 2, p. 983.

all'oggetto d'amore, si potrà affermare che una simile 'firma' costituisca per posizione e ricorrenza un prototipo di ciò che, un secolo più tardi, diverrà il *senhal* descritto da Guilhem Molinier. Il successo dell'opera di Raimon de Miraval, apprezzatissima dai contemporanei (a giudicare dall'abbondante presenza nelle sillogi manoscritte), avrà verosimilmente favorito la diffusione e, per così dire, l'istituzionalizzazione di tale pratica.

Risalendo di qualche decennio, troviamo invece nell'opera di un altro autore assai rinomato, il *maistre dels trobadors*, Giraut de Borneil, un fenomeno ancora discreto, ma destinato a grande fortuna presso i poeti tolosani del XIV secolo. Con lo pseudonimo *Sobre-Totz* Giraut si rivolge nella *tornada* di 14 dei suoi componimenti a un personaggio maschile non meglio identificato.⁴⁹ In altri 5, però, il sintagma *sobre totz* è utilizzato nel senso proprio di 'soprattutto', 'al di là di tutto'. Si tratta ancora, a questa altezza cronologica, di una potenzialità appena esplorata, ma è evidente che la polivalenza del *senhal* di Raimon de Cornet, ormai libero da ogni legame cogente alla realtà di un unico individuo, può trovare nel gioco di parole sullo pseudonimo operato da Giraut un antecedente non trascurabile.

Per ricapitolare, il lungo *excursus* ha permesso di puntualizzare quanto segue.

1. Il *senhal* è un elemento tipico della poesia trobadorica dei secoli XIV e XV, descritto e prescritto nella sua fissità (unicità, rigidità di posizione, esclusività di appartenenza) dalla trattatistica coeva.
2. Quella dello pseudonimo poetico è, al contrario, una pratica assai libera (al punto da prevedere persino l'utilizzo di pseudonimi reciproci)⁵⁰ che emerge con evidenza dalla lettura della poesia dei trovatori dei secoli XII e XIII, ma di cui invano si cercherebbe traccia nelle *artes poeticae*.
3. Se tra le due entità vi può essere talvolta una parziale coincidenza – un *senhal* può risultare dalla cristallizzazione di uno pseudonimo poetico, e tale sembrerebbe essere, in effetti, la genesi storico-letteraria del *senhal* – ciò costituisce più l'eccezione che la regola.

Aggiungerei, a questo punto, che è, in particolare, la differenza delle rispettive funzioni poetiche a suggerire di non confondere *senhal* e pseudonimo. Se, infatti, il primo serve principalmente da firma, il secondo pare giocare un ruolo diverso e ben più essenziale nel sistema espressivo del *trobar* dell'epoca aurea. Come nota Anatole Fuksas, esso «acquisisce [l'interlocutore] alla semantica del discorso lirico, battezzandolo con un nuovo nome che corrisponde spesso ad una delle parole-chiave della canzone».⁵¹ Sono due, in questo senso, gli aspetti fondamentali che determinano la centralità dello pseudonimo poetico nell'economia del *trobar* e si tratta, in qualche modo, delle due facce della stessa

⁴⁹ «Nothing in Giraut's poems themselves allow us to establish with any certainty the identity of *Sobre-Totz*» (Sharman R.V. [ed. by], *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: a Critical Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 8).

⁵⁰ Su tale pratica, si veda in part. Stroński S. (éd. par), *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, Académie des Sciences, 1910, pp. 33*-35*.

⁵¹ Fuksas, *La pragmatica del senhal*, p. 262.

medaglia. Da una parte, esso rappresenta l'interfaccia verbale, nell'idioletto stesso della *canço*, che consente di introdurre la persona nominata nell'universo lirico non come un corpo estraneo, bensì come un elemento poetico suscettibile di dialogare pienamente con tutti gli altri: così, la poesia dei trovatori, spesso limitata all'espressione dell'interiorità dell'«io», diviene capace di pronunciare l'alterità e confrontarsi con essa senza snaturarsi ma senza, al contempo, condannare il proprio canto alla claustrofobica *circularité* che tende a caratterizzare, ad esempio, quello dei trovieri⁵² (i quali, non a caso, fanno un uso minimo degli pseudonimi). Dall'altra parte, il senso del nome arbitrariamente attribuito alla donna amata, al mecenate o ad altri interlocutori intrattiene in genere un rapporto privilegiato con l'autore che se ne serve: ciò fa sì che, se è ben scelto, esso inneschi una risonanza poetica cruciale nell'ambito del componimento – facendosi «parola chiave» – indipendentemente dal suo contenuto referenziale, contribuendo per ciò stesso a rafforzare la presenza nel testo dell'alterità sottesa. Un'alterità che risulterà ostentata e non celata da uno pseudonimo di cui il pubblico, almeno fino a quando la circolazione della poesia trobadorica fu circoscritta ad alcune corti signorili, doveva in genere ben conoscere la referenza.⁵³ Queste precisazioni saranno forse di qualche utilità per affrontare, finalmente, la questione di *Engles* e *Bel Cavalier*.

1.2. Pseudonimo poetico e doppio: il caso di *Engles*

Come già accennato, la critica ha in genere considerato gli appellativi usati da Raimbaut de Vaqueiras come pseudonimi di persone fisiche realmente esistenti.⁵⁴ Tale posizione appare del tutto ragionevole, in considerazione della «poetica del concreto» che è propria del trovatore,⁵⁵ ed è stata sostenuta in merito non soltanto a *Engles* e *Bel Cavalier*, ma anche agli altri due nomi che compaiono solo una volta nell'opera rambaldiana: *Mon Avengut* (nel sirventese satirico definito *Garlambeu*, *BdT* 392.14, al v. 107), il cui significato letterale (*avengut* è participio passato del verbo *avenir*) dovrebbe suonare come 'Mio Pervenuto' oppure 'Mio Cresciuto',⁵⁶ e *Johan-ses-Terra*, 'Giovanni Senzatterra' (nella canzone *Leu pot hom*

⁵² Per l'icastica formula, in riferimento all'autoreferenzialità del discorso amoroso dei poeti lirici d'oïl, si veda Zumthor P., *De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII^e et XIII^e siècles)*, «Poétique», 2, 1970, pp. 129-140.

⁵³ Si veda in part. Vallet, *Il senhal nella lirica*, pp. 294-306. Ma – va detto – non tutta la critica ha sostenuto un uso degli pseudonimi poetici strettamente legato alla poetica del *celar* (ossia la discrezione socialmente motivata, che avrebbe suggerito la reticenza rispetto alle circostanze reali dei rapporti d'amore): cfr. ad es. Gouiran G. (éd. par), *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, p. lxxv.

⁵⁴ Significativa eccezione il contributo di Burgwinkle W.E., *Raimbaut de Vaqueiras et les rites de l'identité*, 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)*, éd. par Castano R., S. Guida et F. Latella, 2 voll., Roma, Viella, 2003, vol. 1, pp. 157-165 (per cui si veda *infra* in questo capitolo).

⁵⁵ Per cui cfr. *supra*, p. 3.

⁵⁶ Cfr. *LR*, V, p. 488a, e *PSW*, I, p. 109b.

gaug e pretz aver, BdT 392.23, al v. 61).⁵⁷ *Engles* adombra evidentemente un interlocutore maschile di Raimbaut, mentre *Bel Cavalier*, malgrado il genere grammaticalmente maschile, è la destinataria dell'amore del poeta. Alla differenza di contenuto referenziale dei due appellativi corrisponde, come vedremo, una differenza di trattamento e di funzione poetica.

Secondo parte della critica potrebbero esistere altre due occorrenze dello pseudonimo *Engles*, oltre a quelle elencate nella tabella all'inizio del capitolo: una, però, è da guardare con sospetto (ne parleremo tra un istante), mentre l'altra mi pare decisamente da scartare. Si tratta, per quest'ultimo caso, dell'eventuale presenza di *Engles* nel catalogo femminile delle dame che si oppongono a Beatrice di Monferrato nel *Carros* (v. 46): una donna, dunque, ciò che ha indotto a sospettare che sotto l'appellativo in questione si possa celare una molteplicità di personaggi diversi, di cui almeno uno maschile ed uno femminile.⁵⁸ Ma, oltre al fatto che tale pluralità di referente pare insostenibile in quanto in contraddizione con la comune «pragmatica del *senhal* trobadorico»,⁵⁹ è tutt'altro che certo che il nome che si trova nel componimento sia proprio *Engles*. A me pare evidente che la catena grafica proposta dai manoscritti M Sg per il verso 46, *Englese Garsenda*, vada sciolta (anche sulla base della lezione fornita da R, *Engleza Garsenda*) *Engles' e Garsenda*, restituendo così al testo il femminile *Englesa*.⁶⁰ È probabile che Raimbaut si riferisca proprio a una dama 'inglese' o legata in qualche modo all'Inghilterra, non più poeticamente trasfigurata delle altre nobildonne che compaiono accanto a lei nei versi del poemetto.

'Inglese', come puntualizza Fabrizio Beggiano, sembra essere l'unica interpretazione possibile anche per l'appellativo assegnato all'interlocutore privilegiato del trovatore.⁶¹ Dato

⁵⁷ Per quest'ultimo appellativo, si veda *infra*, pp. 30-31.

⁵⁸ Si veda Beggiano F., *Raimbaut de Vaqueiras e Albertet: percorsi ed incontri trobadorici nel Monferrato, riflessioni ed interrogativi*, in *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche. Atti del Convegno (Rocca Grimalda-Ovada, 26-27 giugno 2004)*, a c. di Barillari S.M., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 19-28. Da escludere l'interpretazione di *Engles* come personaggio femminile nella già citata *cobla* IV di BdT 392.24, avanzata da De Bartholomaeis V. (a c. di), *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma, Tipografia del Senato, 1931, vol. 1, p. 151, n. al v. 40.

⁵⁹ Una posizione opposta è sostenuta da Elena Roig Torres, che sembra proporre, almeno idealmente, un'improbabile *reductio ad unum* non solo degli *Engles* rambaldiani ma di tutti (o quasi) quelli che compaiono nella poesia dei trovatori. Emblematica la conclusione del suo contributo, che deve fare i conti con la contraddittorietà dei dati prodotti dall'indagine: «Este enigmático personaje del elenco trovadoresco [...], *Engles* misterioso, un *Engles* que viene y va como un loco entre los versos trovadorescos», suscettibile di far impazzire col suo *fol anar* chi si mettesse sulle sue tracce (Roig Torres E., «*Un fol anar don es en fol vengut*» (BdT 392,31). *Idas y venidas del desconocido Engles*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007)*, a c. di Castano R., F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, pp. 563-583: 583).

⁶⁰ Cfr. *Raimbaut de Vaqueiras*, 392.32, Truan, mala gerra, ed. crit. di Saviotti F., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.32\(Saviotti\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.32(Saviotti).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]). Tale scelta ecdotica, già avanzata nella mia tesi di laurea (Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras. Saggio*, p. 91), ha ora l'avallo di Roig Torres, «*Un fol anar*», p. 575.

⁶¹ Cfr. Beggiano, *Raimbaut de Vaqueiras*, p. 21. Di diverso avviso Nicola Zingarelli (Zingarelli N., *Engles nelle rime di Rambaldo di Vaqueiras*, in *Miscellanea di studi e ricerche erudite in onore di Vincenzo Crescini*, Cividale del Friuli, Stagni, 1910, pp. 113-132: 131), il quale affermava recisamente che l'aggettivo sostantivato «non è derivativo di luogo, essendo *Englés*», senza però chiarire il motivo di tale convinzione

quindi per acquisito, in mancanza di reali alternative, il senso etnico-geografico, resterebbe da appurare l'origine, o la ragione, del nome. I testi, però, non offrono indizi espliciti in questo senso. Inoltre, se si tratta di una «parola chiave», il suo funzionamento nel discorso lirico non pare affatto evidente. A meno che non si tratti di difetto della nostra capacità di comprendere questa poesia, pur sempre proveniente da un mondo 'altro', potrebbe essere il rapporto privilegiato dell'espressione lirica di Raimbaut con la realtà a giustificare l'impiego di pseudonimi in cui la componente essoterica (la concretezza referenziale) risulti predominante rispetto a quella esoterica (il valore simbolico). In questo senso, se è sostenibile l'ipotesi che *Engles* sia uno pseudonimo poetico sbilanciato verso la rappresentazione dell'alterità così com'è, diventa ancora più fondamentale affrontare *in primis* il quesito relativo a chi si cela dietro di esso, per potere aspirare a una soluzione globalmente soddisfacente dell'enigma di questo appellativo. Dico «si cela», dal nostro punto di vista, ovviamente, in quanto è presumibile che almeno per il primo pubblico della poesia di Raimbaut l'identificazione fosse immediata e manifesta.

Le occorrenze testuali sicure sono cinque. Una l'abbiamo già vista, all'interno della *canço-sirventes* che è forse l'ultimo testo composto da Raimbaut tra quelli che ci siano pervenuti e che contiene una seconda menzione di *Engles* – circostanza eccezionale rispetto agli usi trobadorici – nella terza di tre *tornadas*:

Belhs dous *Engles*, francx et arditz,
cortes, essenhatz, essernitz,
vos etz de totz mos gaugz conortz,
e quar viu ses vos, fatz esfortz.

(*BdT* 392.24, vv. 93-96)⁶²

Nell'unica *Adressentornada* (le prime due si focalizzano su eventi politico-militari e circostanze contingenti, quali l'auspicata presa di Damasco e Gerusalemme e il comportamento deprecabile dei pellegrini), si esprime la stessa affettuosa nostalgia che caratterizza i versi già citati della *cobla* IV nei confronti di *Engles*, carissimo sodale nelle vicende d'amore (*qand er'amatz e fis amics / e-m paissi'ab n'Engles amors*, vv. 39-40), rincarando persino la dose con la struggente dichiarazione finale: 'voi siete l'ispirazione di tutte le mie gioie, e vivere senza di voi è un'impresa'.

Prima di questa doppia occorrenza, lo pseudonimo compare in tre diversi testi composti in Monferrato nel periodo aureo della carriera poetica di Raimbaut, tra il 1197 e il 1201. Lo troviamo, prima di tutto, in un componimento esplicitamente dedicatogli fin

(è, peraltro, impossibile determinare il timbro della vocale tonica, dal momento che *Engles* non si trova mai in rima) o avanzare proposte alternative, che pare in effetti arduo escogitare (ci prova, seppure con scarsa convinzione, lo stesso Beggiato, *Raimbaut de Vaqueiras*, p. 21, n. 6).

⁶² 'Buon gentile *Engles*, nobile e audace, cortese, istruito e raffinato, voi siete l'ispirazione di tutte le mie gioie, e vivendo senza di voi io compio un'impresa' (per la trad. cfr. *supra*, n. 4). Pare azzardato, in assenza di ogni ulteriore indizio, scorgere in questi vv. il riflesso di autentici «homoerotic ties» fra Raimbaut e *Engles*, come suggerito da Kay, *Subjectivity in Troubadour*, p. 151, per quanto tali legami possano essere previsti dal *compagnonnage* descritto dalla letteratura cortese, specialmente romanzesca (cfr. ad es. Gaunt S., «*Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse*»: l'amore in tre nella letteratura cortese, in *Corrispondenza d'amorosi sensi: l'omoerotismo nella letteratura medievale. Atti del 1° Atelier di antropologia e letterature medievali* (Genova, 27-28 maggio 2005), a c. di Odorico P. e N. Pasero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 215-233).

dall'*incipit*, a dire dell'importanza che il legame con *Engles* doveva rivestire, in termini umani e di ispirazione poetica:

Engles, un novel descort
 fauc per remembransa
 de vos, en cui me conort
 de ma greu malenansa,
 qu'atressi·m nafr' Amors fort
 com vos de sa lansa,
 mas tant que gaug e deport
 n'avetz et eu pezansa;
 et agra·m fach piegz de mort
 ma don' en fiansa,
 mas bos comnhatz m'a estort
 de sa mal' acordansa,
 que parti m'en al seu tort
 en desacordansa,
 mas ela·m quis pois acort,
 on ai bon' esperansa.

(BdT 392.16, vv. 1-16)⁶³

Come e più della *canso-sirventes*, il *novel descort* insiste nel presentare l'interlocutore, alla stregua del trovatore, nel suo coinvolgimento nelle vicende amorose ('Amore mi ferisce forte come ferisce voi con la sua lancia'), precisando che mentre Raimbaut ne ricava soprattutto *pezansa* ('pena'), *Engles* ne ottiene al contrario *gaug e deport* ('gioia e piacere'). Dall'attacco – 'faccio un nuovo *descort* per ricordarvi' – sembra che i due siano separati, ma il testo non offre indicazioni più precise in merito. In maniera più circostanziata si parla invece di un allontanamento nella quinta *cobla* della canzone *Era·m requier sa costum'e son us, ouverture* del «ciclo del *conseil*», che rappresenta il principale contributo di Raimbaut al repertorio della *canso* di matrice tradizionale:

Ja mos *Engles* no·m blasme ni m'acus
 si·m loing per lieis d'Aurenga e del Monteill,
 c'aissi·m don Dieus del sieu bel cors conseil,
 cum las meillors valon de lieis en jus.
 E s'ieu fos reis d'Englaterra o de Franssa,
 loignera m'en per far totz sos comans,
 q'en lieis es totz mos cors e mos talans
 et es la res don plus ai desiranssa.

(BdT 392.2, vv. 33-40)⁶⁴

⁶³ '*Engles*, un «nuovo» *descort* faccio per ricordo di voi, in cui mi consolo del mio grave tormento, poiché Amore con la sua lancia altrettanto forte ferisce me quanto voi, ma voi ne avete gioia e divertimento e io afflizione. E mi avrebbe ridotto peggio che morte la mia donna, in fede, ma un buon amico mi ha sottratto al suo disaccordo: che al suo torto me ne partii in discordia ma poi ella mi chiese accordo, per cui ho buona speranza'. Ed. e trad. Canettieri P., *Il novel descort di Raimbaut de Vaqueiras*, in *Studi provenzali e galeghi 89/94* [«Romanica Vulgaria. Quaderni», 13-14], L'Aquila, Japadre, 1994, pp. 41-60: 47 e 51.

⁶⁴ 'Non mi biasimi né m'accusi il mio *Engles*, se a causa di lei mi allontano da Orange e Montélimar:

Si tratta di una sorta di pre-invio, dal momento che a questa *cobla* seguono immediatamente le due *tornadas*, in cui l'autore si rivolge, ancorché in maniera indiretta, a *Engles* per discolarsi di avere lasciato la Provenza (per metonimia, da *Aurenga*, 'Orange', e *Monteill*, 'Montélimar'), per via della donna amata, apostrofata alla seconda persona (*Bona dompna*) nella *cobla* precedente. Sappiamo che il fatto cui si allude è databile al 1196-1197, quando Raimbaut si recò per la seconda (o terza) volta in Monferrato, per quanto si possa dubitare che la ragione di tale trasferimento sia realmente quella sentimentale addotta nella poesia.

Un vero e proprio invio è quello rivolto a *Engles* nella celeberrima *estampida Kalenda maia*, dove, in assenza di *tornadas*, lo pseudonimo si trova all'estremità dell'ultima *cobla*:

Donna grazida,
 qecs lauz' e crida
 vostra valor
 q'es abellida,
 e qi·us oblida,
 pauc li val vida,
 per q'ie·us azor,
 donn' eissernida;
 qar per gençor
 vos ai chazida
 e per melhor,
 de prez complida,
 blandida,
 servida
 genses q'Erecs Enida.
 Bastida,
 finida,
 n'Engles, ai l'estampida.

(BdT 392.9, vv. 71-84)⁶⁵

Qui *Engles* figura dunque, alla seconda persona, come esplicito destinatario del pezzo. Verrebbe da pensare a un committente: è a proprio a lui, infatti, che il trovatore annuncia trionfante di aver concluso la *pièce*.

Raccogliendo le informazioni provenienti dai quattro componimenti, chi può essere, a questo punto, il personaggio: 1) che si sarebbe dovuto rammaricare dello spostamento di Raimbaut dalla Provenza al Monferrato nel 1197 a causa (così è detto) della donna amata;

mi aiutasse Dio nei confronti della sua bella persona, com'è vero che le donne migliori valgono meno di lei! E se fossi re d'Inghilterra o di Francia, me ne allontanerei per obbedire ad ogni suo comando, poiché in lei sono tutto il mio cuore e il mio desiderio, ed è la cosa che più bramo'. Ed. Saviotti F., *Raimbaut de Vaqueiras*, Era-m requier sa costum'e son us (BdT 392.2), «Lecturae tropatorum» [online], 6, 2013, 44 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Saviotti-2013.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]): 36-37.

⁶⁵ 'Dama graziosa, chiunque loda e grida il vostro valore, che è splendido, e vale poco la vita di chi si dimentica di voi, ragion per cui vi adoro, dama senza pari; e infatti vi ho scelto come la più bella e in quanto siete la migliore, colma di pregio, vi ho corteggiata e servita più cortesemente di quanto facesse Erec con Enide. Costruita e terminata – messer Engles – ho l'estampida'.

2) cui sarebbero stati dedicati il *novel descort* e l'*estampida*; 3) che qualche anno più tardi, dall'Oriente, sarebbe stato ricordato con nostalgia e trasporto come un insostituibile compagno di avventure amorose? Va subito detto che la coerenza con cui *Engles* è chiamato in causa conferma ulteriormente, se ce ne fosse bisogno, l'impossibilità che lo pseudonimo rimandi a persone diverse. È al contrario evidente che si tratti per il trovatore di un'unica figura di primaria importanza, la cui presenza fisica o spirituale è costante per lui dagli anni monferrini in avanti.

La critica si è divisa principalmente su due candidati, Guglielmo di Baux e Bonifacio di Monferrato, per nessuno dei quali, occorre ammetterlo, l'epiteto di 'Inglese' troverebbe una giustificazione evidente. Il primo è il signore d'Orange alla corte del quale la *vida* di Raimbaut sostiene che questi abbia inaugurato la propria fortunata carriera di giullare. L'identificazione di *Engles* con Guglielmo è sostenuta⁶⁶ a partire dalla *razo* di uno scambio di *coblas* in tenzone tra un certo *Raimbaut* e un certo *Engles* trådita dai canzonieri D^a H, in cui l'effettivo intervento del poeta di Vaqueiras è però tutt'altro che certo.⁶⁷ È soprattutto il tono aspramente polemico della contesa, ben diverso da quello affettuoso che traspare dai componimenti sopra citati, a far dubitare di potere ascrivere anche questo testo a un'eventuale corrispondenza poetica fra il trovatore e il suo *Engles*. Come che sia, l'inattendibilità dell'attribuzione delle *coblas* non implicherebbe di per sé l'impossibilità dell'identificazione di *Engles* con Guglielmo di Baux. La forza di quest'ultima starebbe nell'argomento della lontananza. A quanto si sa, sempre dalla *vida*, Raimbaut 'stette a lungo con il principe d'Aurenga' all'esordio della propria carriera. In seguito, è dubbio che i due abbiano avuto altre occasioni per frequentarsi: ciò potrebbe essere accaduto tra il 1195 e il 1196, quando il trovatore tornò per un certo periodo in Provenza, ma è da escludere per gli anni dal 1197 in poi, segnati dal nuovo trasferimento in Monferrato, quindi dalla spedizione in Oriente. In questo senso, potrebbero ben essere rivolti a Guglielmo l'*excusatio* per essersi allontanato da 'Orange e Montélimar' per amore di una dama e il nostalgico *souvenir* che motiva tanto la dedica del *novel descort* quanto le toccanti note della canzone-sirventese. L'assenza, però, di prove innegabili dell'esistenza di rapporti particolarmente stretti tra il poeta e il suo primo supposto mecenate suggerisce cautela, tanto più che, se si volesse credere alla testimonianza di D^a H, bisognerebbe ritenere che tra i due esistessero piuttosto motivi di attrito. Inoltre, è possibile dubitare, come fa Linskill, persino della testimonianza della *vida* in merito al ruolo del 'principe d'Orange' nell'accoglienza a Raimbaut: la notizia potrebbe derivare da una sovrapposizione erronea con la figura di Ugo di Baux, il cui mecenatismo è attestato da varie fonti, al contrario di quello del fratello Guglielmo, noto solo dalla prosa in questione.⁶⁸

È invece indubbio che uno straordinario legame unisse Raimbaut e Bonifacio di Mon-

⁶⁶ Si vedano in part. Cacciaglia G., *Guglielmo del Balzo ed il suo tempo*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere», 107, 1973, pp. 151-201, e Canettieri, *Il novel descort*. A questi sembra unirsi, ma in maniera piuttosto contraddittoria, Roig Torres, «*Un fol anar...*», p. 567, n. 14.

⁶⁷ *Tuich me pregon, Engles, qe vos don saut* (*BdT* 392.31, 209.1, 392.15a), edito da Linskill, tra i *Poems of doubtful attribution* (XXVII, pp. 268-269).

⁶⁸ Linskill, pp. 10-13.

ferrato. L'unicità di tale rapporto tra protettore e protetto (in cui si ritrovano quello tra mecenate e artista, tra signore e cavaliere-vassallo), sicuramente costante almeno dagli anni Ottanta del XII secolo fino agli ultimi momenti ricostruibili dell'esistenza del trovatore, ha condotto buona parte della critica, a partire da Nicola Zingarelli, a ritenere che proprio al Marchese dovesse essere destinato lo pseudonimo *Engles*.⁶⁹ Di chi altri, infatti, Raimbaut avrebbe potuto cantare il *compagnonnage* amoroso, se non di colui con il quale aveva condiviso con romantico entusiasmo i *joves fags*, «con ogni verosimiglianza realmente accadut[i]»,⁷⁰ narrati nella terza lassa?⁷¹

E quar es greu perdr' e dezamparar,
 senher, amic, qu'om deu tener en car,
 vuelh retraire, e l'amor refrescar
 lo fag que fem de Saldina de Mar,
 quan la levem al marques, al sopar,
 a Malespina de sul plus aut logar,
 e la donetz a Ponset d'Aguilar,
 que muria el liet per lieys amar.
 E membre vos d'Aimonet lo jocular,
 quant a Montaut venc las novas comtar
 que Jacobina ne volian menar
 en Serdenha mal son grat maridar.
 E vos prezes un pauc a sospirar,
 e membret vos cum vos det un baizar
 al comchat penre, quan vos preguet tan car
 que de son oncle la volcsetz amparar,
 que la volia a tort dezeretar.

(*BdT* 392.I, vv. 13-29)⁷²

Facilmente spiegabile l'*excusatio* di *BdT* 392.2 – Raimbaut chiederebbe a Bonifacio di non fargliene una colpa se è per la donna amata e, sottinteso, non per lui che ha deciso di venirsene in terra padana lasciando la Provenza:⁷³ intendendo l'affermazione antifra- sticamente, si potrebbe anche pensare a un indiretto omaggio⁷⁴ –, è poi naturale che al

⁶⁹ Cfr. Zingarelli, *Engles nelle rime*. L'identificazione con il Marchese è stata in seguito ripresa e consacrata da Linskill, che ha sviluppato gli argomenti di Zingarelli (cfr. Linskill, pp. 27-28).

⁷⁰ Di Girolamo, *I trovatori*, p. 193.

⁷¹ Prima, in effetti, delle tre per cronologia delle vicende raccontate (dove la numerazione della *BdT*, basata sulla ricostruzione del testo di Schultz-Gora), ma ultima nell'ordine comunemente trådito dai manoscritti, su cui si fonda ragionevolmente Linskill: è questo l'ordine cui qui ci si attiene.

⁷² 'E poiché è duro, signore, perdere e abbandonare un amico che dovrebbe essere tenuto caro, voglio ricordare, per ravvivare l'amore, l'impresa di Saldina del Mar, quando, a cena, la togliemmo al marchese, a Malaspina, dal posto più in alto, e la deste a Ponset d'Aguilar, che moriva nel suo letto d'amore per lei. E vi ricordo di Aimonet il giullare, quando venne a Montalto a recare la notizia che volevano portare Jacobina in Sardegna per sposarla contro sua voglia. E voi vi metteste a sospirare un po', e vi ricordaste come vi aveva dato un bacio al prendere commiato, quando vi pregò così caramente di volerla proteggere dallo zio, che voleva diseredarla a torto'. Trad. di Di Girolamo, *I trovatori*, p. 193.

⁷³ Così interpreta Zingarelli, *Engles nelle rime*, p. 55.

⁷⁴ Come ho già ipotizzato in Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras*, p. 40, n. al v. 34.

Marchese venga dedicata l'*estampida* composta alla sua corte, che sarebbe stata oltretutto ispirata, secondo la *razo*, proprio da una sua sollecitazione.⁷⁵

Lo stesso testo che pone le basi per riconoscere in *Engles* Bonifacio contiene però anche un elemento che ha convinto alcuni studiosi a dubitare di tale identificazione:⁷⁶ per tutte le tre lasse, in cui *Engles* è assente, Raimbaut si rivolge al proprio interlocutore esclusivamente con gli appellativi *marques* e *senher*. Per di più, nella *canso-sirventes* in cui *Engles* compare due volte, di cui una al vocativo, è menzionato pure due volte Bonifacio, ancora come *marques*, 'titolo con cui egli era universalmente identificato dai suoi contemporanei',⁷⁷ e sempre per cantarne le gesta e la gloria: la separazione tra le due figure risulta qui più che mai netta, anche perché l'una è data come lontana, nel tempo e nello spazio, l'altra come agente e presente. A me pare che solo trovando una spiegazione plausibile per una simile scissione si possa ritenere di avere risolto l'enigma.

Se non sono dirimenti le ragioni della biografia, che non permetterebbero effettivamente di scartare l'ipotesi Guglielmo di Baux, potranno però forse esserlo quelle della poesia. Abbiamo visto come il nome di *Engles* ricorra sempre ed esclusivamente quando si parla d'amore e del canto per amore: le vicende amorose vissute e condivise, le scelte dettate dal cuore, la dedica di un pezzo che parla d'amore, il ricordo, nel momento dell'impegno militare, dei bei tempi in cui ci si poteva dedicare al sentimento... In questo senso, per quanto non si può dire che sia una «parola chiave» del discorso lirico nel senso in cui potranno esserlo altri pseudonimi capaci di innescare risonanze semantiche con il lessico e i concetti circostanti, è indubbio che *Engles* sia parte a pieno titolo dell'universo lirico del trovatore: in esso trova la sua collocazione naturale, come ispiratore e compagno privilegiato del Raimbaut innamorato, perdendo nel testo i suoi tratti di persona reale, per farsi quasi nume tutelare del canto per amore e *alter ego* del poeta-amante. In questo senso, l'assenza di *Engles* dalle lasse sarà prima di tutto motivabile come un'opzione di genere e stile, che limita la sua ricorrenza alla poesia d'amore e alla forma *canso*. A trasfigurazione avvenuta, non stupirà quindi lo scoprire eventualmente uno sdoppiamento tra il personaggio storico e la sua proiezione poetica, come quello che si può leggere nella *canso-sirventes*. Bonifacio, modello per Raimbaut di cavalleria e di cortesia in cui immedesimarsi, è presente ma ormai del tutto assorbito, come il trovatore stesso, dalla guerra e dalla politica; anzi, nel momento puntuale in cui il componimento si deve presumere composto, è proprio impegnato in operazioni militari che lo tengono lontano da Salonicco e dal trovatore. *Engles* è dunque scomparso, cristallizzato in un passato da rimemorare con elegiaco struggimento. Rimane la figura ufficiale del Marchese, a cui provare a ricordare, nella lassa appena citata, gli anni giovanili spesi a rincorrere l'amore con accenti

⁷⁵ Cfr. Boutière-Schutz, *Biographies des troubadours*, LXX.D, §§ 15-19, p. 466.

⁷⁶ Nulla dice, invece, il tono usato dal trovatore per rivolgersi a *Engles* (cfr. Cacciaglia, *Guglielmo del Balzo*, pp. 172-175, e Canettieri, *Il novel descort*, pp. 57-59): se l'affettuosa familiarità pare suggerire un rapporto tra pari grado (ben diverso quello usato altrove nelle apostrofi al *Marques*), essa deporrebbe tanto contro Bonifacio quanto contro Guglielmo, signore non troppo meno altolocato del marchese di Monferrato, rispetto al *parvenu* Raimbaut.

⁷⁷ Linskill, p. 27, che ricorda come Bonifacio sia chiamato così anche nel *Carros* e nella canzone di crociata *BdT* 392.3.

che riecheggiano, ma in un registro diverso, quelli delle apostrofi a *Engles*.⁷⁸ Sembra un estremo sforzo per ribadire la necessità di tenere insieme (come Raimbaut ha fatto fin dalle sue prime prove poetiche)⁷⁹ armi e amori, pena la rinuncia a una parte fondamentale della propria identità. *Engles* risulterebbe così personaggio in bilico tra alterità ed espressione dell'identità, che al poeta è necessario risuscitare, a fianco del parimenti insostituibile *Marques*, per continuare a garantire il completo rispecchiamento poetico del sé nel canto.⁸⁰

Ma perché Raimbaut avrebbe dovuto collegare Bonifacio all'Inghilterra? Una soluzione plausibile si troverà forse accostando a questo 'Inglese', un altro 'inglese', il 'Giovanni Senzaterra',⁸¹ a cui Raimbaut si rivolge una sola volta, nelle *tornadas* della canzone *Leu pot hom gauch e pretz aver*:

Johan ses terra, si d'amor
non ai en breu gauch et honor,
jamais non serai amoros
e viurai mal grat d'amor pros.

Pero si ma dompna·m socor,
q'es caps de pretz e de valor,
ben poirem estar eu e vos
honrat entre·ls drutz cabalos.

(*BdT* 392.23, vv. 61-68)⁸²

Il tono è per molti aspetti assimilabile a quello usato con *Engles*: anche di questo personaggio sono messi in evidenza la familiarità con il poeta e il coinvolgimento nelle vicende d'amore.⁸³ La canzone è stata assegnata sulla base dei contenuti al biennio provenzale di Raimbaut (1195-1196) e al cosiddetto «cycle de la renonciation».⁸⁴ Tuttavia, a me pare piuttosto che, se l'eclatante assenza della menzione di *Bel Cavalier* porta a escludere il

⁷⁸ La data di originaria composizione della lassa è discussa. La considerazione espressa rimane comunque valida, in quanto è evidente che, se pure il testo fosse stato inizialmente redatto in anni precedenti (come ritiene parte della critica), nel 1205 l'autore deve esservi intervenuto di nuovo, quantomeno per aggiungere i versi finali (su tutta la questione si veda *infra*, pp. 56-57, n. 39).

⁷⁹ Sul tema cfr. Bertolucci Pizzorusso, *Generi in contatto*.

⁸⁰ Anche Roig Torres, «*Un fol anar...*», p. 570-571, nn. 23 e 26, sembra, pur senza esplicitarla, arrivare vicino ad avanzare un'ipotesi di interpretazione simile, fondata sul riconoscimento di una distinzione poetica delle due figure.

⁸¹ Con questo nomignolo, come tutti sanno, era stato chiamato fin dalla più giovane età Giovanni Plantageneto, fratello, tra gli altri, di Riccardo Cuor di Leone e suo successore sul trono d'Inghilterra (1199-1216), dal padre Enrico II: cfr. ad es. McLynn F., *Lionheart and Lackland: King Richard, King John and the Wars of Conquest*, London, Vintage Books, 2007, p. 36.

⁸² 'Giovanni Senzaterra, se da amore non ottengo presto gioia e onore, mai più sarò innamorato e vivrò da prode senza amore. // Però, se Madonna, che è la regina di pregio e di valore, viene in mio aiuto, potremo ben stare, voi ed io, onorati tra i perfetti amanti'.

⁸³ Cfr. Linskill, p. 131, n. 61. Pare però abusivo postulare che possa trattarsi di un «impoverished nobleman turned troubadour or minstrel»: né il nome, quando anche inteso in senso letterale, né la biografia del futuro re inglese lo giustificano.

⁸⁴ Lecoy, *Note sur le troubadour*, p. 29.

testo dal ‘ciclo del *conseil*’, il registro e gli argomenti in essa impiegati, così come la sua collocazione nella tradizione manoscritta, la rendano però del tutto coerente con un’ambientazione padana se non già monferrina,⁸⁵ precedente alla spedizione in Sicilia. ‘Giovanni Senzaterra’ potrebbe essere un *avatar* di ‘Inglese’-Bonifacio o magari la sua primissima attestazione, forse scherzosamente motivata dalla comune reggenza del potere negli anni in cui il fratello maggiore, legittimo titolare (Corrado in un caso, Riccardo Cuor di Leone nell’altro) si trovava impegnato nella terza crociata: ciò porterebbe a datare *BdT* 392.23 agli anni 1190-1192, prima della morte di Corrado e della conseguente assunzione formale del ruolo di marchese da parte di Bonifacio. Non mi pare esistano argomenti sicuramente contrari a questa ricostruzione, se non l’apparente assenza, nel *corpus* trobadorico, di altri casi certi di una simile duplicazione di pseudonimi riferiti dallo stesso autore alla stessa persona.

1.3. *Senhal* e doppio: il caso di *Bel Cavalier*

Se questa lettura del senso di *Engles* è corretta, ne avremo da una parte individuato il nucleo semantico originario, dall’altra ricondotto l’impiego alla «pragmatica» dello pseudonimo trobadorico: pare uscirne confermato, malgrado la più volte menzionata originalità, il solido rapporto del nostro trovatore con la tradizione poetica del *trobar*. Peraltro, non è mia l’intuizione che per ragioni squisitamente poetiche Raimbaut possa avere evocato lo stesso personaggio mediante due appellativi differenti – l’uno ufficiale, l’altro d’invenzione – anche in simultanea: lo aveva infatti già suggerito, riguardo a Beatrice di Monferrato e *Bel Cavalier*, Valeria Bertolucci.

Bels Cavaliers, la donna amata, è naturalmente distinta da *Na Beatritz*, la signora che il poeta onora e riverisce nel canto. Ma è proprio necessario stabilire anche una corrispondente distinzione delle persone nella realtà? Ai fini della poesia e della storia della concezione d’amore nella tradizione provenzale, è sufficiente registrare il fenomeno al livello, appunto, della poesia e limitatamente a quella rambaldiana: in questa la donna amata e la donna ‘servita’ risultano distinte, e ciò costituisce un’importante novità, anche se all’origine, cioè sul piano biografico, si trovasse eventualmente la medesima persona.⁸⁶

La studiosa interveniva a rettifica delle conclusioni di Zingarelli (accettate, tra gli altri, da Linskill), il quale, sulla base di un’interpretazione letterale dei testi, aveva escluso che le due figure si potessero sovrapporre proprio perché costantemente diverso è il modo in cui il trovatore si rivolge all’una e all’altra.⁸⁷ La responsabilità di farne una persona sola risale invece alla biografia medievale, che fornisce l’informazione con il consueto stile succinto: [Raimbaut] *s’enamoret de la seror del marques, qe avia nom ma dompna Biatrix*,

⁸⁵ Per cui cfr. *infra*

⁸⁶ Bertolucci, *Posizione e significato*, p. 31.

⁸⁷ Cfr. Zingarelli N., *Bel Cavalier e Beatrice di Monferrato*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anniversario del suo insegnamento*, Firenze, Ariani, 1911, pp. 557-575.

qe fo molher d'Enric del Carret. Et troba de lei mantas bonas chansos. Et apellava la «Bel Cavalier». L'autore della *razo* di *BdT* 392.20, interpolata nella *vida* del poeta in P, si dilunga poi nel narrare la fantasiosa eziologia dell'epiteto:

Et per aiso l'apellava enaisi [*scil. Bel Cavalier*], qe a En Rambautz segi aital aventura, qe pozia vezer ma dompna Biatrix qant el volia, sol q'ella fos en sa chambra, per un espiraill; don neguns no·n s'apercebia. Et un jor venc lo Marqes da cassar; et entret en la chambra et mez la soa spaza a costa d'un leit, et tornet s'en foras. Et ma dompna Biatrix remas en [la] chambra; et despoillet se son sobrecot et remas en gonnella. Et tollc la spaza et se la ceinz a lei de cavalier. Et tra[i]s la for del fuor et geta la en alt, et pres la en sa ma et menet se l'al bratz d'una part et d'otra de la spala; et tornet la em fuer, et se la desceinz et tornet la a costa del leit. Et En Ranbau[t]z de Vaqera[s] vezia tot so qe vos ai dich per lo spirail. Don per aso l'apellet pois totas vez *Bel Cavalier* en sas chansos.⁸⁸

L'esigenza di giustificare l'origine dell'appellativo pare condivisibile: la poesia di Raimbaut de Vaqueiras ne è in effetti disseminata. Sono 11 – la metà circa di quelli di sicura attribuzione al trovatore – i testi che contengono la menzione di *Bel Cavalier*: a partire dal 1197 non c'è quasi più componimento rambaldiano in cui il personaggio non compaia. Superfluo citare tutti i singoli passi: la loro straordinaria coerenza, al di là delle divergenze formali (talvolta lo pseudonimo compare in un'apostrofe, talaltra alla terza persona) permette di affermare con sicurezza, come fa Bertolucci, che in termini puramente referenziali *Bel Cavalier* è la «donna amata» dal trovatore.⁸⁹ È colei a cui è dedicato il canto d'amore e a cui non si manca di rivolgere un pensiero amoroso anche a margine di testi d'ispirazione diversa, come nella seconda *tornada* del *Carros* o, in maniera più significativa, in chiusura della canzone di crociata:

⁸⁸ 'E la chiamava così [*scil. Bel Cavalier*] perché a messer Raimbaut avvenne questo fatto, di poter vedere madonna Beatrice quando voleva, se ella era in camera, attraverso uno spiraglio, e nessuno se ne accorgeva. E un giorno il Marchese tornò dalla caccia ed entrò nella camera, appoggiò la propria spada a un letto e uscì. La dama rimase invece in camera e si spogliò dell'abito e rimase in sottoveste. E prese la spada e se la cinse come fosse un cavaliere. Poi la trasse dal fodero e la brandì, e la prese in mano e la portò al braccio dall'una e dall'altra spalla. Poi la rimise nel fodero, la slacciò e la riappoggiò al letto. E Raimbaut de Vaqueiras vedeva tutto ciò che vi ho detto dallo spiraglio. Per questo la chiamò poi sempre *Bel Cavalier* nelle sue canzoni'. Ed. Boutière-Schutze, *Biographies des troubadours*, pp. 451-452. La critica contemporanea si è volentieri soffermata sull'interpretazione di questo testo: si segnalano, in particolare, Burgwinkle, *Raimbaut de Vaqueiras*, contributo del tutto incentrato sull'analisi della *razo*, e Zink, *I trovatori*, pp. 204-209, che estende l'indagine al rapporto, nient'affatto palese, della prosa con il componimento a cui essa dichiara di riferirsi (*BdT* 392.20). Per la possibile rilevanza dell'interpretazione di questa *razo* nel nostro discorso, si veda *infra*, p. 37.

⁸⁹ Non osta, naturalmente, il genere maschile (cfr. ad es. Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a c. di Pasero N., Modena, S.T.E.M., Mucchi, 1973, pp. 264-265): accade spesso, dal *Bon Vez* del primo trovatore in avanti. Inoltre è maschile anche l'epiteto più frequentemente rivolto alla dama amata dai trovatori, *midons* (< MIHI DOMINUS): cfr. Paden W.D., *The Etymology of Midons*, in *Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics. Studies in Honor of Hans-Erich Keller*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1993, pp. 311-335. Sulla questione, in particolare, della mascolinità del *Bel Cavalier* di Raimbaut, si veda *infra*, p. 38.

Bels cavalliers, per cui fas sons e motz,
 non sai si'm lais per vos o'm leu la croz,
 ni sai com m'an ni sai com m'en romaingna;
 que tan mi fai vostre bel cors plazer
 qu'eu muer s'ie-us vei e cant no's puese vezer
 cug morir sols ab tot'otra compaingna.

(*BdT* 392.3, vv. 73-78)⁹⁰

Fino a questo punto nel componimento erano risuonati soltanto toni e tematiche marziali. Prima di accomiarsi, però, il trovatore non può fare a meno di rivolgersi all'amata, legando strettamente gli argomenti che precedono – in sintesi: l'esigenza di 'prendere la croce' – al dissidio interiore, tipico del genere, che lacera l'amante-crociato al momento di partire.⁹¹ In Raimbaut, al solito, la dichiarazione di indecisione assume una concretezza peculiare, plasticamente rappresentata nelle coppie oppositive in chiasmo *lais-leu* (*la croz*) e *an-romaingna*, fino all'immagine iperbolica e paradossale del «morire da solo con qualsiasi altra compagnia» che suggella la canzone.

Rispetto al formulare, dunque poco significativo catalogo di virtù attribuitegli, tra cui si segnalano quelle cavalleresche (ardimento, magnanimità, liberalità), del tutto in linea con la sua qualifica, manca, com'è prevedibile, qualunque elemento che permetta di avanzare ipotesi sulla vera identità di *Bel Cavalier*, così come per negare che la dama a cui il trovatore canta il proprio amore sia proprio Beatrice. Il problema di identificazione è per di più inscindibile da quelli, generali, relativi alla consistenza reale delle donne celebrate dai poeti occitani e alla sincerità del sentimento di questi, che concorrono a renderlo, in definitiva, insolubile. Non resta, in tal senso, che scegliere se fidarsi o meno della testimonianza delle prose poc'anzi citate. Qualcosa in più si può invece cercare di capire rispetto al vero motivo della scelta dell'appellativo e al significato del suo utilizzo.

Raimbaut termina spesso i propri componimenti con due *tornadas*: in tre canzoni (*BdT* 392.2, 392.28, 392.13) la prima è riservata alla celebrazione di *Bel Cavalier*, mentre la seconda contiene l'invio formale a Beatrice; in una quarta canzone (*BdT* 392.20), le due sono menzionate in una sola, lunga *tornada*. L'appartenenza di *Bel Cavalier* all'orizzonte erotico-lirico, che il personaggio finisce per rappresentare e riassumere in sé, è confermata dallo slittamento della sua presenza nella seconda *tornada* laddove il tema principale del testo non sono le vicende sentimentali: è quanto avviene, come detto, nella canzone di crociata e, soprattutto, nel *Carros*. La posizione di *Bel Cavalier* nel testo e la sua funzione poetica di ribadire la centralità dell'amore per il trovatore e la sua opera anche nei compo-

⁹⁰ '*Bel Cavalier*, per cui compongo melodie e versi, non so se restare a causa vostra o prendere la croce; né so come fare per andare o per restare, perché la vostra bella persona mi piace così tanto che io muoio se vi vedo, eppure quando non posso vedervi mi sembra di morire in ogni altra compagnia che non sia la vostra'. Testo crit. di Harvey R. e trad. di Barbieri L. in Raimbaut de Vaqueiras, 392.3, Ara pod hom conoisser e proar, a c. di Harvey R., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.3/392.3\(Harvey\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.3/392.3(Harvey).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).

⁹¹ Una sorta di conciliazione tra le due tematiche qui frontalmente contrapposte, nel segno della sovrapposibilità tra il tormento provocato dall'amore e quello (politico-militare quanto e forse più che religioso-morale) di cui è responsabile la crociata, si troverebbe attuata nella canzone-sirventese, secondo l'interpretazione avanzata da Kay, *Subjectivity in Troubadour*, p. 152.

nimenti di argomento diverso, in giustapposizione all'omaggio istituzionale nei confronti di Beatrice, spingono ad avvicinare l'appellativo al *senhal* descritto dalle *Leys d'Amors* e già parzialmente sfruttato, come abbiamo visto, da Raimon de Miraval, autore di poco posteriore a Raimbaut. Ma è soprattutto sul piano semantico che, a voler ben vedere, *Bel Cavalier* si rivela suscettibile di partecipare tanto della natura dello pseudonimo quanto di quella del *senhal*. Vediamo in che modo.

L'abbondanza di riferimenti a guerre e battaglie è una costante della poesia rambaldiana, anche di quella d'amore, dove esse ricorrono non soltanto come metafore, ma pure come elementi che mantengono intatto il loro senso letterale, a ribadire, ostentandola ovunque possibile, la sostanziale appartenenza del poeta al mondo cavalleresco.⁹² Un mondo che è diventato il suo, a quanto pare, grazie al rapporto con Bonifacio e al «fatto autobiografico» cruciale di essere stato creato cavaliere. La nuova identità è esplicitamente rivendicata, ad esempio nell'epistola epica, quasi con urgenza, in apertura della prima lassa, subito dopo la *salutatio* di prammatica (vv. 1-4):

E laus en Dieu quar tan m'a enansat
que bon senhor ai molt en vos trobat,
que m'avez gen noyrit e adobat,
e fait gran be e de bas aut pojat,
e de nien fait cavalier prezat,
grazit en cort e per donas lauzat.

(*BdT* 392.III, vv. 5-10)⁹³

Ma ancora più impellente Raimbaut doveva avvertire l'esigenza di manifestare il proprio nuovo *status* quando questo era ancora una fresca novità: lo dimostrano tanto la ricorrenza, in espressioni assolutamente connotate, del sostantivo *cavalier*, quanto i contenuti delle canzoni del cosiddetto «cycle de la rénonciation», databile agli anni 1195-1196. Come osserva Linskill,

that Raimbaut himself took his new dignity with all the seriousness of the neophyte is shown by his praise of the ideals of chivalry and by his repeated references to himself as a *cavalier prezat*. There is indeed no doubt that this troubadour found true fulfilment in the heroic and chivalric life of the world in which he now lived, rather than in contemplation or amorous dalliance (real or imaginary).⁹⁴

Ad esempio, nella *cobla* esordiale della canzone *Ges, si tot ma don'et amors* (1196), la rinuncia – che sappiamo soltanto momentanea – a un amore sofferto si accompagna a una perentoria dichiarazione di conformità, per attitudine e azioni, al rango raggiunto:

⁹² Cfr. Bertolucci Pizzorusso, *Generi in contatto*, pp. 81-86. Di Girolamo, *I trovatori*, pp. 196-197, segnala giustamente «il tono dimesso e umano» della rappresentazione dei combattimenti, priva degli «invasamenti guerreschi» e del «gusto sanguinario di un Bertran de Born».

⁹³ 'E lodo Dio di avermi concesso tanto fortuna da farmi trovare un ottimo signore in voi, che mi avete nobilmente nutrito e armato, e fatto gran bene e dal basso innalzato, e dal niente mi avete fatto cavaliere stimato, gradito a corte e lodato dalle dame'.

⁹⁴ Linskill, p. 16.

Ges, si tot ma don' et amors
 m'an bauzat e mes a lor dan,
 no·us cugetz qu'ieu n'oblit mon chan
 ni qu'en vailla meins ma valors
 ni que ja·n lais nuill autr'onrat mestier
 ni nuill bon fait que·s tanh' a *cavallier*... (BdT 392.17, vv. 1-6)⁹⁵

O, ancora, nella canzone *Eissamen ai gerreiat ab Amor*, composta tra 1197 e 1201, dove la richiesta d'amore è l'occasione per ribadire, sebbene quasi indirettamente, la propria identità cavalleresca, approfittando altresì per inaugurare una polemica di classe nei confronti dei 'ricchi arroganti':

S'ieu non sui rics segon vostra ricor
 ni pro valens a vostra gran valor,
 mon poder fatz, e sui cel qe·us merceia
 e·us serv e·us blan e vos am mais que re
 e·m gart de mal e m'esfortz de tot be
 per vostr'amor, e mieills mi par que deia
 pros dompn' amar bon *cavallier prezat*
 endreich d'amor c'un ric outracujat. (BdT 392.13, vv. 33-40)⁹⁶

Ciò avviene forse anche in opposizione agli interlocutori che cercano in più occasioni di sminuire la promozione del giullare a cavaliere con l'arma dell'ironia. Lo fa, *in primis*, Alberto Malaspina nella *V cobla* della tenzone scambiata tra i due:

Per Dieu, Rambaut, segon la mia esmansa
 fesetz que fols qan laissez lo mestier
 don aviatz honor e benanansa;
 e cel qe·us fetz de joglar *cavallier*
 vos det trebaill, enoi e malanansa
 e pensamen, ira et encombrier
 e tolc vos joi e pretz et alegranssa:
 que, puis montetz de ronssin en destrier,
 non fesetz colp de spaza ni de lanssa. (BdT 15.1 = 392.1, vv. 37-45)⁹⁷

⁹⁵ 'Sebbene Madonna ed Amore m'abbiano ingannato e disdegnato, non vi crediate che per questo oblii il mio canto, né che valga meno il mio valore, né che tralasci alcuna altra onorata occupazione, né alcun nobile gesto che si convenga a un cavaliere'. Ed. e trad. Cusimano G., *Saggio di edizione critica del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras*, Palermo, s.i., 1957, p. 26.

⁹⁶ 'Se non sono ricco secondo la vostra ricchezza né prode valente a paragone del vostro grande valore, faccio quel che posso, e sono colui che vi supplica e vi serve e vi corteggia e vi ama più di ogni altra cosa; ed evito ogni male e mi sforzo di ogni bene per il vostro amore, e mi pare che sia meglio per una gentildonna, rispetto all'amore, amare un cavaliere stimato che un ricco presuntuoso'.

⁹⁷ 'Per Dio, Raimbaut, a mio parere agiste da folle quando lasciate il mestiere da cui avevate onore e benessere, e colui che da giullare vi fece cavaliere vi ha procurato fastidio, preoccupazione e malessere, ansia, cruccio e imbarazzo, e vi ha tolto gioia, merito e allegria, poiché, da quando passaste dal ronзино al destriero, non avete sferrato più un colpo di spada o di lancia'. Per la datazione di questo testo si veda *supra*, p. 3, n. 8.

A cui il Nostro, che aveva poco prima accusato il marchese di essere sprovvisto di *pretz e cavallaria* (v. 32), risponderà (piuttosto compostamente – va detto – ma è solo il preludio agli impropri finali,⁹⁸ conditi dalla giusta dose di volgarità): ‘Se, nelle armi, io non valgo Olivieri, voi non valete certo Orlando!’ (vv. 51-52). Significativo è, poi, l’attacco, a due riprese, da parte di Ademaro di Poitiers, signore e trovatore, nell’ambito del *torneyamen* (sorta di *partimen* triangolare) che coinvolge, oltre a Raimbaut, anche il collega Perdigon:⁹⁹

E·N Rainbautz mante los cors pleniens,
qu'en pron manjar a tota sa fianza,
mas si·l Marches li fos d'aital semblanza,
enqer fora joglars o escudiers. (BdT 392.15 = 4.1 = 370.12a, vv. 45-48)

E·N Raymbautz, quant ab armas s'eslansa,
sembla trop mielhs joglars que *cavalliers*. (BdT 392.15 = 4.1 = 370.12a, vv. 59-60)¹⁰⁰

Questa volta Raimbaut non reagisce: difficile dire se si tratti dell’atteggiamento di superiore noncuranza di chi è ormai del tutto a suo agio nel proprio ruolo o, piuttosto, del tentativo di rispettare le convenzioni del genere *partimen*, che imporrebbero di rimanere sul tema dichiarato nella prima *cobla*, al contrario di quanto fa evidentemente il suo interlocutore.

Al di là, però, della superficialità di queste scaramucce verbali, peraltro immancabili nei dialoghi in versi fra trovatori (anche senza arrivare ai violenti attacchi personali delle cosiddette ‘tenzoni giullaresche’, di cui si dirà in Appendice B), l’espressione dell’identità cavalleresca si trova riverberata in maniera ben più profonda e pervasiva in gran parte dell’opera di Raimbaut grazie alla scelta di un adeguato *senhal*. Seguiamo, in questo senso, un’intuizione di Paolo Canettieri:

il cingere la spada doveva avere una significazione particolare per Raimbaut, essendo essa il simbolo del suo assurgere alla condizione di cavaliere, fatto autobiografico che lascia più di un segno nella produzione poetica, dalla scelta del *senhal Bel Cavalier*, ai continui accenni fatti alla nuova posizione.¹⁰¹

Come e più di *Engles* partecipe del ‘sé’ e dell’Altro, *Bel Cavalier* è dunque il nome

⁹⁸ Per cui cfr. *infra*, pp. 220-221.

⁹⁹ Al testo è dedicato l’articolo di Cusimano G, *Raimbaut «larga pansa»*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, 3 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1962, vol. 1, pp. 427-444.

¹⁰⁰ ‘E predica corpi pieni messer Raimbaut, la cui unica fede sta nel mangiare in abbondanza, ma se il Marchese avesse nei suoi confronti lo stesso punto di vista (?), sarebbe ancora giullare o scudiero. // E messer Raimbaut, quando si lancia in armi, sembra ben più un giullare che un cavaliere’.

¹⁰¹ Canettieri, *Il novel descort*, p. 66. Di «maschera epica della donna amata fissata nel *senhal*, [...] in perfetta coerenza con lo stile epico-lirico adottato da questo trovatore, e in speculare corrispondenza al rango di cavaliere a cui egli è approdato» parla Bertolucci Pizzorusso, *Generi in contatto*, p. 86.

che riveste la donna oggetto dell'amore del poeta, ma al contempo significa Raimbaut; ne è, come in un gioco di specchi, un doppio, una proiezione, per cui non sembra avere torto chi sostiene che l'amore trobadorico è fondamentalmente un sentimento narcisistico.¹⁰² A una conclusione simile è giunto anche William Burgwinkle, a partire da una lettura in chiave psicanalitica della *razo* di *BdT* 392.20 sopra citata. Le considerazioni dello studioso in merito al processo di identificazione del trovatore in *Bel Cavalier* («c'est Raimbaut qui s'accapare de l'épée dans le sillon de Bonifaccio et sa famille, sous le regard approbateur de la postérité») sono del tutto condivisibili, a patto, però, di non obliterare del tutto la referenza a una donna e a un amore reali.¹⁰³ Non si può, infatti, trascurare la circostanza fondamentale che *Bel Cavalier* rappresenta anche – se non *in primis* – la donna amata.

Più sfumate, ma, dal nostro punto di vista, assai produttive le conclusioni che trae Michel Zink dalla comparazione tra la *razo* e la *cobla* della canzone a cui si dichiara riferita:

Nella scena descritta dalla *razo*, la dama assume delle pose virili, maneggia un oggetto prettamente da uomo e riceve per questo uno pseudonimo maschile. L'erotizzazione metaforica della scena procede di pari passo con la mascolinizzazione della donna, che si rende desiderabile per l'uomo facendosi simile a lui. [...] Se vuole amare, l'uomo deve femminilizzarsi: Eracle si prostra ai piedi di Onfale e il trovatore si fa umile, mansueto, obbediente (qualità femminili), mentre la sua *domna*, cioè alla lettera la sua 'padrona', si virilizza, è identificata quasi sempre da uno pseudonimo maschile e dalla formula *midons*, 'mio signore': domina, insomma, il proprio innamorato esercitando su di lui il potere dell'uomo.¹⁰⁴

Con il che la progressiva sovrapposizione dell'io amante con l'amata nella figura doppia e virtualmente androgina di *Bel Cavalier* pare potersi compiere appieno. Non sarà, in questo senso, improprio recuperare il concetto di terzo *gender* invocato da Sarah Kay.¹⁰⁵ Secondo la studiosa, la *domna* trobadorica non sarebbe compiutamente femminile, ma appartarrebbe a un genere 'misto', compartecipe dei due principali: questo, da una parte, giustificerebbe il fatto di attribuirle tratti peculiari degli uomini piuttosto che delle donne (*cortezia*, *pretz*, *valor*, *sen*: tutti condivisi con il trovatore che ne canta l'amore) e la possibilità di riferirsi a lei anche con appellativi maschili, dall'altra, autorizzerebbe l'uomo a eleggerla a oggetto di venerazione, sovvertendo la rigida gerarchia che vede la femmina inevitabilmente sottomessa al maschio. Una simile lettura, di per sé assai suggestiva e corroborata dal suo originario fondarsi sul riconoscimento di più di due generi da parte dei grammatici medievali, mi pare particolarmente convincente nel nostro caso e per il nostro

¹⁰² Cfr. Zink, *I trovatori*, p. 203.

¹⁰³ Avrei, in effetti, qualche remora a spingere l'esegesi della prosa, interprete posteriore e tendenziosa delle liriche trobadoriche, fino a farne una chiave di lettura globale, e sbilanciata sul versante politico, della poesia di Raimbaut. In particolare, mi pare azzardata l'affermazione di Burgwinkle, *Raimbaut de Vaqueiras*, p. 165, che «*Bel Cavalier* était probablement un autre nom pour Bonifaccio et les membres de sa famille»: è indubbio, infatti, che l'omaggio alla famiglia di Bonifacio sia già ben presente nelle canzoni rambaldiane attraverso la figura di Beatrice, indipendentemente dal fatto che questa possa o meno 'essere' *Bel Cavalier*.

¹⁰⁴ Zink, *I trovatori*, p. 208.

¹⁰⁵ Si veda Kay, *Subjectivity in Troubadour*, pp. 86-97.

discorso, dal momento che «in projecting a semi-masculine identity onto the love object, the distinctions between self and other, subject and object, individual and social are all to some degree obscured». ¹⁰⁶ Così, di riflesso,

the suppliant troubadour shares the moral androgyny of the *domna*, becoming like her *umil*, *dous* and *avinen*. From the mid-twelfth century onwards, the *canço* is likely to exhibit an alternation of subject and object roles, which together construct the experience of desire from the standpoint of the male troubadour. ¹⁰⁷

Ciò risulta, lo si è visto, particolarmente vero per Raimbaut, e lo stesso voyeurismo a cui la *razo* assegna un ruolo tanto notevole – e che Zink giudica un elemento cruciale del rapporto d'amore rappresentato non soltanto dal nostro trovatore ¹⁰⁸ – si può considerare in stretta relazione con la passività e la frustrazione dell'amante femminilizzato. ¹⁰⁹

C'è forse anche un altro aspetto da considerare, se si accosta un elemento sociologico alla lettura di matrice latamente psicanalitica della poesia rambaldiana introdotta nelle ultime pagine. La *vida* di Raimbaut si apre con qualche informazione relativa al padre del trovatore: «un povero cavaliere di nome Peirol, considerato matto». In alcune versioni, la follia manca: il sintagma *era tengut per mat/fol* (a seconda dei manoscritti) è infatti obliterato in R e sostituito in Sg da *estiers era el bos e savis* («peraltro era buono e saggio»). Pare trattarsi di un intervento dei singoli compilatori rispetto a un passo che, nel suo complesso, ha verosimilmente la sua origine nelle *coblas tensonadas* scambiate tra Raimbaut e *Engles*, della cui dubbia autenticità abbiamo già detto, dove il secondo (per la rubrica Guglielmo di Baux) dice al primo: *en breu serez per fol reconoguz / plus q'en Peirols qe hom ten per arnaut*. ¹¹⁰ Se il rapporto tra Raimbaut, un certo Peirol e la follia istituito dalla *vida*, pur rimanendo oscuro nei suoi fondamenti biografici, trova una spiegazione in questo testo probabilmente apocrifo, non altrettanto si può dire dei dati fondamentali, ossia che Peirol fosse un cavaliere di umile *status* e, soprattutto, che il trovatore fosse suo figlio. Come per altre notizie trasmesse dalle prose biografiche, non abbiamo modo di sincerarci della loro veridicità e la critica ha naturalmente assunto posizioni diverse in merito. Klara Marie Fassbinder, ad esempio, ritiene probabile che l'informazione sia falsa, in quanto Raimbaut non avrebbe mancato di menzionare nella sua opera, in cui la *cavalaria* gioca un ruolo tanto fondamentale, il rango cavalleresco del genitore. ¹¹¹ Tuttavia, la studiosa riconosce, seppure solo in via teorica, la possibilità che la povertà di costui fosse «tanto grande da far

¹⁰⁶ Ivi, p. 91.

¹⁰⁷ Ivi, p. 97.

¹⁰⁸ Cfr. Zink, *I trovatori*, pp. 206-207. Il prototipo è da ricercare, naturalmente, nella canzone della *lauzeta* di Bernart de Ventadorn: *BdT* 70.43, vv. 5-6, *Ai! tan grans enveya m'en ve / de cui qu'eu vey jauzion* («ah, è tanto grande la voglia che mi prende / di chiunque veda immerso nel *joi*»: come *joi*, anche il verbo *jauzir* e i suoi derivati, tra cui l'aggettivo *jauzion*, risultano pressoché intraducibili nella lingua moderna).

¹⁰⁹ Kay, *Subjectivity*, pp. 94-95, ne parla a proposito, però, della canzone *BdT* 167.52 di Gaucelm Faidit.

¹¹⁰ «Presto sarete riconosciuto come folle, più di Peirol che è considerato matto». La questione è affrontata da Linskill, p. 5.

¹¹¹ Cfr. Fassbinder, *Raimbaut von Vaqueiras*, pp. 7-9 (la medesima idea è espressa da Linskill, pp. 5-6).

dimenticare del tutto il suo rango di cavaliere».¹¹² Vanno in questo senso gli argomenti addotti da Gérard Gouiran in favore della testimonianza della *vida*: i cavalieri non dovevano rappresentare un ceto sociale unitario e la povertà poteva senz'altro costituire il principio di un declassamento per sé e la propria stirpe; senza contare che la mancata menzione della dignità paterna si può spiegare come un'opzione deliberata da parte del trovatore, che avrebbe così enfatizzato la generosità di Bonifacio nel promuoverlo *de nien*.¹¹³ Ad ogni modo sono forse, ancora una volta, le ragioni della poesia che possono, se non fornire la certezza di una conferma, almeno suggerirne la verosimiglianza. Se il padre di Raimbaut fosse stato realmente un cavaliere povero, la scelta di *Bel Cavalier* come elemento poetico fondamentale sarebbe ancora più ricca di significato. L'identità conquistata sarebbe in effetti un'identità ri-conquistata e l'alterità a cui tendere, dietro la consistenza verbale del *senhal*, si duplicherebbe in due persone distinte: la donna da arrivare a possedere e il padre in cui immedesimarsi. Ma forse ci spingiamo troppo in là, soprattutto in considerazione dell'esiguità degli appigli. Di certo, se così fosse, se l'esaltazione della cavalleria costituisse almeno in parte un recupero della propria perdita appartenenza, si applicherebbe a perfezione alle vicende e alla poesia rambaldiana la definizione che Zygmunt Bauman dà del processo di identificazione come tentativo di fuga dall'incertezza – da intendere nel senso di 'insicurezza', 'disagio', più che di 'ignoranza' – relativa alle proprie origini:

One thinks of identity whenever one is not sure of where one belongs; that is, one is not sure how to place oneself among the evident variety of behavioural styles and patterns, and how to make sure that people around would accept this placement as right and proper, so that both sides would know how to go on in each other's presence. 'Identity' is a name given to the escape sought from that uncertainty.¹¹⁴

Torniamo, per concludere, a concentrarci sulle armi e gli amori di Raimbaut. Se *Engles* esprimeva l'irrinunciabilità dei secondi, *Bel Cavalier*, regnando incontrastata sul cuore del poeta, afferma, viceversa, l'imprescindibilità delle prime. Entrambe le figure, per motivi diversi dei doppi del trovatore, finiscono in maniera chiasmica per significare le une e gli altri. Lo pseudonimo trasfigurato del Marchese Bonifacio e il *senhal* che rimanda forse a sua figlia Beatrice, peraltro rappresentata proprio in veste di cavaliere nel *Carros* (a non voler dire della *razo* pluricommentata), orientano così lo spazio in cui, tra i due poli interdipendenti dell'amore e della guerra si muove e si costruisce poeticamente l'identità del 'Bel Cavaliere' Raimbaut de Vaqueiras.

¹¹² Fassbinder, *Raimbaut von Vaqueiras*, p. 9.

¹¹³ Cfr. Gouiran G., *Sur quelques troubadours qui franchirent les Alpes du temps de la croisade contre les Albigeois*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004)*, a c. di Lachin G., Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 97-133: 99.

¹¹⁴ Bauman Z., *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, in *Questions of Cultural Identity*, ed. by Hall S. and P. du Gay, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE Publications, 1996, pp. 18-36: 19.

Capitolo 2

L'identità alla prova dell'alterità: Raimbaut de Vaqueiras e la scrittura del mondo

Il poeta medievale è, nel nostro immaginario, una figura professionale alquanto dinamica. In opposizione all'amanuense suo contemporaneo, immaginato chino sul manoscritto e inamovibile dal contesto chiuso dello *scriptorium* clericale o laico cui appartiene, ci figuriamo in genere il poeta in viaggio, di corte in corte, di città in città, alla costante ricerca di un pubblico e di un mecenate, se non perché arso da un sacro fuoco che lo spinge sempre oltre. Tale concezione, naturalmente spogliata dei suoi tratti più romantici, corrisponde in buona parte alla realtà storica. Dai goliardi *vagantes* a Dante, dai trovatori a Petrarca, le esperienze sono le più diverse; ciò che le accomuna, però, è la mobilità dei protagonisti. Che sia per motivi politici o economici, per *curiositas* o per necessità, gli autori del nostro Medioevo percorrono l'Europa spesso più largamente dei loro omologhi di epoche più moderne, spingendosi talvolta anche oltre i suoi confini, e questi spostamenti non possono che lasciare un'impronta sulla loro personalità e sulla loro opera. Il caso più celebre e studiato è senza dubbio quello dell'esule Dante, per il quale l'allontanamento coatto da Firenze diventa episodio biografico forse non meno cruciale del fantomatico incontro con Beatrice per le ripercussioni che avrà sulla sua produzione letteraria. Al di là della differente statura poetica, esperienze di mobilità parimenti significative si possono incontrare fra i poeti provenzali di circa un secolo prima.

Raimbaut de Vaqueiras è uno dei trovatori che più hanno viaggiato e di cui meglio si conoscono gli itinerari. La sua *vida*, già citata a più riprese, gli attribuisce il trasferimento dalla Provenza al Monferrato, alla corte del Marchese Bonifacio, poi il passaggio, al seguito di questi, in *Romania* (ossia l'Impero romano d'Oriente), per concludere infine il proprio percorso nel 'regno di Salonicco'. Il biografo non sbaglia: tutti questi spostamenti appaiono chiaramente documentati dall'interessato stesso nella sua opera, in una maniera – la critica è concorde su questo punto – che non permette di dubitare della loro veridicità. Abbiamo visto nel capitolo precedente come sia la canzone *BdT* 392.2 a informare dettagliatamente sul primo di essi e sulla sua (dichiarata, se non effettiva) causa, mentre la canzone di crociata *BdT* 392.3 enuncia le premesse della spedizione oltremare, di cui la prima e la seconda lassa forniranno l'appassionata rievocazione; la *canso-sirventes* *BdT* 392.24 è, infine, l'ultima, viva, testimonianza degli anni in Grecia. Gli stessi toponimi *Romania* e *Salonic* sono quelli impiegati da Raimbaut: è quindi naturale ritenere che, come spesso capitava, l'autore della *vida* abbia desunto

una parte almeno delle informazioni biografiche che riporta direttamente dalla compulazione delle poesie. Poesie di cui, però, non doveva avere una conoscenza molto vasta: avrebbe, altrimenti, potuto fornire qualche dettaglio in più sui viaggi solo accennati (per quanto la laconicità sia un tratto peculiare di queste prose) e, soprattutto, ragguagliare il proprio pubblico in merito ad altri dei tragitti compiuti dal trovatore. Proprio la lettura dell'insieme dei componimenti di sicura attribuzione rambaldiana ha permesso infatti agli studiosi moderni di precisare meglio e arricchire lo scarno elenco appena ricordato di quelli che Linskill definisce «wanderings»: 'vagabondaggi', itinerari spesso ciclici di andata e ritorno, principalmente tra la natia Provenza e il Monferrato, patria d'adozione, più che traiettorie lineari verso una meta definita.

I dati che si possono verosimilmente ricavare sono schematizzati nella Tabella 1, in cui il punto di domanda segnala luoghi ed eventi per i quali la presenza di Raimbaut non è assicurata, ma soltanto ipotizzabile a partire dal testo citato.¹

Tabella 1. Spostamenti di Raimbaut de Vaqueiras secondo la testimonianza dei suoi testi.

Data	Luoghi ed eventi	Testimonianza
ca. 1179-1182	Italia settentrionale: <i>joves fagz</i> in Liguria e Monferrato	<i>BdT</i> 392.I
1188-1189	Provenza: alla corte dei signori di Baux	<i>BdT</i> 392.22, 392.14
1190	Italia settentrionale: alla corte dei Malaspina	<i>BdT</i> 392.7
ca. 1192-1193	Italia settentrionale: guerra contro Asti	<i>BdT</i> 392.II
1194-1195	Italia: spedizione dal Monferrato in Sicilia e ritorno	<i>BdT</i> 392.II
1195-1196	Provenza: Gap, Forcalquier; alla corte di Valentinois?	<i>BdT</i> 392.10, 392.18; <i>BdT</i> 392.15=4.1=370.12a
1197-1201	Italia settentrionale: alla corte di Monferrato, guerra contro Asti	<i>BdT</i> 392.32, 392.II
1202?	Provenza: Marsiglia (alla corte di Ugo di Baux?)	<i>BdT</i> 392.II
1203-1204	Oriente: assedio di Costantinopoli	<i>BdT</i> 392.III, 392.II
1205	Oriente: alla corte di Salonicco, guerre in Grecia	<i>BdT</i> 392.9a, 392.24

Le date sono dedotte dagli eventi a cui è fatto riferimento nei testi, dove luoghi e fatti si trovano in genere menzionati in modo quantomai esplicito. Se per conoscere la cronologia rambaldiana è quindi necessario uno scavo filologico e storiografico, la sua geografia emerge, al contrario, con grande evidenza dalla poesia stessa. In effetti, i 'vagabondaggi' del trovatore paiono riflettersi all'interno del testo in una decisa predilezione per termini a pertinenza geografica, in particolare toponimi ed etnonimi, la cui presenza nei componimenti è massiccia. Lo studio di tale abbondante materiale lessicale, che costituisce senza dubbio un tratto distintivo dell'opera di Raimbaut, potrà restituire indicazioni in merito non soltanto alle modalità di trasfigurazione letteraria dell'esperienza geografica, ma an-

¹ Per la discussione di tali dati il rimando obbligato è alla precisa e dettagliata introduzione di Linskill, pp. 3-37.

che – io credo – alle finalità e al senso di una declinazione davvero peculiare del *trobar* quale è quella attuata dal trovatore di Vaqueiras.

Prendiamo innanzitutto i toponimi. Ad accostarne il dato numerico a quello riscontrato per altri noti poeti ‘giramondo’ suoi contemporanei,² la differente cura riservata all’elemento geografico risulta evidente (Tabella 2).

Tabella 2. Presenza della toponomastica nell’opera di alcuni trovatori ‘giramondo’.

Autore	Toponimi	Occorrenze	Frequenza per testo
Raimbaut de Vaqueiras	99	123	4,55
Gaucelm Faidit	29	60	0,92
Elias Cairel	17	23	1,91
Peire Vidal	135	184	4,08

Il solo Peire Vidal presenta dei valori paragonabili a quelli fatti registrare da Raimbaut: alla geografia del trovatore tolosano, non a caso, diversi studiosi hanno dedicato interessanti riflessioni in anni recenti; torneremo, nell’ultima parte di questo capitolo, ad occuparcene.³ Ma se quello fin qui analizzato è il puro aspetto quantitativo, le considerazioni si possono fare anche più interessanti prendendo in esame il complesso delle occorrenze dei vocaboli ‘geografici’ sotto il profilo qualitativo. A questo proposito, nella Tabella 3 si distinguono i toponimi dagli etnonimi.⁴

Com’è naturale attendersi, le occorrenze dei toponimi occupano in maniera preponderante i componimenti i cui contenuti sono sostanzialmente dipendenti da una contestualizzazione storico-geografica, quali le tre lasse, di ispirazione autobiografica e celebrativa, la tenzone ingiuriosa sul piano personale e politico scambiata con Alberto Malaspina e tutti i testi variamente afferenti al genere ‘sirventese’, tra cui *in primis* l’encomiastico *Carros*. Ma non solo. Anche una metà circa delle canzoni (4

² Per la giustificazione di tale etichetta comune, basti il rimando alle sintetiche informazioni biografiche fornite da Riquer, *Los trovadores* nelle note introduttive alle rispettive sezioni testuali, pp. 755-758, 858-868 e 1144-1145.

³ Cfr. in particolare Fuksas A.P., *Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto, 2002, pp. 45-46; Id., *Toponomastica del Monferrato nella lirica trobadorica*, in *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche*, a c. di Barillari S.M., Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2007, pp. 77-85; Hutchinson P., *Peire Vidal, géographe amoureux et/ou producteur d’espaces de propagande politique*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del Convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007)*, a c. di Castano R., F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2008, pp. 369-395. Meno significativi gli argomenti addotti da Fraser V., *Les pérégrinations de Peire Vidal: ses séjours en Italie et l’évolution de son œuvre poétique*, 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)*, éd. par Castano R., S. Guida et F. Latella, Roma, Viella, 2003, pp. 315-323.

⁴ L’asterisco segnala i luoghi e i nomi appartenenti all’immaginario storico e/o letterario.

su 9), in particolare quelle appartenenti al ‘ciclo della rinuncia’, cui si aggiunge *BdT* 392.2, la prima del successivo ‘ciclo del *conseil*’, mostra un’insistenza toponomastica che risulta tanto inattesa quanto evidente (i nomi geografici sono sempre più d’uno). Ad esclusione delle coordinate che, nelle *tornadas*, indirizzano il componimento al suo dedicatario o introducono altri elementi di realtà a margine e supplemento della ‘circolarità’ della *canço*, l’impiego di termini a pertinenza geografica è infatti decisamente ridotto nel canto d’amore dei trovatori. La ragione è piuttosto ovvia: il discorso lirico medievale, anche quando fa riferimento più o meno preciso a occasioni ed esperienze concrete, evita la referenzialità diretta a favore di un’ambigua allusività. Le coordinate spaziotemporali vi hanno in genere cittadinanza solo se trasfigurate oppure rielaborate in modo tale da diventare parte integrante del sistema espressivo della poesia. Anche in questo senso, dunque, il peculiare impiego della toponomastica da parte del nostro trovatore andrà investigato con attenzione, valorizzando la modalità di dispiegamento del discorso geografico, eventualmente differente al variare delle tipologie testuali. Sono però anche le diverse aree geografiche che paiono non godere di un identico trattamento, tanto all’interno del corpus rambaldiano quanto a paragone di ciò che è possibile riscontrare nel resto della poesia (e, più in generale, della letteratura) coeva: un’altra discrepanza di cui sarà opportuno tenere conto nell’indagine.

Tabella 3. Nomi geografici
nell’opera di Raimbaut de Vaqueiras.

Testo Linskill	BdT	Toponimi	Etnonimi
I	392.14	<i>*Mon Rabey</i> <i>Proensa</i> <i>(don del) Baus</i> <i>(lo coms cuy fon) Belcaire</i> <i>(sel de) Vila</i> <i>(lo dons garnitz de) Meolho</i> <i>(caval d’) Espanha</i> <i>Alamanha</i>	
II	392.22	<i>Bar</i> <i>castel de Mornatz</i> <i>(lo valletz de) Nantuoill</i>	
III	392.7		<i>Genoesa / Genoes</i> <i>Proensal / Proenzal(s)</i> <i>Proenzalesco</i> <i>Toesco</i> <i>Sardo</i> <i>Barbari</i>
IV	392.1	<i>Val de Tar</i> <i>Peiracorva</i> <i>Plasensa</i> <i>Castaignier</i>	<i>Genoes</i>

Testo Linskill	BdT	Toponimi	Etnonimi
V	392.10	<i>pays de Tortona</i> <i>Proensa</i> <i>Gapenses</i>	
VI	392.25	<i>Tortona (2)</i> <i>Alexandrina</i> <i>Proensa</i> <i>Monferrat</i>	
VIII	392.17	<i>Monferrat</i> <i>Foncalquier</i>	
X	392.2	<i>*(saut de) Tir</i> <i>Aureng'</i> <i>Monteill</i> <i>Englaterr'</i> <i>Fransa</i>	
XII	392.13	<i>(·l don de) Monferrat</i>	
XIV	392.20		
XVII	392.16		
XVIII	392.32	<i>(domnas de) Versilha</i> <i>(la maire e la filha d')Amsiza</i> <i>Canaves</i> <i>Toscana</i> <i>(domnas de) Romanha</i> <i>(·l domna de) Soranha</i> <i>(las domnas de) Ponso</i> <i>Mon Senitz</i> <i>(·l domna de) Sant Jortz</i> <i>*Troia (2)</i> <i>(midons de) Savoia</i>	<i>Maria la Sarda</i> <i>Engles'</i> <i>joves lombarda</i>
XIX	392.3	<i>Frans'</i> <i>Campaigna</i> <i>Bethleem</i> <i>flum Jordan</i> <i>Alamaigna</i> <i>Monferrat</i> <i>Flandres</i> <i>(rei d') Espaigna</i> <i>Romaigna</i>	<i>Turc(s) (3)</i> <i>Juzeu</i> <i>·l Campanes</i> <i>coms flamencs</i> <i>Maurs</i>
XX	392.9a	<i>Babiloni'</i> <i>·l Caire</i> <i>Roais</i>	<i>Blac</i> <i>Coman</i> <i>Ros</i> <i>Turc (2)</i> <i>Paian</i> <i>Persan</i> <i>Grifos</i>

Testo Linskill	BdT	Toponimi	Etnonimi
XXII	392.24	<i>Sicar</i> <i>Montos</i> <i>Salanics</i> <i>Constantinople</i> <i>Brandiz</i> <i>Bratz Sain Jorz</i> <i>Domas</i> <i>Jerusalem</i> <i>(regnes de) Suri'</i>	<i>Latins</i> <i>Grezeis</i> <i>Blacs</i> <i>Drogoiz</i> <i>·l Campanes</i> <i>Turcs (2)</i> <i>Arabitz</i>
L. I	392.III	<i>(senher de) Monferrat</i> <i>Peitr'</i> <i>Filopat</i> <i>(emperador de) Romania</i>	
L. II	392.II	<i>Cart</i> <i>Ast</i> <i>No</i> <i>Recaldo</i> <i>Caranso</i> <i>Messina</i> <i>Randas</i> <i>Paterno</i> <i>Rochel'</i> <i>Terme</i> <i>Lentin</i> <i>Aido</i> <i>Plass'</i> <i>Palerma</i> <i>Calatagirol</i> <i>Saysso</i> <i>castel Babo</i> <i>Monço</i> <i>Blaquerna</i> <i>Peiro</i> <i>(coms de) Flandres</i> <i>palays Bocaleo</i>	<i>Grifo</i> <i>Bramanso</i> <i>Frances</i> <i>Breto</i> <i>Alaman</i> <i>Lombart</i> <i>Berguonho</i> <i>Espanhol</i> <i>Proensal</i> <i>Guasco</i>
L. III	392.I	<i>Malespina</i> <i>Montaut</i> <i>Serdenha</i> <i>(silh de) Piza</i> <i>Albeng'</i> <i>·l Finar</i> <i>pas de Belhestar</i> <i>Pueg-clar</i> <i>comtat de Ventamilha</i>	

2.1. L'apertura di nuovi spazi: dal Piemonte alla Sicilia

Un primo aspetto su cui vorrei concentrarmi è quello dell'originalità: ben 37 dei 99 toponimi complessivamente nominati da Raimbaut de Vaqueiras nella sua opera sono infatti *hápax* (Tabella 4), riferendosi a luoghi altrimenti sconosciuti alla produzione trobadorica.

Tabella 4. Toponimi rambaldiani non presenti altrove nel corpus trobadorico.

Toponimo	Testo Linskill	vv.	Località moderna
Italia settentrionale			
<i>Albeng'</i>	L. III	46	Albenga (SV), Liguria
<i>Aleixandrina</i>	VI	21, 43	Alessandria, Piemonte
<i>Amsiza</i>	XVIII	35-36	Incisa Scapaccino (AT), Piemonte
<i>Belhestar (pas de)</i>	L. III	52	Località non identificata ¹
<i>Caranso</i>	L. II	16	Caranzano, frazione di Cassine (AL), Piemonte
<i>Cart</i>	L. II	4	Quarto, frazione di Asti, Piemonte
<i>Castaignier</i>	IV	53	Località non identificata ²
<i>Finar</i>	L. III	46	Finale Ligure (SV), Liguria
<i>Lenta</i>	XVIII	38	Lenta (VC), Piemonte
<i>Mon Senitz</i>	XVIII	55	Moncenisio (TO), Piemonte
<i>No</i>	L. II	4	Castello di Annone (AT), Piemonte
<i>Peiracorva</i>	IV	34	Pietracorva, località oggi disabitata presso Fornovo (PR), Emilia-Romagna
<i>Pueg-clar</i>	L. III	67	Località non identificata ³
<i>Recaldo</i>	L. II	14	Ricaldone (AL), Piemonte
<i>Sant Jortz</i>	XVIII	62	San Giorgio Monferrato (AL) o San Giorgio Canavese (TO), Piemonte
<i>Tortona</i>	V	37	Tortona (AL), Piemonte
<i>Val de Tar</i>	IV	33	Val di Taro (PR), Emilia-Romagna
Francia meridionale			
<i>Bar'</i>	II	31	Barre, Vaucluse
<i>Vila</i>	I	67	Località non identificata ⁴
Sicilia			
<i>Aido</i>	L. II	23	Aidone (CL)
<i>Calatagiuro</i>	L. II	24	Caltagirone (CT)
<i>Lentin</i>	L. II	23	Lentini (SR)
<i>Paterno</i>	L. II	22	Paternò (CT)
<i>Plass'</i>	L. II	24	Piazza Armerina (CL)
<i>Randas</i>	L. II	22	Randazzo (CT)
<i>Rochel'</i>	L. II	23	Roccella Valdèmone (ME)
<i>Terme</i>	L. II	23	Termini Imerese (PA)
Oriente			
<i>Babiloni'</i>	XX	50	Babilonia (probabilmente = Il Cairo)
<i>Blaquerna</i>	L. II	33	Palazzo delle Blacherne, Costantinopoli

Toponimo	Testo Linskill	vv.	Località moderna
<i>Bocaleo (palais)</i>	L. II	57	Palazzo di Bucoleon, Costantinopoli
<i>Filopat</i>	L. I	36	Palazzo Filopatio, Costantinopoli
<i>Monço, Montos</i>	L. II, XXII	32, 63	Modone (Peloponneso), Grecia
<i>Peitr', Peiro</i>	L. I, L. II	35, 36	Quartiere del Petrion, Costantinopoli
<i>Sain Jortz (Bratz de)</i>	XXII	84	Braccio di San Giorgio, Bosforo
<i>Sicar</i>	XXII	63	Località non identificata ⁵
Altre			
<i>Sasso</i>	L. II	26	Soissons, Aisne
<i>Versilha</i>	XVIII	31	Versilia, Toscana

¹ Dal momento che si trova menzionato all'interno della narrazione dei *joves fags* compiuti da Bonifacio e Raimbaut tra Liguria e Piemonte, dovrà trattarsi di una località dell'Appennino o delle Alpi Marittime (cfr. Linskill, p. 339, n. al v. 52). De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche*, vol. 1, p. 142, n. al v. 165, ritiene sia il nome di una locanda nei pressi di Garesio (CN).

² A meno che non si tratti di un nome comune (il v. *Plasensa no-us laissa Castaignier*, che Raimbaut rivolge ad Alberto Malaspina, sarebbe allora da intendere 'Piacenza non vi lascia nemmeno un castagneto'), il toponimo potrebbe rimandare a un *Castagneto* non meglio localizzabile (cfr. Harvey-Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. I, p. 78).

³ Schultz-Gora O., *Le epistole del trovatore Rambaldo di Vaqueiras al marchese Bonifazio I di Monferrato*, trad. di Del Noce G., Firenze, Sansoni, 1898, pp. 89-90 ipotizza che *Clar* possa essere un errore d'archetipo per *Car*, Cairo Montenotte (SV). Come nel caso discusso alla n. 1, il luogo andrà in ogni caso situato nell'entroterra tra la costa di Ponente e il Monferrato (cfr. Linskill, p. 340, n. al v. 67).

⁴ Cfr. Linskill, p. 87.

⁵ Si veda infra, p. 58, in part. la n. 43.

Nell'impiego poetico dell'elemento geografico si trova così riconfermata l'originalità dell'approccio di Raimbaut alla tradizione in cui va a inserire la propria opera, ma non solo. Grazie a toponimi inauditi, i componimenti rambaldiani producono soprattutto una cospicua dilatazione in latitudine e longitudine del mondo descritto della lirica occitanica, nonché un progresso considerevole in termini di dettaglio, si direbbe quasi topografico, della sua rappresentazione.⁵ Quella del Piemonte, *in primis*. Regione intensamente praticata da schiere di giullari e trovatori soprattutto nei decenni a cavallo tra XII e XIII secolo, quando la munificenza dei marchesi di Monferrato doveva costituire un polo di attrazione irresistibile, mai come da Raimbaut, a quanto pare, la sua terra fu percorsa e dettagliata in modo circostanziato. I testi che specialmente concorrono a 'mapparla', benché in modo molto diverso tra loro, sono la seconda lassa e il *Carros*. In quest'ultimo, la diffusa presenza della toponomastica del Piemonte sembra svolgere una funzione al contempo scenografica e ideologica.⁶ Il testo mette in scena – non è nemmeno il caso di ricordarlo – una guerra allegorica scatenata dalle nobildonne italiane contro Beatrice di Monferrato al fine di contenderle e sottrarle l'eccellenza che la rende tanto superiore a loro. Al precipuo

⁵ Per una panoramica sulla geografia dei trovatori, cfr. Schulze-Busacker E., *French Conceptions of Foreigners and Foreign Languages in the Twelfth and Thirteenth Century*, «Romance Philology», 41, 1987, pp. 24-47: 29-30.

⁶ Cfr. Fuksas, *Toponomastica del Monferrato*, pp. 80-85.

intento encomiastico, si mescola la satira irridente nei confronti non tanto delle avversarie della marchesina votate alla sconfitta, quanto dei comuni di cui esse scelgono di imitare le usanze (*vilas contrafar*, v. 4) al punto da edificare in proprio una città *ex novo*:

Truan, mala gerra
sai volon començar
 donnas d'*esta terra*
 e villas contrafar.
 En plan o en serra
 volon ciutat levar
 ab tors,
 qar tan pueja l'onors
 de leis qe sotzterra
 lur pretz e l sieu ten car,
 q'es flors
 de totas las meilhors:
 na Biatritz, qar tan lur es sobrera
 q'encontra leis faran totas seinhera
 e gerr' e fuec e fum e polvereira.⁷

(*BdT* 392.32, vv. 1-15)

L'attacco pone i termini della contesa rendendo riconoscibili protagonista e antagoniste a un pubblico evidentemente di *connaisseurs*, ma pure evitando di specificarne in modo esplicito l'origine: le dame sono infatti dette allusivamente 'di questa terra' e Beatrice non è accompagnata dal proprio attributo nobiliare. Addirittura, il Monferrato, appannaggio dell'eroina e naturale campo di battaglia della disfida (*sai*, 'qui', luogo della composizione ma verosimilmente anche scenario previsto per la prima esecuzione del canto), non verrà mai nominato nel testo, al contrario della denominazione d'origine di moltissime delle donne coinvolte, su cui si concentrano le *coblas* III-V: il modello per quella che si può considerare una versione femminile delle tradizionali rassegne di cavalieri tipiche della poesia narrativa fin dall'antichità va ricercato nel *Tournoiement des dames* del troviero artesiano Huon d'Oisy, databile intorno al 1189-1190,⁸ rilevante tassello nella fitta corrispondenza tra Raimbaut e la letteratura oitanica.⁹ È attraverso questi toponimi (un solo etnonimo certo: *Maria la Sarda*), referenti geografici e araldici al tempo stesso, relativi a un territorio esteso dal settore occidentale dell'arco alpino fino alla Sardegna e alla Toscana, che si va organizzando lo spazio del combattimento e, conseguentemente,

⁷ 'Una guerra vile e malvagia vogliono qui iniziare le donne di questa terra, imitando i villani. In pianura o in montagna vogliono erigere una città turrata, perché tanto s'innalza l'onore di colei che affossa il loro valore e coltiva il proprio, colei ch'è il fiore di tutte le migliori: madonna Beatrice, e infatti ella è tanto superiore a loro che tutte muoveranno le insegne contro di lei, e guerra, fuoco, fumo e polvere'. Ed. e trad. Raimbaut de Vaqueiras, 392.32 (ed. Saviotti).

⁸ Cfr. Jeanroy A., *Notes sur les tournoiements des dames*, «Romania», 27, 1899, pp. 232-244. Va, tra l'altro, ricordato che Huon era parente di quel Conon de Béthune il cui rapporto diretto con il trovatore di Vaqueiras è argomento del capitolo 5.

⁹ Per cui cfr. Bertolucci, *Posizione e significato*, pp. 23-25.

del panegirico. Uno spazio che ha il proprio epicentro nel Monferrato, appunto, e di cui sono posti in particolare risalto i margini piemontesi nord-occidentali, rispetto a quelli sud-orientali: il Moncenisio, il Canavese, Lenta nel Novarese. La ragione risiede probabilmente nella maggiore interrelazione tra il Marchesato e le signorie subalpine circonvicine, di cui Raimbaut e il suo pubblico monferrino avranno potuto avere una conoscenza diretta. La modalità espositiva scelta dal trovatore è, come ha ben rilevato Anatole Fuksas, quella della *survey maps*, «che isola uno scenario geografico organico e compiuto nella sua articolazione complessiva».¹⁰ Nell'apoteosi finale di Beatrice andrà individuata la celebrazione dell'effettiva centralità storico-politica della dinastia aleramica nelle vicende dell'Italia settentrionale (e non soltanto) dell'epoca: tale celebrazione sarà stata costruita tanto sapientemente con l'impiego del lessico geografico disponibile e con l'arte della sua *dispositio*, che a questo punto non servirà nemmeno più nominare espressamente la *terra* oppure evocare il nome del suo signore.

Tuttavia, quella allusiva constatata nel *Carros* è una modalità di impiego e funzionalizzazione dell'elemento geografico che appartiene meno a Raimbaut che ad altri trovatori (come, ad esempio, il Peire Vidal a cui lo accosta Fuksas nell'articolo appena citato) e appare strettamente vincolata all'ispirazione 'allegorica' del componimento. Altrove, se l'intento ideologico-propagandistico può passare effettivamente da un uso mirato dei toponimi,¹¹ è pur vero che in questi ultimi tende a prevalere la referenza a un luogo reale, che arricchisce il testo poetico di coordinate spaziali destinate a orientarne in maniera decisiva e concreta il senso. È ciò che avviene, sempre per rimanere in Piemonte, nella seconda lassa, le cui vicende – non sarà inutile ricordarlo – al di là della plausibile enfasi autocelebrativa, non possono che essere considerate sostanzialmente vere: diversamente, sarebbe difficile motivare la composizione di un simile poemetto.¹² Con l'asciuttezza strutturale ed espressiva che gli è caratteristica, in cui il filo del discorso è suscettibile di correre senza soluzione di continuità dalla *salutatio* all'*argumentum*, dalla rievocazione memoriale a considerazioni di carattere generale sull'amicizia e la riconoscenza, da un'area geografica all'altra, il ricordo degli eventi bellici vissuti al fianco del Marchese contro Asti e i comuni alleati negli anni Novanta del XII secolo è introdotto dal puntuale riferimento a «Quarto, tra Asti e Annone» (oggi Castello di Annone, AT):

¹⁰ Fuksas, *Toponomastica del Monferrato*, p. 84. Se l'impostazione complessiva del contributo appare del tutto condivisibile, qualche perplessità può suscitare la conclusione, che proporrebbe di ritrovare nel testo «un modello di opposizione dialettica» tra «uno spazio interno assediato, caricato di valenza positiva, e uno spazio esterno assediante, caricato di valenza negativa». In effetti, se pure in un primo momento le antagoniste paiono comportarsi da assediati (*cobla* VIII) – benché non si dica mai che Beatrice si rifugi in un contesto cittadino (l'unica città menzionata nel *Carros* è quella istituita dalle avversarie e battezzata 'Troia': per le valenze insite nella scelta di questo nome, si veda *infra*, p. 78) – lo scontro si svolge poi in campo aperto e la battaglia si conclude, anzi, con la ritirata del carroccio all'interno delle mura (v. 35), dunque, con la prefigurazione di una possibile inversione rispetto alla dinamica individuata.

¹¹ Messo particolarmente in luce dallo studio di Barbero, *La corte dei marchesi*.

¹² «Bien qu'il ne soit pas possible d'assurer la véracité d'expériences personnelles évoquées par Raimbaut, la critique a toujours accordé la valeur d'un document à la lettre» (Di Luca P., *La réception de la lettre épique de Raimbaut de Vaqueiras dans sa tradition manuscrite*, «Revue des langues romanes», 121, 2017, pp. 43-68: 47, n. 17).

Senher marques, ja no·m diretz de no,
 que vertatz es, e vos sabetz ben quo
 me tinc ab vos a ley de vassalh bo,
 quant assalhis a *Cart' entr' Ast e No*,
 que quatre cens cavaliers a tenso
 vos encausavon, feren ad espero,
 que no·s tengron ab vos detz companho,
 quan vos tornetz e feris de rando:
 pueys vos dupteron mais que grua falco.
 Et ieu torney al mager ops que·y fo,
 que ieu e vos levem gen del sablo
 n'Albert marques, qu'era jos de l'arso.
 Et ai estat per vos en greu preyzo
 per vostra guerra, e n'ai part Recaldo
 fait maint assaut et ars maynta maizo,
 e fait maint colp ab vos part Caranso.¹³

(*BdT* 392.II, vv. 1-16)

Unica per la sua precisione, l'indicazione micro-topografica, nel circoscrivere un'area del diametro di una decina di chilometri (11 per la precisione quelli che separano le odierne Asti e Castello di Annone), catapulta interlocutore e pubblico insieme letteralmente *in medias res*, proprio là dove il ricordo si va ad ancorare all'evento vissuto. I versi seguenti, più parchi di toponimi, li condurranno poi in maniera più generica, dapprima «oltre Ricaldone», poi «oltre Caranzano», lasciando a questo punto che siano le cospicue azioni narrate (assalti, fughe, inseguimenti, il risollevarlo del disarcionato Alberto Malaspina, l'imprigionamento dello stesso Raimbaut, e poi ancora assalti e incendi... il tutto in una manciata di parole!) a stagliarsi su uno sfondo geografico che va dispiegandosi proprio come su una mappa. Peraltro, dal momento che Ricaldone e Caranzano distano soltanto 5 chilometri tra loro, la genericità della duplice indicazione 'oltre' – la preposizione *part* ha un'altissima frequenza nel lessico trobadorico, forse per la sua capacità di coniugare ambiguamente una direzione precisa e un confine vago – farebbe pensare a una sorta di endiadi che, coinvolgendo i rimanti a due versi di distanza, costituisce l'ossatura stessa della frase: rispetto al baricentro geografico del Monferrato rappresentato dal triangolo Casale-Asti-Alessandria, fulcro del dominio di Bonifacio, essa individua in ogni caso un vettore che tende verso la zona di Acqui.¹⁴

Nel volgere di un verso cambia totalmente la scena. Dalle colline del Piemonte meridionale, si passa alla Sicilia, sempre senza stacchi.¹⁵ I successivi nove versi rappresentano

¹³ 'Valoroso marchese, non me lo negherete poiché è la verità, e voi sapete bene come fui al vostro fianco da buon vassallo, quando voi deste un assalto a Quarto, tra Asti e Annone; quattrocento cavalieri spronavano a gara dietro di voi, e con voi c'erano appena dieci compagni quando deste volta e rapidamente li colpiste: poi vi temettero più di quanto la gru non tema il falco. Ed io mi volsi là dove più occorreva, e voi ed io sollevammo cortesemente da terra il marchese Alberto, che era caduto di sella. Per voi mi sono trovato in dura prigionia, a causa della vostra guerra, e oltre Ricaldone ho fatto molti assalti e dato fuoco a molte case, e molto colpito con voi oltre Caranzano'.

¹⁴ Cfr. Linskill, p. 324, n. al v. 4.

¹⁵ Secondo Tavani G., *Una o trina? Le epistole di Raimbaut de Vaqueiras al marchese Bonifacio*, «Lec-

la sola testimonianza autobiografica della spedizione militare del 1194 al seguito dell'imperatore Enrico VI. La concisione e la precisione lessicale sono quelle consuete: basti dire che il discorso è tutto circoscritto all'evocazione del dedicatario mediante l'onnipresente *vos* (che, insieme alla forma enclitica *-us*, compare 60 volte nei 224 vv. complessivi delle tre lasse), al rapido ricordo di eventi bellici e alla contestualizzazione geografica mediante dieci toponimi, di cui ben nove nel brevissimo torno di tre versi:

Et a Messina vos cobri del blizo;
 en la batalha vos vinc en tal sazo
 que-us ferion pel pietz e pel mento
 dartz e cairels, sagetas e lanso,
 lansas e brans e coutels e fausso.
 E quan prezes Randas e Paterno,
 Rochel' e Terme e Lentin et Aido,
 Plass' e Palermo e Calatagiro,
 fui als premiers, soztz vostre gonfayno.

(*BdT* 392.II, vv. 17-25)¹⁶

Come segnalato da Renzo Lo Cascio,¹⁷ attraverso l'accostamento dei toponimi si sviluppa in questo brano la precisa ricostruzione, con appena qualche piccolo *hýsteron próteron* dovuto alle esigenze di rima e di eufonia (Piazza Armerina allitterante in *p* e *l* con Palermo, che a sua volta anticipa Caltagirone), dell'«itinerario di guerra di Raimbaut» da Messina, non a caso staccata in apertura, fino a Palermo: nei termini della moderna geografia cognitiva, che Fuksas ha acutamente proposto di applicare agli spazi raffigurati dalla letteratura medievale, potremmo parlare di una *route description* che guida il destinatario dell'opera lungo un tragitto lineare.¹⁸ L'impiego di liste di nomi di luoghi è un

turae tropatorum» [online], 10, 2017, 20 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Tavani2017S.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]): 12-15, proprio i bruschi passaggi da uno scenario di guerra all'altro (prima dal Piemonte alla Sicilia, poi da quest'ultima all'Oriente), accompagnati da apparenti incongruenze nella consecuzione logica e cronologica degli eventi (soprattutto ai vv. 26-31, per cui si veda *infra*), suggerirebbero che la seconda lassa rappresenti «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». Tuttavia, il sospetto avanzato sul possibile montaggio apocrifo delle parti non inficia il discorso relativo a queste ultime, della cui complessiva genuinità mi pare difficile dubitare (perché, ad esempio, un rimaneggiatore avrebbe dovuto tornare a concentrarsi sugli eventi costantinopolitani, dopo che già se ne era parlato nella lassa precedente?).

¹⁶ 'A Messina vi coprii con lo scudo; vi raggiunsi proprio nel momento in cui vi colpivano in faccia e in petto dardi e frecce, saette e giavellotti, lance e spade e coltelli e lame ricurve. E quando prendeste Randazzo e Paternò, Roccella e Termini e Lentini e Aidone, Piazza e Palermo e Caltagirone, fui tra i primi sotto il vostro gonfalone'.

¹⁷ Si veda Lo Cascio R., *L'itinerario di guerra di Rambaldo di Vaqueiras in Sicilia*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 5, 1957, pp. 117-151.

¹⁸ Cfr. Fuksas A.P., *Itinerario e territorio: l'articolazione geografica della queste cavalleresca nel romanzo medievale*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio nelle letterature romanze e orientali. V Colloquio internazionale. VII Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003)*. Atti, a c. di Carbonaro G. et al., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 385-411: 387-388 e la bibliografia ivi citata.

procedimento tipico della geografia classica e medievale,¹⁹ ma sarebbe da dimostrare che il trovatore ne frequentasse i testi. Piuttosto, un modello di quest'opzione retorica si può ritrovare nell'epica oitanica, dove la narrazione è a tratti caratterizzata da un vero e proprio «formicolio di toponimi»: ²⁰ il debito di Raimbaut nei confronti della *chanson de geste*, di cui non esita a recuperare e rifunzionalizzare nel proprio discorso lirico motivi e stilemi, è d'altra parte ben noto.²¹ Nel caso in esame, si può altresì ritenere che, oltre alla volontà di ricostruire nella maniera più precisa il percorso della missione vittoriosa, la straordinaria accumulazione di nomi di luogo sia funzionale a esprimere tutta l'enfasi dell'impresa: tanti luoghi messi in fila – in termini cinematografici una 'carrellata' – riassaporando nella memoria il puro suono dei loro nomi,²² a maggior gloria di sé e del Marchese. Il rapporto tra gli accadimenti biografici, la volontà encomiastica e la rappresentazione dello spazio è, peraltro, talmente forte ed evidente nelle tre lasse che non sarà abusivo supporre, seguendo Eliana Creazzo, che se non vi si parla di vittorie fondamentali come quelle che permisero agli imperiali di impadronirsi di città importanti quali Catania e Siracusa è perché Bonifacio e Raimbaut non dovettero in effetti prendervi parte.²³

Ma riguardo alla Sicilia appare soprattutto ancora più vero quanto si diceva in merito al contributo rambaldiano all'apertura di nuovi spazi per la geografia del *trobar*. Senza la seconda lassa, infatti, dell'intera isola non comparirebbero nel corpus della lirica occitanica che elementi per così dire marginali e topici: le principali città costiere, Palermo²⁴ e Messina,²⁵ e la cima, già mitica e comunque ben visibile tanto dal mare quanto dalla Calabria, dell'Etna-Mongibello²⁶ si affacciano nei versi di autori che poterono averne una conoscenza soltanto superficiale, o addirittura nessuna.²⁷ Cantare invece gli otto toponimi relativi a località dell'entroterra, come fa Raimbaut, significa tramandare un'esperienza reale e personale della Sicilia più interna e nascosta. E in effetti, se non è un errore di prospettiva dovuto all'eccezionalità della testimonianza, sembra proprio che Raimbaut

¹⁹ Ivi, pp. 385-386.

²⁰ L'espressione è di Zumthor P., *La misura del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1995 (ed. it. di: *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993), p. 374.

²¹ Si veda in part. Bertolucci Pizzorusso, *Generi in contatto*.

²² È quanto suggerisce, in modo del tutto condivisibile, Lo Cascio, *L'itinerario di guerra*, p. 151: «Un poeta provenzale aveva marciato, assaporandosi forse quei nomi che un giorno avrebbe consegnati a una lassa epica: *Randas, Paterno...* Tre avrebbero fatto un bel verso eroico, l'ultimo dell'evocazione dell'impresa: un nome marziale di piazzaforte, quasi emblematico della sua forza: *Plasse [sic]*; il nome fascinoso della capitale arabo-normanna: *Palerma*; il nome di un castello alto e solenne, si direbbe impervio, nella lunga forma d'origine araba: *Calatagiuro*».

²³ Creazzo E., «*En Sesile est un mons mout grans*». *La Sicilia medievale fra storia e immaginario letterario (XI-XIII sec.)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 64.

²⁴ In Bertran de Born (*BdT* 80.28, v. 64) e Peire Vidal (*BdT* 364.14, v. 21), oltre che in Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392.II, v. 24).

²⁵ In Bertran Carbonel (*BdT* 82.13, v. 52) e Guilhem de Cabestanh (*BdT* 213.7, v. 36), oltre che in Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392.II, v. 17).

²⁶ In Elias Cairol (*BdT* 133.9, v. 3) e Peire Vidal (*BdT* 364.38, v. 3).

²⁷ In anni solo di poco successivi a quelli in cui vive Raimbaut, è ben nota l'assenza di trovatori alla *Magna curia* di Federico II.

si comporti non molto diversamente dagli esploratori medievali e moderni rispetto all'uso dei nomi dei luoghi attraversati: con il pronunciarli e fissarli in un testo, egli da una parte ne sancisce la memoria personale (qui condivisa, naturalmente, con il Marchese), inserendoli in una propria mappa mentale in cui a ogni nome corrisponde un'esperienza, dall'altra, però, apre anche la via alla loro assunzione, almeno superficiale, nella lingua e nella cultura comuni. Come ricorda Paul Zumthor, «dar nome a un luogo è prenderne possesso»: ²⁸ se questo vale per l'*impositio nominis* rispetto agli abitati di nuova fondazione, lo si potrà, in fondo, sostenere, simbolicamente, anche per la *nominatio* poetica all'interno di un discorso collettivo, quale quello che informa con tratti propagandistici evidenti la produzione letteraria della corte di Bonifacio. ²⁹ Pare di poter dire, in questo senso, che nella poesia di Raimbaut tendenza all'appropriazione discorsiva del mondo, mediante le parole che ne designano le parti, e celebrazione epico-simbolica convivano senza difficoltà.

Tornando alla Sicilia, la sua singolare assenza dalla produzione trobadorica a cui il nostro trovatore si trova a rimediare non rispecchia un complessivo disinteresse della cultura contemporanea nei confronti dell'isola, tutt'altro. Dai resoconti di viaggio alle compilazioni enciclopediche, dai romanzi all'epica, le letterature arabe ed europee del Medioevo si concentrano volentieri sulla Trinacria nella sua unicità di luogo di confine, segnato fin dall'antichità dall'incontro e dallo scambio tra civiltà diverse, valorizzandone secondo gli autori e le opere i tratti esotici, quelli mitici oppure una descrizione realistica dello spazio (quest'ultimo è specialmente il caso degli scrittori arabi). ³⁰ Eppure Raimbaut, che, se pure non avesse conosciuto direttamente le opere in questione (ma quanto è verosimile, soprattutto per i romanzi francesi?), si può immaginare non dovesse ignorare la concezione della Sicilia come terra dell'alterità quasi per antonomasia che ne promanava e che faceva certo parte dell'immaginario del tempo, sembra del tutto refrattario a lasciarsene influenzare. È vero che l'intento della sua composizione è un altro, quello memoriale ed encomiastico, e ad esso il trovatore si atterra scrupolosamente per tutto il testo, ma, in considerazione anche della *curiositas* di cui lo sappiamo dotato, ³¹ sarebbe forse lecito attendersi un at-

²⁸ Zumthor, *La misura*, p. 52; cfr. anche *ivi*, p. 293.

²⁹ Per questa lettura ideologica della poesia composta dai trovatori gravitanti attorno al Monferrato, si veda in part. Barbero, *La corte dei marchesi*.

³⁰ Sull'immagine letteraria della Sicilia nel Medioevo, soprattutto nella produzione galloromanza, cfr. i recenti contributi di Eliana Creazzo (Creazzo, «*En Sesile est un mons*»; Ead., *Passaggi in Sicilia fra storia e immaginario letterario*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio nelle letterature romanze e orientali. V Colloquio internazionale. VII Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003)*. Atti, a c. di Carbonaro G. et al., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 275-288) e la bibliografia *ivi* citata, tra cui andranno segnalati in particolare gli articoli di Paris G., *La Sicile dans la littérature française au Moyen Âge*, «Romania», 5, 1876, pp. 108-113; Lejeune R., *La Sicile et la littérature française du XI^e au XII^e siècle*, in *Dai trovatori arabo-siculi alla poesia d'oggi. Atti del Congresso Internazionale di poesia e di filologia per il VII centenario della poesia e della lingua italiana*, Palermo, Palumbo, 1953, pp. 85-106; Williams H.F., *La Sicile et l'Italie méridionale dans la littérature française au Moyen Âge*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 2, 1954, pp. 85-92.

³¹ Vedi *supra*.

teggiamento di maggiore attenzione verso la novità, la diversità dell'ambiente, naturale e antropico, che ha l'opportunità di attraversare. Invece, nulla: mancano totalmente tanto la dimensione mitica, quanto quella esotica e persino la descrizione realistica è evitata; la scena scarnamente delineata dai soli toponimi è infatti destinata *in toto* a contenere in via esclusiva il resoconto essenziale dei fatti di guerra. In questo senso, il confronto, per fare soltanto un paio degli esempi possibili tratti da autori pressoché contemporanei, con il diario di viaggio di Ralph de Diceto, che percorre l'isola nel 1176 per ragioni dinastiche,³² o con il resoconto del giullare Ambroise che vi sosta nel 1189 al seguito di Riccardo Cuor di Leone sulla via della crociata,³³ è eloquente: in Raimbaut non si trova traccia né dell'ospitalità del luogo e del clima, né della mescolanza o dell'ostilità delle genti che avevano colpito rispettivamente l'ecclesiastico inglese e il cronista francese. Siamo in Sicilia, insomma, ma, quanto ai contenuti reali dello spazio nominalmente descritto, potremmo essere ovunque. Forse, tenendo conto della frequentazione da parte del trovatore, oltre che dell'epica, anche della produzione romanzesca oitanica, che emerge chiaramente in molta della sua opera,³⁴ si può al limite ipotizzare una diversa, più nascosta, funzione letteraria attivata dai riferimenti geografici alla Sicilia. Se il viaggio, nel romanzo medievale (ma anche in quello moderno), rappresenta molto spesso un percorso di formazione o di iniziazione del protagonista, ciò risulta particolarmente vero per il viaggio in Sicilia intrapreso dai cavalieri nei romanzi francesi.³⁵ Ci siamo già soffermati, nel capitolo precedente, sull'importanza cruciale dell'investitura a cavaliere per Raimbaut de Vaqueiras nell'assunzione di un'identità che, rivendicata apertamente in maniera diretta o indiretta (mediante il *senhal Bel Cavalier*), permea in profondità la poetica del trovatore. Ora, dal momento che tale investitura giunse – a quanto pare – proprio a conclusione della vittoriosa spedizione in Sicilia, non pare abusivo intendere l'«itinerario di guerra» nell'isola come *climax* di un viaggio iniziatico. La rimozione di ogni dato ambientale si spiegherebbe allora, oltre che con l'asciuttezza narrativa al limite della laconicità che caratterizza complessivamente gli eventi narrati nelle tre lasse, con l'intenzione di non distrarre il discorso dagli elementi essenziali ai fini dell'autocelebrazione e della concreta costruzione dell'identità cavalleresca: il percorso e le gesta. Ancora una volta non dovrà stupire, nel quadro del vivace sperimentalismo rambaldiano, l'immissione discreta, nel genere ibrido di questo testo tripartito, di un simile elemento di matrice romanzesca in un registro in buona parte epico per trattare un argomento non solo incidentalmente autobiografico.³⁶

³² Cfr. Monga L., *Scrivere l'ignoto: viaggiatori stranieri in Sicilia tra il Cinque e il Seicento*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio nelle letterature romanze e orientali. V Colloquio internazionale. VII Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003). Atti*, a c. di Carbonaro G. et al., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 525-537: 526-527.

³³ Cfr. Creazzo, «*En Sesile est un mons*», pp. 64-65; Ead., *Passaggi in Sicilia*, pp. 277-278.

³⁴ Numerosi sono i personaggi dei romanzi cortesi citati nei testi del trovatore (cfr. Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras*, pp. 20-21): Perceval e il *Cavallier Vermeill* in *BdT* 392.2, Tristano nel *novel descort* (392.16), Galvano in *BdT* 392.20, Erec e Enide nell'*estampida* (392.9), i fantomatici Andrieu de Paris in *BdT* 392.25 (pp. 82-83) e Gui d'Excideuil ancora in *BdT* 392.20.

³⁵ Cfr. Creazzo, *Passaggi in Sicilia*, p. 288.

³⁶ Anche alla luce di tale considerazione, sembra arduo, se non superfluo, tentare di fornire una soluzione

2.2. Spazio esperito e spazio evocato: l'Oriente

L'alterità della Sicilia parrebbe dunque del tutto obliterata nel testo – ad esclusione, se si vuole, della superficiale scorza sonora araba di alcuni toponimi³⁷ – a vantaggio dell'identità del poeta. L'analisi dei riferimenti all'Oriente mediterraneo, principalmente quello di Costantinopoli e della Grecia, presenti in almeno tre diversi componimenti, dà modo di verificare se tale considerazione sia valida anche per altri settori dell'esperienza geografica e poetica del trovatore. I testi coinvolti sono i seguenti:

- l'ultima parte della seconda lassa e alcuni versi della prima, in cui si narra il secondo assedio della capitale bizantina (1204);
- il sirventese *BdT* 392.9a, composto verosimilmente tra giugno e luglio 1204, poco dopo l'elezione al trono d'Oriente di Baldovino di Fiandra, cui il componimento è indirizzato;³⁸
- la *canso-sirventes* *BdT* 392.24.

Va subito detto che, anche per l'Oriente, risulta attiva la peculiare dinamica rambaldiana, già descritta per il Piemonte e la Sicilia, di inaugurazione di nuovi spazi personalmente esperiti, al di là dei confini geografici tradizionali del *trobar*. L'area privilegiata è senza dubbio quella urbana di Costantinopoli. Nelle sole lasse, dove la prima anticipa rapidamente ciò che nella seconda è ripreso e sviluppato in maniera più distesa (potrebbe trattarsi di un argomento a favore di chi sostiene che l'epistola nel suo complesso non sia stata concepita fin dal principio come un testo unitario),³⁹ è squadernata una vera e propria mappa della città:

invoca al problema, che ancora appassiona e divide la critica (come dimostra il dibattito svoltosi alle *Lecturae tropatorum 2017* a margine dell'intervento di Giuseppe Tavani dal titolo *Una o trina? Le epistole di Raimbaut de Vaqueiras al marchese Bonifacio*), circa il 'genere' a cui le lasse rambaldiane si dovrebbero prioritariamente ricondurre (epico, epistolare, autobiografico, senza trascurare l'inevitabile influenza della tradizione lirica: per un equilibrato *status quaestionis* si veda Di Luca, *La réception*).

³⁷ Cfr. *supra*, n. 22.

³⁸ A mia conoscenza, soltanto Rostaing Ch.-J. Barbaro, *Raimbaut de Vaqueiras. I Monferrati*, Beaumes-de-Venise, s.i., 1989, pp. 113-114, hanno ritenuto che l'*emperador* cui si rivolge Raimbaut fin dall'*incipit* possa essere Enrico di Fiandra, fratello e successore di Baldovino a partire dall'agosto del 1205, e che dunque la datazione del testo vada posticipata di almeno un anno e mezzo. Per l'improbabile candidatura di Alessio IV, ultimo giovane *basiléus* sostenuto in un primo momento dai crociati, si veda la discussione in Linskill, p. 229, e la bibliografia ivi citata.

³⁹ Cfr. Schultz-Gora, *Le epistole del trovatore*, pp. 1-17. A favore dell'unitarietà di composizione Crescini V., *Ancora delle lettere di Rambaldo di Vaqueiras al marchese Bonifacio I di Monferrato*, «Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», n.s. 15, 1898-1899, pp. 79-103; gli argomenti dello studioso hanno convinto la maggior parte della critica posteriore e vengono considerati definitivi da Linskill, p. 317. Tavani, *Una o trina?* ha provato da ultimo a riaprire la questione, rivalutando la posizione di Schultz-Gora contro le palesi incongruenze della 'tesi unitaria', ma concludendo con un'onesta dichiarazione di indecidibilità. Come che sia, alcuni indizi indicherebbero che, se anche il trovatore può avere scritto ed eventualmente divulgato le singole lasse in momenti diversi della sua vita, non deve essere mancata una revisione complessiva del testo al momento del completamento della terza e ultima parte. In particolare, come segnalato già da Fassbinder, *Raimbaut von Vaqueiras*, pp. 43-44, nella ricapitolazione dei vv. finali (*qu'en mi podetz trobar / testimoni, cavalier e jocglar, / senher marques, vv.*

Pueys vinc ab vos guerreyar part *Monço*;
 entorn *Blaquerna*, sotz vostre pabalho,
 estei armatz, a ley de Bramanso,
 d'elm e d'ausberc e de gros guambaizo;
 e m combatey sotz la tor el *Peiro*,
 e i fui nafratz d'outra la guarnizo.
 E estey tan armatz pres del donjo
 tro qu'en cassem l'emperador felho,
 selh que destruyt son frair' a trassio.

(BdT 392.II, vv. 32-40)

E l'empeiraie, fugic s'en a lairo,
 e laisset nos palays *Bocaleo*
 e sa filha ab la clara faisso.

(BdT 392.II, vv. 56-58)⁴⁰

I versi di Raimbaut raffigurano con vivace nitidezza i movimenti di uomini in armi, tra i palazzi delle Blacherne, di Bucoleon, il Filopatio e il quartiere del Pétrion. Si può pensare, peraltro, che per il pubblico crociato a cui il poeta si rivolgeva, che, a partire dallo stesso Bonifacio, aveva in gran parte condiviso le avventure e la conquista rimembrate, si trattasse di nomi dal suono tutt'altro che anodino. Una descrizione dello spazio asciutta, obiettiva e razionale (del tutto aliena dalla prolissità e dai cedimenti alla *merveille* del coevo Robert de Clari),⁴¹ limitata di fatto ai semplici nomi dei luoghi, non diversamente da quelle messe in atto per Monferrato e Sicilia, innesca così una geografia del coinvolgimento memoriale, probabilmente in equilibrio tra intensità emozionale e pragmatica lista del bottino. Sono meno circostanziati i riferimenti toponomastici nella canzone-sirventese, dove la costruzione di uno spazio specifico, di per sé significativo in quanto concretamente vissuto, appare subordinata a un progetto poetico-celebrativo di più ampio respiro: in questo senso, la differenza di tipologia testuale non sarà da trascurare, rispetto alla differente modalità d'impiego dell'elemento geografico. In un primo passaggio, i toponimi danno genericamente conto degli ambiti di azione del Marchese e dei suoi più stretti compagni nel tumultuoso periodo seguito alla disfatta di Adrianopoli (1205):

117-119), la triplice qualifica con cui Raimbaut si presenta accomiatandosi sembra alludere al suo diverso atteggiamento nelle tre lasse: 'testimone' nella prima (*e vos sabetz qu'ieu dic del tot vertat*, v. 42); 'cavaliere' nella seconda, dove sono narrate esclusivamente vicende belliche; 'giullare' nella terza, decisamente sbilanciata sul racconto più leggero dei *joves fagz* e sulla descrizione della vita di corte.

⁴⁰ 'Poi venni a combattere con voi oltre Modone; intorno al palazzo di Blacherne, sotto il vostro padiglione me ne stavo armato come uno di Brabante, con elmo, usbergo e una spessa cotta; mi battei sotto la torre vicino al quartiere del Pétrion; e lì fui ferito sotto l'armatura. E tanto stetti armato vicino al dongione, finché ne scacciammo l'imperatore fellone, quello che fece fuori a tradimento il proprio fratello'. 'Ma l'imperatore se la svignò di soppiatto e lasciò nelle nostre mani il palazzo di Bucoleone e sua figlia dallo splendido viso'.

⁴¹ Nel suo resoconto in prosa della conquista della capitale bizantina, lontana dalla poesia rambaldiana tanto per intenti quanto per genere letterario, il cronista piccardo dedica ben 12 capitoli (Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople*, éd. par Dufourmet J., Paris, Champion, 2004, § LXXXI-XCII) alla stupefatta descrizione della città (su cui si veda Zumthor, *La misura del mondo*, pp. 111-112).

Lo marques n'es honratz e sors
 e·l Campanes e·l coms Enricx,
Sicar, Montos e Salanicx
 e *Constantinople* socors,
 quar gent sabon camp retenir,
 e pot hom ben proar en ver:
 qu'anc mais nulha gent non ateis
 aitan gran honor, apareys.
 Per bos vassals, valens, arditz,
 es nostr'emperis conqueritz,
 e Dieus trameta nos esfortz
 coissi·s tray' a cap nostra sortz!

(BdT 392.24, vv. 61-72)⁴²

In effetti, l'altrimenti ignota Sicar, forse una località nei Balcani,⁴³ Modone (l'odierna Μεθώνη), base strategica veneziana all'estremità occidentale del Peloponneso, Salonico, sede del regno creato per Bonifacio, e la capitale imperiale sembrano marcare formalmente i confini dello spazio in cui si muovono i cavalieri guidati dal re-marchese in cerca di gloria, piuttosto che indicare con precisione i luoghi in cui effettivamente si combatte. Una geografia imperiale (*nostr'emperis*) per dimensione e significato, che è dunque ben diversa da quella, circoscritta e operativa, dei palazzi costantinopolitani. La stessa intenzione si può cogliere nel secondo passaggio ad alta densità toponomastica della *canso-sirventes*, tra l'ultima *cobla* e la prima delle tre *tornadas*, laddove il discorso politico raggiunge il suo culmine con l'affermazione delle conquiste fatte e, specularmente la dichiarazione di sapore profetico di quelle a venire:

...q'emperadors e ducs e reis
 avem faitz, e chastels garnitz
 prop dels Turcs e dels Arabitz,
 et ubertz los camins e·ls portz
 de *Brandiz* tro al *Bratz Sain Jorz*.

Per nos er *Domas* envazit
 e *Jerusalem* conqueritz
 e·l regnes de *Suri*'estortz,
 que·ls Turcx o trobon en lur sortz.

(BdT 392.24, vv. 80-88)⁴⁴

⁴² 'In tal modo il marchese viene onorato ed esaltato, e così pure quello della Champagne e il conte Enrico, e Sicar, Metone, Salonico e Costantinopoli [sono] soccorse, perché [questi uomini] sanno bene come essere padroni del campo, e lo si può ben facilmente dimostrare: è evidente che nessun popolo ha mai ottenuto tanta gloria. Il nostro impero è stato conquistato da ottimi guerrieri, valorosi e intrepidi, e che Dio ci mandi rinforzi in modo che il nostro destino si compia!'. Trad. di Barbieri L. in Raimbaut de Vaqueiras, 392.24 (ed. Paterson).

⁴³ Sempre che non si tratti, come suggerito da Linskill, p. 251, sulla base della segmentazione della catena grafica in parte dei manoscritti, del sintagma *si c'ar*, 'così che ora': la sintassi ellittica non permette di stabilirlo con certezza.

⁴⁴ 'Perché abbiamo stabilito imperatori e duchi e re, e abbiamo fortificato castelli vicino ai turchi e agli

L'allitterazione che unisce Brindisi al Braccio di San Giorgio, ossia il Bosforo, racchiude in maniera approssimativa e forse imprecisa (non risulta che Raimbaut sia mai stato in Puglia; di sicuro non vi transitò il contingente principale della Quarta crociata) ma al contempo assai significativa in termini simbolici, lo spazio delle gesta compiute a partire dal 1203, abbracciando tutte le terre che si trovano a est della Penisola italiana e a ovest di quella anatolica. Nel suo testo forse più ispirato, Raimbaut afferma che l'impresa militare non può fermarsi a Costantinopoli, perché 'sta scritto nel destino' (quello dei Turchi) che la missione dei crociati giunga a compimento, non solo con la scontata conquista di Gerusalemme, ma addirittura con l' 'invasione' di Damasco e la 'liberazione' del regno di Siria, tentate più volte invano dai Latini nel corso del secolo precedente. Non sembra potersi trattare effettivamente di un manifesto programmatico imputabile a Bonifacio: il pragmatico Marchese, che viene detto impegnato in iniziative militari nei Balcani (vv. 56-57), aveva certo altro a cui pensare nei tumultuosi mesi seguiti alla disfatta di Adrianopoli (aprile 1205). Secondo Alfred Jeanroy, seguito da molti critici, il proclama di questi versi dimostrerebbe che Raimbaut credeva ancora alla possibilità di successo della crociata, malgrado la situazione difficile: tanto l'ottimismo ostentato nella roboante profezia quanto l'elogio smodato delle vittorie ottenute e del valore del Marchese sarebbero così funzionali a richiamare l'attenzione e la partecipazione di possibili rinforzi.⁴⁵ Trovo questa lettura discutibile, alla luce delle circostanze storiche. Proprio la perentorietà suggerita dal futuro indicativo mi pare possa sottendere invece, per paradosso, l'estrema manifestazione di una volontà che si sa sconfitta: il trovatore starebbe insomma esprimendo un voto velleitario dal valore puramente poetico. Ma non è questo il punto che più interessa il nostro discorso. Come che sia, i toponimi, lungi dal servire qui alla costruzione di un effettivo spazio d'azione, richiamano un immaginario geografico universalmente condiviso nel mondo cristiano occidentale, di per sé significativo e capace di suscitare partecipazione emotiva. Non molto diversamente, anche se inseriti in un contesto dalla dominante tonale alquanto diversa, si dovranno considerare i riferimenti geografici presenti nel sirventese *BdT* 392.9a. In questo componimento, di un anno precedente la canzone-sirventese, l'appello alla ripresa delle armi per la liberazione del Santo Sepolcro risulta ancora realistico. Esso è rivolto direttamente all'imperatore latino Baldovino di Fiandra, di cui il trovatore si autoelege *conseillador*, presumibilmente facendosi portavoce della posizione di Bonifacio,⁴⁶ e formulato in circostanze storiche

arabi, e abbiamo aperto le strade e i porti da Brindisi allo stretto di San Giorgio (il Bosforo). // Da noi Damasco sarà attaccata, e Gerusalemme conquistata, e il regno di Siria liberato, perché i turchi trovano questo nelle loro profezie'. Trad. Barbieri (cf. *supra*, n. 39).

⁴⁵ Si veda Jeanroy A., *Sur une pièce de Raimbaut de Vaqueiras* (No m'agrada ivers ni pascors), in *Studi dedicati a Francesco Torraca nel XXXVI anniversario della sua laurea*, Napoli, Perrella, 1912, pp. 475-494: 476-477.

⁴⁶ Cfr. Linskill, p. 229. Per la topica del *conseil* nell'opera di Raimbaut de Vaqueiras, declinata tanto in direzione amorosa quanto in senso guerresco, si vedano Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras*, pp. 3-11, e Bertolucci Pizzorusso V., *Conseil: un motivo/tema nella poesia dei trovatori*, in *800 anys després de Muret: els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, Beltran V. et al. (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona Publicacions i Edicions, 2014, pp. 75-99.

certo più propizie: Costantinopoli è appena stata conquistata e l'esercito crociato si può riorganizzare per successive spedizioni.

Q'el [l'imperatore] e nos em tuig peccador
 dels mostiers ars e dels palais,
 on vei pecar los clerics e ls lais;
 e se·l sepulchre non secor,
 serem vas Dieu plus pechaire,
 q'en pechat tornara·l perdos,
 e se·l conqis no 'stai enan;
 mas s'el es lars ni coratjos,
 ben leu pot anar osteian
 a *Babiloni*' e al *Caire*.

Tota sa forz' e sa vigor
 taign qe mostr' als Turcs part *Roais*,
 qe tuit li soudan e·il alcais
 e·il amirail e·il almassor
 n'esperan lansar e traire...

(*BdT* 392.9a, vv. 41-55)⁴⁷

Anche qui, tuttavia, e persino più che nella *canço-sirventes*, i toponimi svolgono una funzione evocativa di spazi potenziali e ideali, piuttosto che disegnare, come abbiamo visto altrove, una mappa funzionale a un intervento militare presentato, peraltro, come urgentissimo, in quanto atto riparatore dei peccati commessi con il dirottamento su Costantinopoli dell'azione destinata a liberare il Santo Sepolcro. *Babilonia*, *·l Caire* e *Roais* (Edessa), tracciano con una precisione solo apparente le generiche coordinate di un Medio Oriente vagamente situato tra storia recente e leggenda. Interessante, in tal senso, soprattutto il primo toponimo, unico *hapax* del componimento: esso non significa concretamente l'antica capitale mesopotamica, la cui memoria si intreccia tradizionalmente con quella della quasi omonima Babele, *civitas diaboli* per antonomasia, ma come spesso accade nei testi medievali, pare riferirsi al Cairo, principale metropoli del mondo arabo-musulmano dell'epoca, nominata esplicitamente nello stesso verso. Un'altra endiadi, dunque, come quella rinvenuta nella seconda lassa, che ribadisce ulteriormente l'attenzione del trovatore al dato toponomastico e la capacità di eleggerlo a elemento poetico significativo, sfruttando tutte le risonanze che i nomi delle città menzionate dovevano essere capaci di evocare nel pubblico.

⁴⁷ 'Perché noi e lui siamo tutti colpevoli per i monasteri e i palazzi bruciati, e di questo peccato vedo macchiarsi chierici e laici; e se non soccorre il Sepolcro, e se le nostre conquiste non fanno progressi, il nostro peccato contro Dio sarà maggiore, perché il perdono si trasformerà in peccato; ma se egli è liberale e coraggioso, può facilmente condurre il suo esercito a Babilonia e al Cairo. | Egli ha bisogno di mostrare tutta la sua forza e il suo vigore ai Turchi al di là di Edessa, perché tutti i sultani e i cadì e gli emiri e i califfi lo stanno aspettando per scagliargli (contro) lance e proiettili'. Trad. di Barbieri L. in Raimbaut de Vaqueiras, 392.9a, Conseil don a l'emperador, a c. di Paterson L., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.9a\(Linskill\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.9a(Linskill).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).

D'altra parte, in *BdT* 392.9a Raimbaut non fa che riprendere e precisare il richiamo espresso nella canzone di crociata composta tre anni prima, in occasione dell'investitura di Bonifacio di Monferrato a condottiero della spedizione in Oriente. Non stupisce, dunque, che, al di là della maggiore enfasi retorica e, ovviamente, dell'assenza del biasimo per le malvagie azioni ancora di là da venire, nel primo dei due testi la modalità d'impiego dei nomi geografici sia per certi aspetti assimilabile:

Sel que fes air' e sel e terr'e mar
 e freg e chaut e pluei'e vent e tron
 vol qu'el sieu guit passon mar tut li bon,
 so con guizet Melchion e Gaspar
 en *Betelem*, que·l plan e la montaingna
 nos tollon Turc, e Dieus no·n vol dir motz.
 Mas a nos taing, per cui fo mes en croz,
 que lai passem, e cui qe ssai romaingna
 vol s'aol vid'e sa greu mort vezer,
 qu'en lag pechat estam c'om deu temer,
 don quecs er soutz se·n *flum Jordan* si baingna.

(*BdT* 392.3, vv. 23-33)⁴⁸

Pare di potere affermare che in un simile, accorato appello *Betelem* e il *flum Jordan* non rappresentino concretamente il campo di battaglia previsto né il principale oggetto della conquista preconizzata: per quanto siano prevedibilmente destinati a essere anch'essi coinvolti nell'impresa a venire, il ruolo della loro presenza nel componimento esorbita con evidenza da quello della mera referenzialità geografica. Una volta estrapolati dalle vivide immagini scritturali in cui sono inseriti, che rimandano più o meno esplicitamente agli episodi arcinoti della visitazione dei Magi e del battesimo di Cristo per mano del Battista, tali toponimi sembrano in fondo partecipare dello stesso trattamento di *Babilonia*, *l Caire* e *Roais* nel sirventese e di *Domas*, *Jerusalem* e *regnes de Suri* nella canzone-sirventese.

Riassumendo: a quanto emerge dai componimenti presi in considerazione, Raimbaut riserva una duplice funzione ai nomi geografici relativi alla Crociata. La prima, più immediata e caratteristica della poesia del trovatore nel suo complesso, è quella di ancorare il testo al mondo: come i nomi dei villaggi siciliani e dei luoghi bizantini, così i toponimi mediorientali denunciano il legame irrinunciabile dell'autore con la realtà, una realtà che è presentata come tutta percorribile e conoscibile, per nome ma anche di fatto. Se questa funzione si può considerare sempre – o quasi – sottesa all'introduzione dell'elemento geografico nella poesia rambaldiana, la seconda appare specifica solo degli ultimi toponimi in questione. È una funzione evocativa, operante spesso per via di sintesi (i confini dello

⁴⁸ 'Colui che ha fatto l'aria e il cielo, la terra e il mare, e il caldo e il freddo, e la pioggia e il vento e il tuono vuole che tutti gli uomini di buona volontà attraversino il mare sotto la Sua guida, come Egli guidò Melchiorre e Gaspare a Betlemme, perché i turchi ci portano via montagna e pianura e Dio non vuole dire una (sola) parola su questo. Ma spetta a noi, per i quali fu crocifisso, di andare laggiù, e chiunque resti qui avrà la prospettiva di una vita ignobile e di una morte atroce, perché ci troviamo in un orribile e spaventoso peccato dal quale ognuno sarà purificato se si bagna nel fiume Giordano'. Trad. di Barbieri L. in Raimbaut de Vaqueiras, 392.3 (ed. Harvey).

spazio per lo spazio stesso) o traslazione associativa (il nome di un luogo per un luogo limitrofo che dal primo viene richiamato: è il caso, ad esempio, di ‘Betlemme’ e del ‘fiume Giordano’ rispetto a ‘Gerusalemme’), non diversamente da quanto accade nelle canzoni di crociata di altri trovatori. Valorizzando l’immaginario che i nomi veicolano a fini encomiastici, propagandistici, genericamente ideologici, tale funzione sembra in qualche misura smentire la loro referenzialità concreta. Ma la peculiarità dell’espressione poetica del Nostro risiede nella disinvolta capacità di tenere insieme, appunto, la precisione cartografica e l’approssimazione dell’immaginario (quella, per intendersi, che non disdegna di parlare di ‘Babilonia’): ne risulta una mappa letteraria originale, tutt’altro che scontata nel suo essere parte geografica, parte virtuale, dello spazio che i crociati sono chiamati a percorrere. Peraltro, al diverso trattamento dei toponimi mediorientali si accompagna, è bene sottolinearlo, anche un rapporto differente con l’esperienza autoptica dell’autore: essi si riferiscono, infatti, in massima parte a luoghi che Raimbaut non ha attraversato. Se è ovvio ritenere che una descrizione più circostanziata e una maggiore aderenza alle coordinate geografiche reali debbano discendere da una conoscenza diretta, non è però scontato che l’opzione – perché di opzione compositiva si tratta pur sempre – per una topografia poetica nominalmente precisa ma semanticamente vaga (così potremmo definirli) dipenda di necessità da una cognizione solo teorica e magari imperfetta delle aree in questione. Anzi, sarei portato a supporre che la ragione squisitamente poetica alla base di questa descrizione geografica risieda piuttosto, all’inverso, nella scelta di porre i luoghi menzionati come spazio dell’esperienza futura: uno spazio, dunque, che non può essere già in partenza definito e misurabile, in quanto deve permettere l’auspicato dispiegarsi della volontà e dell’azione. In questo senso, nella produzione di Raimbaut de Vaqueiras si distinguerebbero bene, a partire da una diversa funzionalizzazione dei toponimi, una ‘geografia della celebrazione memoriale’ e una ‘geografia della proiezione ideale’, solo in parte sovrapponibili, ma entrambe concorrenti a testimoniare la centralità dell’impiego calibrato dei nomi di luogo nell’espressione poetica del trovatore.

2.3. Alterità geografiche e linguistiche

Ma, parlando di viaggi, passati o a venire, non si può trascurare un altro elemento linguistico strettamente legato alla geografia umana, di cui pure, e non a caso, Raimbaut fa un largo impiego: gli etnonimi (22 diversi per un totale di 33 occorrenze). L’indagine su di essi, a partire dall’ambito mediterraneo-orientale, consentirà di provare a rispondere alla questione che ci eravamo posti qualche pagina fa in merito alla rappresentazione dell’alterità da parte del poeta-viaggiatore. Il record di presenze spetta ai *Turc(s)*, nemico principale e dichiarato dei crociati, che compaiono a più riprese in tutti i tre testi considerati nel paragrafo precedente: in ordine cronologico, si incontrano tre volte nella canzone di crociata, due rispettivamente nel sirventese e nella *canço-sirventes*. In *BdT* 392.3, come è prevedibile, l’insistenza nell’appello alla spedizione militare in allestimento necessita di richiamarne per nome il bersaglio: *li Turc que volon retener / la terra on Dieus volc mortz e vius jazer* (vv. 42-43). Nella *cobla* precedente si era ricordato che *l plan e la montaigna / nos tollon Turc* (vv. 27-28) e, alla sommità di un crescendo enfatico, nell’ultima

si predirà che *leu aurem los Turcs totz morz e rrotz, / e cobrarem en camp la Vera Croz / c'avem perdut* (vv. 61-63). È tipico il disprezzo nei confronti dell'infedele usurpatore dei luoghi santi, non dissimile da quello anche più topicamente riservato *en passant* agli Ebrei (*Dieus si laisset vendre per nos salvar, / e-n sofri mort e reseup passion, / e l'auniron per nos Juzieu fellon*, vv. 34-36), quasi chiamati a corresponsabili per avere posto le basi storiche del perfido gesto dei Turchi. Questi ultimi sono, in chiusura, definiti *la gen canha* (v. 72). Raimbaut è uomo del suo tempo e del suo mondo: un simile atteggiamento prima della partenza per l'Oriente è del tutto ovvio. Il suo etnocentrismo sarà in seguito scalfito dall'esperienza del viaggio, per quanto dichiaratamente di conquista? Rispetto ai *Turcs*, la risposta è negativa, né potrebbe essere altrimenti per una ragione fondamentale: malgrado i proclami che abbiamo già visto in *BdT* 392.9a e 392.24, il trovatore non fu mai a est di Costantinopoli e non è possibile documentare alcun suo contatto diretto con le popolazioni turche. Anche dall'uso contestuale delle denominazioni di popolazione in questi componimenti emerge bene la duplice, ambivalente funzione di quella che abbiamo definito «geografia della proiezione ideale». Da una parte, con il consueto gusto del dettaglio lessicale, l'etnonimo è accompagnato nel sirventese da una serie di *nomina agentium* che identificano quattro figure dell'amministrazione civile e militare dei Selgiuchidi: i 'sultani', i 'cadi', gli 'emiri' e i 'califfi' (*tuit li soudan e-il alcais / e-il amirail e-il almassor*, vv. 53-54). Tuttavia, sarebbe erroneo ritenere che Raimbaut abbia inteso qui riferirsi a personalità o ruoli ben determinati, di cui è peraltro probabile dovessero sfuggirgli le precise sfumature, così come alla maggior parte dei suoi correligionari: i quattro sostantivi, infatti, già noti alla lingua, se non alla lirica occitane,⁴⁹ ricorrono in modo indistinto per indicare posizioni diverse della gerarchia turca che le armate cristiane si trovano a fronteggiare. Ma non solo: talvolta si trovano anche usati per nominare in maniera del tutto generica figure di potere indipendentemente dalla loro appartenenza al mondo arabo-musulmano. In particolare, il sostantivo *amirail* (anche nelle forme *amirat*, *amiran*) deve avere riscosso un certo successo nelle lingue galloromanze, dal momento che, tanto in occitano quanto in francese, può riferirsi, oltre che agli 'emiri' saraceni, all' 'ammiraglio' della flotta⁵⁰ e, per estensione, a qualunque leader politico-militare.⁵¹ Lo stesso Raimbaut se ne serve nuovamente nella prima lassa per alludere genericamente a un comandante bizantino, affiancandolo da una parte ai titoli occidentali di 'imperatore' e 're', dall'altra a quelli greci di *sebastós* ('augusto') e *protostrátor* (dignitario di alto grado alla corte del *basiléus*):

⁴⁹ Si veda l'utile repertorio di Scheludko D., *Über die arabischen Lehnwörter im Altprovenzalischen*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 47, 1927, pp. 418-442, la cui prospettiva è però strettamente linguistico-etimologica e considera la produzione occitana medievale nel suo complesso (un accenno all'uso, nella lirica trobadorica, di termini arabi riferiti a ruoli politico-militari, si trova in Schulze-Busacker, *French Conceptions*, p. 28). Solo per *almassor* va riconosciuta con certezza in questo testo la prima attestazione trobadorica, che sarà seguita solo due anni più tardi da un'occorrenza in Bertran de Born figlio (*BdT* 81.1, v. 27).

⁵⁰ Lo slittamento semantico è descritto da Scheludko, *Über die arabischen*, p. 423.

⁵¹ Manca nei dizionari dell'occitano medievale, ma è evidente nei testi e ben attestato per l'antico francese (cfr. Matsumura T., *Dictionnaire du français médiéval*, sous la dir. de Zink M., Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 154).

Maynt fort castel e mainta fort ciutat,
 maint bel palaitz ai ab vos azeguat,
 emperador e rey e *amirat*
 e·l *sevasto* Lasquar e·l *proestrat*
 e·l Peitr' assis, e maint' outra postat.

(*BdT* 392.III, vv. 31-35)⁵²

Pertanto, tornando al brano del sirventese in esame, si può affermare che prevalga in esso, di nuovo, la funzione evocativa su quella descrittiva: il rimando, benché attuato mediante un considerevole sforzo di mimesi lessicale, a un'alterità topica e scontata, piuttosto che la messa a fuoco di alcune sue peculiarità.

D'altra parte, si riscontra per due volte la ricorrenza di *Turc(s)* insieme ad altri etnonimi. Il primo caso è ancora nel sirventese indirizzato all'imperatore Baldovino, in un luogo in cui si addita il complesso delle sfide militari cui deve far fronte il neonato Impero Latino:

E non tema freg ni calor,
 ni·s baign ni sojorn em palais,
 qe al col a cargat tal fais
 qe, s'el non es de gran valor,
 greu lo poira a cap traire;
 qe li *Blac* e·il *Coman* e·il *Ros*
 e·il *Turc* e·il *Paian* e·il *Persan*
 seran contra lui ab *Grifos*;
 e si per pretz non trai afan,
 tot qant a faig pot desfaire.

(*BdT* 392.9a, vv. 31-40)⁵³

Tramite un'accumulazione insistita – l'ennesima che registriamo: si tratta di un espediente espressivo assai caro a Raimbaut – distillata in appena due versi, le diverse popolazioni che minacciano dall'esterno i labili confini imperiali sono presentate come un unico variegato esercito in virtù della comune alleanza che tenderebbero a costituire con i Greci (*Grifos*)⁵⁴ sottomessi. L'intento è evidentemente quello di enfatizzare il senso di pericolo, con l'associare ai nemici reali – oltre ai 'Turchi', i 'Cumani' e i 'Valacchi':⁵⁵ questi ultimi ricompariranno in effetti come antagonisti attualissimi al v. 57 della *canso-sirventes*, dove

⁵² 'Molti forti castelli e molte forti città, molti bei palazzi ho assediato con voi, imperatori, re e comandanti, e Sebasto Lascaris e il Protostratore e molti altri potenti nel Pétrion'.

⁵³ 'Non deve temere né il freddo né il caldo, né prendere bagni o riposarsi nel suo palazzo, dato che si è caricato un tale peso sulle spalle che senza grande valore sarà difficile portare a termine la cosa. I Valacchi e i Cumani e i Russi, i Turchi e i pagani e i Persiani saranno contro di lui, con i Greci; e se non sopporta l'onere per la gloria, può disfare tutto quello che ha fatto' (per la trad. cfr. *supra*, n. 42).

⁵⁴ Per il singolare esito occitanico e oitanico *grifon* (< GRAECUM), cfr. *FEW*, IV, c. 212a.

⁵⁵ Per l'esatta identificazione dei 'Valacchi', cfr. Agrigoroaei V., *The Vlachs and The Troubadour. Brief Analysis of Three Poems by Raimbaut de Vaqueiras*, «Studia Patzinaka», 6, 2008, pp. 55-74.

si dice che Bonifacio *gerreia Blacs e Drogoiz*⁵⁶ – quelli improbabili (*Ros*, i ‘Russi’)⁵⁷ o persino genericamente mitici, come i *Paian* e *Persan*, seguendo, a quanto pare, il solo principio della pertinenza geografica: un verso (v. 36) per il fronte europeo nord-orientale, uno (v. 37) per quello sud-orientale anatolico e asiatico. Il secondo caso in cui l’etnonimo ‘Turchi’ è appaiato a un altro nome di popolo si incontra, nel contesto della rassegna delle mirabolanti conquiste (‘nemmeno Alessandro, Carlo, Ludovico o i paladini Aimeri e Orlando ne fecero di paragonabili!’) dei crociati in Oriente, al v. 82 della canzone-sirventese: *Turcs e Arabitz*.⁵⁸ L’endiadi con gli ‘Arabi’, non rara nel resto corpus trobadorico, denuncia una confusione che segna la visione europea del mondo musulmano vicino- e medio-orientale fino a oggi.⁵⁹ Nemmeno qui, dunque, si può parlare di precisione terminologica, né a rigore di correttezza storico-geografica: se Raimbaut, come risulta dagli argomenti avanzati nel corso di tutto il componimento, si riferisce alla spedizione partita nel 1202 e non, in generale, alla storia del movimento crociato nella sua globalità, affermare

q'emperadors e ducs e reis
avem faitz, e chastels garnitz
prop dels *Turcs* e dels *Arabitz*,⁶⁰

sembra appartenere ben più al discorso propagandistico che alla memoria storica.

Al contrario dei ‘Turchi’, i Greci (due volte *Grifo(s)*, una volta *Grezeis*) sono per Raimbaut un’alterità effettivamente esperita. Tuttavia, in contrasto con l’attenzione dimostrata per la topografia dello spazio che li riguarda, non si può dire che il trovatore lasci trasparire particolari indizi di un proprio interesse nei loro confronti. In effetti, i luoghi testuali in cui l’etnonimo compare esplicitamente risultano addirittura tra i meno significativi in questo senso. Già citato il passaggio di *BdT* 392.9a in cui i Greci rappresentano puramente il baricentro del fronte militare avverso ai Latini, è proprio insieme a questi ultimi che la *canso-sirventes* menziona in maniera quantomai generica le popolazioni elleniche; ma è soltanto per descrivere la situazione, del poeta confinato a Salonicco mentre – come abbiamo già visto – il Marchese ‘muove guerra a Valacchi e Dragoviti’: *sai d'irat joios parer / sai entre-ls Latins e-ls Grezeis* (vv. 54-55), ammette un intristito Raimbaut, capace di fare comunque buon viso a cattiva sorte. La terza occorrenza del nome dei Greci si trova nella seconda lassa, proprio appena prima dell’attacco della narrazione degli eventi relativi alla spedizione in Oriente:

E quant anetz per crozar a Saysso,
ieu non avia en cor, Dieus m'ò perdo,

⁵⁶ Per l’esatta identificazione dei ‘Dragoviti’, cfr. Vatteroni S., «*Blacs e Drogoiz*». *Valaques et Sklavènes dans un poème de Raimbaut de Vaqueiras*, «Romania», 131, 2013, pp. 467-473.

⁵⁷ Cfr. Linskill, p. 231.

⁵⁸ Si veda *supra* per il testo.

⁵⁹ Ai due etnonimi si può aggiungere *Mors* (*BdT* 392.3, v. 64), che Raimbaut utilizza soltanto una volta in riferimento ai musulmani di Spagna (ma non risulta dalle altre occorrenze trobadoriche che il termine fosse specializzato geograficamente). Non compare mai, invece, il pure usuale *Sar(r)azin*.

⁶⁰ ‘Che imperatori e duchi e re abbiamo creato, e fortificato castelli vicino ai Turchi e agli Arabi’.

que passes mar, mas per vostre resso
 levey la crotz e pris confessio;
 e era pres lo fort castel Babo,
 e no m'avion res forfait li *Grifo*. (BdT 392.II, vv. 26-31)⁶¹

Inserita a margine della confessione del momento di tentennamento vissuto prima di decidere di farsi crociato, la precisazione è a prima vista piuttosto straordinaria nel volere dichiarare il rapporto tra l'autore e le popolazioni bizantine. In effetti, essa andrà forse letta come una personale ricusazione delle ragioni che condussero a dirottare la spedizione contro Costantinopoli, allontanandola dai sacri scopi dichiarati al momento di salpare. Comunque, malgrado questa notazione apprezzabilmente neutrale, per il resto, l'alterità della popolazione greca, ridotta alla sua componente militare, è rapidamente tratteggiata mediante la sola visuale oppositiva. Consueto discorso del potere che, dovendo di necessità rappresentare la gloria dei 'Nostri', sembra non potere prescindere dallo squalificare umanamente e moralmente i 'Loro': a questi, d'altronde, come ricorda Giuseppe Tavani, veniva genericamente addebitata la colpa dello scisma del 1039, «la prima frattura provocata nell'unità ideologica e culturale del Mediterraneo».⁶²

E l'empeiraire, ab lo cor al talo,
 esperonet e sei vil companho
 plus d'una legua; pueys volgron li gloto.
 Nos fom austor et ylh foro aigro,
 e cassem los si com lops fai mouto. (BdT 392.II, vv. 51-55)⁶³

Se il disprezzo nei confronti del *basiléus* e dei suoi – giustificato, se vogliamo, dagli atti esecrabili a lui attribuiti, quali il tradimento nei confronti del fratello (ai vv. 39-40 precedentemente citati) e l'abbandono, nella fuga, della figlia alla mercé dei Latini (qui ai vv. 56-58) – è espresso in modo tanto netto, è però lecito cogliere qualche fondamentale differenza rispetto a quello tributato agli altri 'Altri', Turchi ed Ebrei. Solo questi meritano insulti tesi a sminuirne l'umanità (*gen canha*) e conseguenti minacce di sterminio, peraltro giustificate provvidenzialmente;⁶⁴ i Greci vengono invece trattati alla stregua di generici nemici, in termini che dipenderanno soprattutto dall'ottica imposta dalle circostanze belliche – è di Paul Zumthor la constatazione che «fino verso il 1200,

⁶¹ 'E quando andaste a prendere la croce a Soissons, non avevo intenzioni (Dio mi perdoni!) di passare oltremare, ma in nome della vostra gloria, presi la croce e mi confessai; ma ero presso il possente castello di Babo, e i Greci non mi avevano fatto nulla di male'.

⁶² Cfr. Tavani G., *Accordi e disaccordi sul discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras*, in *Studi provenzali e francesi 86/87*, a c. di Id. e L. Rossi [«Romanica vulgaria. Quaderni», 10-11], L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 5-44: 29.

⁶³ 'E l'imperatore, terrorizzato, e i suoi vili compagni cavalcarono per più di una lega; ma poi quei codardi diedero volta. Noi fummo gli astori e loro gli aironi, e li cacciammo come il lupo caccia il montone'.

⁶⁴ Cfr. i passi citati *supra*.

la guerra sposta gli uomini senza far loro scoprire dei mondi nuovi»⁶⁵ – e, forse, dalla tendenza a una certa formularità letteraria. Al di là della topicità delle espressioni riservate agli uni e agli altri, la divergenza di atteggiamento si deve senza dubbio attribuire prioritariamente al punto di vista ufficiale dell'epoca, fondato su una polarità di tipo religioso: in questo senso, l'etnocentrismo risparmierebbe in parte i Greci, al contrario delle altre popolazioni d'Oriente, in virtù della loro appartenenza, per quanto travaiata, all'ecumene cristiana. Ad ogni modo, quanto allo spazio testuale a essi dedicato, il trovatore sembra riservare un trattamento simile agli uni e agli altri, ridotti a figure bidimensionali minimamente connotate, funzionali soltanto allo sviluppo del discorso celebrativo o parentetico che più gli preme. In sintesi: per quanto riguarda l'Oriente nel suo complesso, sulla base dei dati lessicali, toponimi ed etnonimi, letti e interpretati nel loro contesto, appare evidente che alla valorizzazione del dato geografico, tanto peculiare dell'opera rambaldiana, secondo le due funzioni 'memoriale' e 'ideale' sopra individuate, non corrisponda affatto un trattamento poetico di rilievo paragonabile per le popolazioni che occupano gli spazi interessati. L'espressione della loro alterità risulta marginale e, quando presente, rimane puramente nominale e *in toto* debitrice di stereotipi ideologici e/o letterari ben noti, anche nei casi in cui l'autore ne abbia avuto una qualche esperienza diretta.

La mancanza di interesse da parte del trovatore per una più precisa caratterizzazione degli 'Orientali', siano essi Greci o Turchi, è particolarmente tangibile se si paragona, proprio negli stessi testi, l'elemento lessicale a loro riferito con quello relativo ai Latini. In due diverse occasioni, Raimbaut passa in rassegna lo schieramento crociato distinguendone le varie componenti, seguendo gli schemi della poesia narrativa non troppo diversamente da come avviene per le dame del *Carros*. Dapprima, più rapidamente, nella canzone di crociata, sono messi soprattutto a fuoco i comandanti, Bonifacio, *primus inter pares* a capo della spedizione, e Baldovino, conte di Fiandra e futuro imperatore:

Nostr'estol guit sans Nicolaus de Bar,
e il *Campanes* dresson lo gonfanon,
e l Marques crit «*Monferat* e l leon!»,
e l coms *flamencs* «*Flandres!*» als grans colps dar. (BdT 392.3, vv. 56-59)⁶⁶

Poi, in maniera assai più dettagliata, ma pur sempre conservando la concentrazione espressiva caratteristica del testo, in tre versi della seconda lassa sono ricordati tutti – o quasi – i diversi contingenti che compongono l'armata latina:

E vos pensetz de far defensio
e l coms de *Flandres*; e *Frances* e *Breto*

⁶⁵ Zumthor, *La misura del mondo*, p. 73.

⁶⁶ 'Possa San Nicola di Bari guidare la nostra flotta, e quelli della Champagne innalzino il loro vessillo, e il marchese gridi «per il Monferrato e il leone!», e il conte fiammingo «per le Fiandre!» menando grandi colpi' (per la trad. cfr. *supra*, n. 48).

et Alaman, Lombart e Berguonho
 et Espanhol, Proensal e Guasco,
 tug fom renguat, cavalier e pezo.

(BdT 392.II, vv. 46-50)⁶⁷

Per rimanere sul piano dell'analisi lessicale, non sfugge, e si tratta senza dubbio di un aspetto emblematico, che tali distinzioni si accompagnano all'impiego di espressioni di prima persona plurale, forse riconducibili anch'esse all'ispirazione epica soggiacente non soltanto alle lasse:⁶⁸ l'aggettivo *nostre* all'inizio del primo passaggio, la forma verbale *fom* al termine del secondo. Al di sotto dell'identità plurale e collettiva dei Latini, il 'noi' protagonista di settori cospicui dell'ultima parte della produzione rambaldiana e di cui l'autore si fa naturalmente entusiasta portavoce, traspare così in maniera evidente la pluralità. Se l'alterità che possiamo definire 'assoluta' delle popolazioni orientali rimane pressoché inattuabile nella sua concretezza, forse anche a causa dell'effettiva mancanza di punti di contatto idonei a consentire il necessario rispecchiamento dell'io, oltre che per motivi squisitamente ideologici e letterari, la diversità 'relativa' dei commilitoni e correligionari europei rappresenta invece il campo di applicazione ideale per lo scandaglio della *curiositas* del nostro trovatore. A partire, infatti, dal riconoscimento di una comune appartenenza, fondata su criteri religiosi e culturali, certo, ma anche sulla consapevolezza di condividere uno spazio continuo e integrato, quello dell'Europa occidentale, i tratti differenziali che rendono l'Altro diverso da sé possono diventare paradossalmente ancora più significativi e oggetto proficuo di valorizzazione poetica.

Ma come si manifesta, o, per meglio dire, com'è recepita tale diversità? Il primo passo citato orienta verso una distinzione strettamente politico-geografica, formalizzata in termini espressivi dall'inalberamento delle insegne, vocali o visuali che siano: il gonfalone degli uomini di Champagne, il grido di battaglia dei signori di Monferrato e Fiandre. Nei versi della seconda lasse, invece, è da escludere il riferimento a divisioni di ordine politico, dal momento che gli etnonimi utilizzati rimandano in alcuni casi a popolazioni diverse facenti parte di una stessa entità statale (*Breto* e *Guasco*, ad esempio, si trovano riuniti sotto la corona d'Inghilterra) oppure a uno stesso popolo suddiviso tra più Stati (è il caso dei *Lombart* e degli *Espanhol*). L'alterità che essi esprimono sarà piuttosto di carattere etnico-geografico. Dal momento che Raimbaut ne ha senza dubbio potuto avere esperienza diretta nelle decine di mesi trascorsi insieme durante la spedizione per mare e l'assedio di Costantinopoli, si può ritenere che l'elemento linguistico vi giochi un ruolo preminente (con una sola, probabile, significativa eccezione, di cui parleremo tra un istante). Il testo non lo conferma in maniera incontrovertibile, in quanto mancano considerazioni esplicite in questo senso, ma lo suggerisce per via indiretta il riscontro con altri settori della produzione di Raimbaut: in particolare due componimenti tra i suoi più celebri e studiati, quali il contrasto con la donna genovese (BdT 392.7) e il *descort* plurilingue (392.4), chiara testimonianza dell'attenzione del poeta nei confronti dell'alterità linguistica. Nel primo di essi,

⁶⁷ 'E voi e il conte di Fiandra provvedeste alla difesa: Francesi, Bretoni, Tedeschi, Lombardi, Borgognoni, Spagnoli, Provenzali e Guasconi, tutti fummo posti in ordine di battaglia, fanti e cavalieri'.

⁶⁸ La circostanza è suggerita, per la *canso-sirventes*, da Kay, *Subjectivity in Troubadour*, p. 152.

tutti gli etnonimi che contribuiscono a conferire alla tenzone fittizia il suo tono peculiare (6 per un totale di 10 occorrenze) esprimono *in primis* un'identità linguistica in conflitto con le altre. Ciò è persino dichiarato in una *cobla* tutta giocata sulla simulata incomprendimento delle sperticate profferte amorose del giullare da parte della donna, la quale afferma:

Jujar, to *proensaalesco*,
s'eu aja gauzo de mi,
no presso un jenoì.
No t'entend plui d'un *todesco*,
sardesco o *barbari*,
ne non ò cura de ti.

(BdT 392.7, vv. 71-76)⁶⁹

Più in generale, in tutto il testo 'Provenzale' (4 occorrenze) e 'Genovese' (2, più l'allusivo *jenoì*, moneta locale, nei vv. appena menzionati), quando anche intendono rinviare ad altri aspetti del carattere dei personaggi o della popolazione a cui rispettivamente appartengono, non possono mai prescindere dalla circostanza determinante di corrispondere ai due idiomi in cui la poesia è composta. L'alterità linguistica è, dunque, in questo senso costitutiva e imprescindibile, riflesso di quella realtà di cui Raimbaut si fa spesso attento imitatore, ferme restando le indubbie intenzionalità satiriche e comico-parodiche che la critica ha giudiziosamente additato per questo componimento.⁷⁰ Un'alterità linguistica plurima, programmatica e, per così dire, distillata in laboratorio è invece quella che si incontra nel *descort*, dove l'autore dichiara fin dall'attacco la ragione del suo bizzarro poliglottismo:

Eras quan vey verdeyar
pratz e vergiers e boscatges,
vuelh un descort comensar
d'amor, per qu'ieu vauc aratges;
q'una dona m sol amar,
mas camjatz l'es sos coratges,
per qu'ieu fauc desacordar
los motz e ls sos e ls lenguatges.

(BdT 392.4, vv. 1-8)⁷¹

⁶⁹ 'Giullare, il tuo provenzale, se anche mi lusinga, non vale un genovino. Non ti capisco più di un tedesco, un sardo o un berbero, e non m'importa di te'. Ed. Raimbaut de Vaqueiras, 392.7, Bella, tan vos ai pregada, a c. di Saviotti F., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.7\(Saviotti\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.7(Saviotti).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).

⁷⁰ Sulla parodia è fondamentale lo studio di Brugnolo F., *Parodia linguistica e parodia letteraria nel contrasto bilingue* Domna, tant vos ai preiada di Raimbaut de Vaqueiras, in Id., *Plurilinguismo e lirica medievale*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 11-65. La comicità del contrasto è messa adeguatamente in luce da Gaunt S., *Sexual Difference and the Metaphor of Language in a Troubadour Poem*, «The Modern Language Review», 83, 1988, pp. 297-313. Sulla satira antigenovese di cui è latore il testo, si veda Cañti-Russo G., *L'espace poétique selon Raimbaut de Vaqueiras ou que faire d'une tradition poétique prestigieuse mais essoufflée*, in *Lire les textes médiévaux aujourd'hui: historicité, actualisation et hypertextualité*, éd. par Victorin P., Paris, Champion, 2011, pp. 85-102: 86-87.

⁷¹ 'Ora, quando vedo rinverdire prati, verzieri e boschi, voglio cominciare un discordo d'amore, poiché

Prescindendo dal significato profondo di quello che può assomigliare a un mero esercizio di stile,⁷² per quanto destinato a un certo successo nella tradizione poetica posteriore – si pensi alla *cobla* in 6 o 4 lingue di Cerverí de Girona (*BdT* 434a.40),⁷³ al sirventese in 3 o 4 di Bonifacio Calvo (101.17)⁷⁴ e alla canzone trilingue di Dante (*Ai faux ris, pour quoi traï aves*) – resta il dato più evidente: la straordinaria sensibilità linguistica di Raimbaut, il quale avrà dovuto avere una conoscenza almeno superficiale delle parlate coinvolte, specialmente della varietà italiano-settentrionale (II *cobla*) e di quella gascona (IV), ancora sprovviste, al contrario del francese (III) e del galego (V), di una tradizione letteraria.⁷⁵ Considerando l'insieme degli idiomi impiegati nel *descort*, per tornare al punto da cui eravamo partiti, non stupisce di trovare quasi per tutti una corrispondenza perfetta con alcuni degli etnonimi della seconda lassa: *Proensal*, *Lombart* (al solito, nelle lingue medievali, termine suscettibile di indicare, per allargamenti semantici successivi, i Lombardi propriamente detti, gli Italiani del nord e persino gli Italiani *tout court*),⁷⁶ *Frances* e *Guasco* erano popolazioni che Raimbaut sarà stato ben capace di distinguere nel variegato panorama degli eserciti crociati in virtù di una certa competenza linguistica. È indubbio, inoltre, che gli riuscissero parimenti riconoscibili i *Berguonho* franco-provenzali e, anche se presumibilmente non altrettanto comprensibili, i *Breto* celtofoni e gli *Alaman* germanofoni.

vado errando; ché una dama mi soleva amare, ma il suo animo è cambiato, per cui faccio discordare le parole, le melodie e le lingue». Trad. di Brugnolo F., *Appunti in margine al discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras*, in Id., *Plurilinguismo e lirica*, pp. 69- 103: 102.

⁷² Secondo Linskill, p. 196, «Raimbaut's primary purpose was no doubt to display his linguistic and artistic virtuosity, and the thought betrays a certain poverty of invention». Di diverso avviso Tavani, per il quale il *descort* avrebbe una precisa funzione politico-propagandistica nel periodo dell'elezione di Bonifacio a capo della spedizione crociata (Tavani G., *Sul discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras*, in *Mittelalterstudien Erich Köhler zum Gedenken*, hrsg. von Kraus H. und D. Rieger, Heidelberg, Winter, 1984, pp. 277-287). Riprenderemo questa ipotesi nel cap. 5.

⁷³ Cfr., sulla questione del numero delle lingue, Monteverdi A., *Intorno alla cobbola plurilingue di Cerverí de Girona*, «Cultura Neolatina», 8, 1948, pp. 73-76, sostenitore della lezione VI del ms. unico Sg, e Tavani G., *Sulla cobbola plurilingue di Cerverí de Girona*, «Cultura Neolatina», 28, 1968, pp. 69-73 (poi in: Id., *Restauri testuali*, Roma, Bagatto, 2001, pp. 102-123), e Id., *Sei, quattro o cinque?*, «Rivista italiana di studi catalani», 1, 2011, pp. 3-16, convinto che gli idiomi usati siano in realtà 4 (seguendo un'indicazione di Frank I., *Cerverí, dit de Girona, polyglotte et oiseleur*, «Cultura Neolatina», 10, 1950, pp. 69-73, lo studioso è propenso a ritenere che la lezione della rubrica di Sg si debba a un facile scambio paleografico tra i due numeri romani).

⁷⁴ Le lingue impiegate dal trovatore genovese sarebbero occitano, galego (per l'esclusione di altre varietà iberiche, si veda Tavani G., *Il plurilinguismo poetico e il caso di Bonifacio Calvo, (A proposito di Un nou sirventes ses tardar, BdT 101,17)*, «Critica del testo», 13, 2010, pp. 17-40) e francese, a cui, secondo alcuni studiosi (sulla scorta di una segnalazione di Jean de Nostredame), si aggiungerebbe, nella quarta *cobla*, una concentrazione non casuale di tratti liguri (cfr. Speroni G.B., *Due note provenzali*, in *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, a c. di Giorgi G. et al., Fasano, Schena, 1983, pp. 73-83: 81-83).

⁷⁵ È quanto determinato da Tavani, *Accordi e disaccordi*, p. 35.

⁷⁶ Cfr. Grimaldi M., *L'identità italiana nella poesia dei trovatori*, in *L'espressione dell'identità nella lirica medievale*, a c. di Saviotti F. e G. Mascherpa, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 81-100.

2.4. *Espanhol e Espanha: Raimbaut e la Penisola iberica*

È, invece, più complesso il discorso per quanto riguarda l'ultimo etnonimo rimasto, *Espanhol*. Va detto, innanzitutto, che, quanto al suo significato preciso, i dizionari non soccorrono: singolarmente, né quelli di occitano, né quelli di francese medievale repertoriano il lemma. Stando alle occorrenze riscontrate nel *corpus* trobadorico, quello che è certo è che sarebbe sbagliato intenderlo in senso linguistico nell'accezione moderna di 'castigliano'. Di tale significato non si trovano, infatti, attestazioni ed espressioni quali *tug l'Espagnol, del Gronh tro Compostella* (Paulet de Marselha, *BdT* 319.1, v. 13)⁷⁷ indicano chiaramente che l'etnonimo va inteso nel senso puramente geografico di 'iberico', come peraltro dimostra anche l'uso del toponimo corrispondente nella stessa opera rambaldiana: *e-il valen rei d'Espaingna / fassan granz ostz sobre Mors conquerer* (*BdT* 392.3, vv. 63-64). Pare, dunque, assodato che *Espanhol* non possa di per sé rimandare univocamente a un idioma preciso, dal momento che nella Penisola iberica le varietà linguistiche erano, all'epoca anche più di ora, molteplici. È però lecito chiedersi se sia comunque possibile

1. individuare il riferimento a una realtà linguistica di qualche tipo nell'impiego dell'etnonimo nella seconda lassa (come abbiamo visto avvenire per tutti gli altri);
2. sovrapporre l'etichetta di *Espanhol* recuperata nella rassegna dei guerrieri a una delle lingue utilizzate nel *descort* (come abbiamo fatto per tutte le altre).

Le due questioni, che ritengo opportuno considerare congiuntamente, ne richiamano una terza, su cui la critica ha avuto modo di dibattere:⁷⁸

3. Raimbaut de Vaqueiras ha mai frequentato personalmente le corti iberiche?

Riguardo a quest'ultima, nessuno degli scarsi dati positivi ricavabili dall'opera del trovatore pare costituire prova inoppugnabile di una trasferta verso occidente. Non la quinta *cobla* del *descort* e nemmeno i motivi poetici su cui è costruita la singolare *chanson de femme Altas undas* (*BdT* 392.5a), sempre che non si voglia ritenere quest'ultima apocrifa.⁷⁹ È infatti del tutto plausibile che Raimbaut, la cui non comune recettività rispetto a moduli, generi, stilemi è stata già più volte rammentata, possa essere venuto in contatto con questi già in Provenza oppure, più probabilmente, nel *milieu* di respiro internazionale della corte del marchese Bonifacio. Né, tantomeno, si può considerare decisiva la chiamata in causa di un sovrano aragonese in un sirventese, ancora di più che dubbia attribuzione (*BdT* 392.19,⁸⁰

⁷⁷ Ed. Riquer I. (de), *Paulet de Marselha: un Provençal a la cort dels reis d'Aragó*, Barcelona, Columna, 1996, VIII, p. 125.

⁷⁸ Cfr. lo *status quaestionis* proposto da Linskill, nel § intitolato *A Hypothetical Visit to Spain* (pp. 29-30).

⁷⁹ Sulla discussa paternità rambaldiana di questa *chanson de femme* (secondo la condivisibile definizione di Lee Ch., *La 'chanson de femme' attribuita a Raimbaut de Vaqueiras*, *Altas undas que venez suz la mar*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a c. di Beltrami P.G. et al., 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, vol. 2, pp. 865-881), si veda *infra*, pp. 97-98.

⁸⁰ Favorevole, benché senza citare argomenti di peso, alla paternità rambaldiana Sakari A., *Qui étaient la*

e, forse, nelle *coblas* scambiate con Engles, come già detto probabilmente spurie),⁸¹ e dei già ricordati *valen rei d'Espanha* nella canzone di crociata, peraltro quasi sicuramente composta per essere eseguita in Monferrato: da una parte, infatti, il dominio del *rei dels Aragones* (Alfonso II, poi Pietro II) si estendeva all'epoca anche sulla Provenza; dall'altra, soprattutto nel contesto del richiamo a prendere le armi contro gli infedeli, non è necessario ritenere che dovesse esistere un effettivo rapporto tra il trovatore e i monarchi in questione. A rafforzare, al contrario, l'impressione che l'«ipotesi più economica» rispetto a un'eventuale 'visita in Spagna' di Raimbaut sia quella negativa,⁸² si aggiunge il riscontro – o, per meglio dire, il mancato riscontro – della toponomastica. Nella produzione del trovatore non compare alcun nome riferibile a specifiche località iberiche, a fronte di due sole occorrenze dell'iperonimo *Espanha*, mai però impiegato in espressioni di significato geografico: una volta si tratta dei 'valorosi re di Spagna', l'altra di un ben poco significativo *caval d'Espanha* (*BdT* 392.14, v. 108). Sorprenderebbe davvero che Raimbaut, cartografo meticoloso dei luoghi che si trovò ad attraversare (il Monferrato, la Sicilia, Costantinopoli) fosse stato del tutto reticente proprio sulla Penisola iberica, se ne avesse avuto esperienza diretta. In assenza di altri indizi, una sua eventuale trasferta in quella regione risulta quindi non solo indimostrabile, ma in definitiva con ogni probabilità da escludere.⁸³

Assodato che la conoscenza di una o più varietà ibero-romanze da parte del trovatore non debba dipendere da un'esperienza diretta sul campo, è pur vero che egli potrebbe averne acquisito i rudimenti tramite il contatto, avvenuto in Provenza o in Monferrato, con uno o più parlanti. D'altra parte, non c'è, tra gli specialisti, chi non abbia riconosciuto, nel retroterra della *cobla* galega del *descort*, ove emergono *tópoi* della lirica dei *trovadores*, la frequentazione di fonti letterarie,⁸⁴ al punto che si potrebbe arrivare al punto di ipotizzare che a Raimbaut mancasse un'effettiva esperienza della lingua galiziana parlata.⁸⁵ Il testo sarebbe allora un *pastiche* di elementi del lessico lirico galego, termini occitani (la loro abbondante presenza, anche in rima, costringe ad addebitarli all'autore)⁸⁶ e tratti genericamente ibero-romanzi: è quest'ultimo forse il caso della lezione *mochas* (< MULTAS, v. 38),

Comtesse de Die et son 'amic'?, in *Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni M. Badia i Margarit*, Barcelona, Depart. de Filol. Catalana (Univ. de Barcelona)-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 253-267; tendenzialmente contrario Linskill, che pubblica comunque il testo tra i *Poems of Doubtful Attribution*. Si sta ora occupando del componimento Fabio Barberini, che ne ha fatto l'oggetto di una relazione alle *Lecturae Tropatorum 2017*, in cui ha ribadito l'inverosimiglianza dell'attribuzione a Raimbaut.

⁸¹ *BdT* 392.31, 209.1, 392.15a, per cui si veda il cap. 1.

⁸² Così la pensa anche Tavani, *Accordi e disaccordi*, p. 28.

⁸³ Per una disamina delle circostanze che possono avere favorito l'affermarsi di tale ipotesi abusiva, si veda Saviotti, *Il viaggio del poeta*, p. 48.

⁸⁴ Giuseppe Tavani ritiene che la cronologia del primo autore attestato della lirica galega, Johan Soarez de Pávia, sia del tutto compatibile con un'influenza, diretta o indiretta, di tale produzione sul trovatore (Tavani G., *Tra Galizia e Provenza*, Roma, Carocci, 2002, pp. 36-38). Peraltro, non è nemmeno assurdo pensare che il *descort* possa essere stato composto a ridosso delle primissime esperienze poetiche galiziane: è sempre la recettività di Raimbaut rispetto ai prodotti culturali più alla moda a consentire di supporlo.

⁸⁵ Secondo Tavani, *Accordi e disaccordi*, p. 18, «egli doveva aver[n]e una conoscenza più superficiale e indiretta di quella dell'italiano e del gascone (per non parlare del francese)»; cfr. anche pp. 24-25.

⁸⁶ Ivi, pp. 26-27.

la cui genuinità, garantita da una presenza maggioritaria nella tradizione manoscritta ha fatto addirittura supporre a Ramon Menéndez Pidal che il trovatore intendesse in realtà comporre una strofa in castigliano.⁸⁷ Se questo è evidentemente impossibile, sulla base del vaglio linguistico delle singole parole usate, mi pare non lo sia la ricostruzione appena avanzata. Postulando un Raimbaut assai meno versato nelle lingue di 'Spagna' di quanto non lo fosse, per esperienza diretta, nel francese e nelle parlate dell'Italia settentrionale, l'inserzione di un termine avvertito come 'spagnolo' (nel senso di 'iberico') all'interno di una *cobla* in un galego libresco e abborracciato non gli sarà dovuta – o potuta – parere uno sproposito. A questo punto, se, come sembra dagli argomenti fin qui prodotti, l'autore stesso avrebbe potuto definire *espanhol* l'idioma usato accanto a *proensal*, *lombart*, *frances* e *guasco* nel suo testo plurilingue, forse anche l'etnonimo *Espanhol* incontrato nella seconda lassa può rivelare, dal punto di vista di Raimbaut, un'inaspettata caratterizzazione in senso linguistico.

Ciò, in definitiva, non farebbe che riconfermare come, per il trovatore di Vaqueiras, proprio nel dato linguistico la definizione poetica dell'alterità trovi primariamente il suo fulcro. Un'alterità, lo si è visto, più volentieri 'relativa' che 'assoluta', con la quale l'io del poeta interagisce mediante il confronto (la diversità delle popolazioni nel contingente crociato), la condivisione (di un'identità collettiva sulla base della comune appartenenza alla Chiesa e all'Europa occidentale, ma anche – aspetto fondamentale per Raimbaut – all'armata guidata da Bonifacio), il conflitto (quello, simulato quanto si vuole, con la donna di Genova). L'alterità arriva persino a innescare dei meccanismi mimetici nel soggetto che ne fanno vacillare la coerenza: tale è il caso dell'espressione plurilingue, la cui responsabilità è addebitata all'amore, capace di provocare lo 'sbandamento' (*vauc aratges*, v. 4) dell'amante, anche in senso linguistico. Un caso assai particolare di attenzione e confronto dialettico del nostro trovatore nei riguardi di una lingua altra è quello che si registra con il francese. L'argomento, vasto e inevitabilmente imbricato con problematiche di ordine linguistico e letterario, tanto per quello che riguarda la specifica vicenda di Raimbaut de Vaqueiras, quanto rispetto al contesto storico-culturale nel suo complesso, merita di essere trattato autonomamente: lo faremo nel capitolo 5.

2.5. Raimbaut vs. Peire: il cavaliere errante

Torniamo, nell'ultima parte di questo capitolo, al tema del viaggio e della rappresentazione poetica dello spazio, da cui eravamo partiti. Parlando di trovatori-viaggiatori, e nel riconoscere la palma di più sistematico creatore di una geografia poetica a Raimbaut, si era accennato che un'attenzione e un impiego non troppo più contenuti di elementi toponomastici vanno riconosciuti al contemporaneo Peire Vidal, autore dalla cifra poetica differente da quella del trovatore di Vaqueiras, ma come lui, e forse anche più, viaggiatore instanca-

⁸⁷ Menéndez Pidal R., *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de estudios políticos, 1957^o (1924), p. 137. Tavani, *Accordi e disaccordi*, p. 23, considera *mochas* un galeghismo, ma la forma pare ignota tanto alla tradizione lirica dei trovadores quanto alle grammatiche della loro lingua.

bile. È ora tempo di raffrontare, come anticipato, il trattamento del dato geografico nelle liriche dell'uno e dell'altro, alla ricerca di affinità e divergenze significative. Tale analisi contrastiva, si può giovare delle riflessioni e delle acquisizioni raccolte nei contributi di Patrick Hutchinson e, soprattutto, Anatole Fuksas, già sopra citati.⁸⁸

Dal primo studioso (che ignora il precedente lavoro del secondo) recuperiamo innanzi tutto il concetto di «espace multiscalaire». Quello in cui si muove e che descrive Peire Vidal è uno spazio non soltanto «unitaire, homogène et prodigieusement ouvert», ma anche privo di apprezzabili gerarchizzazioni: prova ne sono le liste sia di toponimi che di etnonimi in cui la grandezza o l'importanza degli elementi accostati non risulta obiettivamente commensurabile.⁸⁹ Tale descrizione si può applicare per certi versi anche alla geografia rambaldiana, in cui, come si è visto, l'impiego di liste è pure frequente: si pensi, ad esempio, all'elenco delle località siciliane attraversate durante la spedizione del 1194 (*BdT* 392.II, vv. 17-25), dove Palermo si confonde quasi tra i nomi di villaggi e cittadine minori. Tuttavia, non credo si tratti di uno schema universalmente valido e applicabile in maniera automatica a tutta l'opera di Raimbaut. Anche mettendo da parte le elencazioni di nomi geografici relativi all'Oriente – ai margini dunque di quello spazio europeo 'prodigiosamente aperto' e ben noto al pubblico –, in cui predominano con evidenza gli elementi gerarchicamente più rilevanti, vi sono casi significativi in cui l'opzione 'multiscalare' sembra rifiutata a favore di altre modalità di descrizione dello spazio. Uno è, ad esempio quello del *Carros* (*BdT* 392.32, vv. 32-75), dove il lungo catalogo delle dame insiste meno sulla differente importanza delle signorie che le singole persone rappresentano (il rango e l'origine di molte, menzionate con il solo nome di battesimo o il soprannome, non sono nemmeno esplicitati) che sulla geografia Monferrato-centrica che la loro presenza contribuisce a istituire. In ogni caso, si potrà obiettare che la topografia multiscalare che emerge dal complesso dell'opera di Peire Vidal e si ritrova, benché in maniera più limitata, in quella di Raimbaut dipenderà difficilmente da una concezione dello spazio 'radicalmente diversa dalla nostra', in cui le diverse entità sarebbero «non encore suffisamment différencié[s] par leur destin dans le temps».⁹⁰ Piuttosto, si dovrà pensare a una precisa scelta, motivata verosimilmente dalla necessità di porre in evidenza, più che altre caratteristiche di uno spazio integrato e coerente, proprio la sua omogeneità, nonché la fortuna, nella letteratura medievale, di quella che Madeleine Jeay ha definito la *poétique de la liste*, tendente a organizzare parole e cose in elenchi apparentemente non gerarchizzati.⁹¹

Un aspetto forse ancora più significativo che accomuna certamente Peire e Raimbaut risiede nel superamento dell'impostazione geografica fondamentale della tradizione trobadorica a loro precedente. Quest'ultima si fondava essenzialmente sulla polarità *sai/lai* ('qui'/'là') e sull'impossibilità di percorrere la distanza che separa l'amante dall'amata:⁹²

⁸⁸ Cfr. n. 3.

⁸⁹ Hutchinson, *Peire Vidal, géographe*, pp. 380-382.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Cfr. Jeay M., *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

⁹² Cfr. Zink M., *Ici et là* in «Cantarem d'aquestz trobadors». *Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*,

Jaufre Rudel, la sua poesia e la tragica, per quanto immaginaria, biografia narrata dalla sua *vida* ne sono lo *specimen* più emblematico e famoso. Nemmeno i poeti che più viaggiavano (tra cui Marcabru e Bernart de Ventadorn) rinunciavano a questa visione polarizzata, bidimensionale e sostanzialmente indeterminata dello spazio lirico: il dato geografico reale aveva spazio semmai nella *tornada*, al di fuori quindi del discorso amoroso, che permaneva invece del tutto refrattario alla descrizione del mondo. Con i trovatori itineranti della generazione di Peire e Raimbaut e la loro insistenza sull'elemento geografico non soltanto in generi come il sirventese o in luoghi come la *tornada*, di per sé deputati all'apertura del dettato lirico verso la realtà, ma in ogni ambito del *trobar*, ivi compresa l'eterea *canso*, lo spazio chiuso, nebuloso e rigidamente orientato dal vettore ideale *sai* → *lai* non viene semplicemente ampliato e descritto in maniera più dettagliata, ma piuttosto forzato fino al definitivo scardinamento (ne vedremo qualche esempio tra un istante, concentrandoci principalmente su testi di contenuto amoroso). Ciò non significa che la polarità risulti sempre e comunque rimossa, ma, ove la si ritrova, essa appare riposizionata, e come depotenziata, all'interno di un orizzonte allargato e policentrico. Tale determinante esempio avrà un seguito considerevole presso i poeti successivi, i quali tenderanno a non disdegnare i riferimenti al mondo, facendo trasparire chiaramente il contesto al di sotto del testo e, di pari passo, la possibilità di un amore *in praesentia*: è quanto si riscontra, in particolare, nei più importanti autori del primo Duecento, come i cortigiani per eccellenza Raimon de Miraval e Aimeric de Peguilhan.

Ma le divergenze tra Raimbaut e Peire paiono altrettanto, se non più, significative delle loro consonanze. Prendiamo innanzi tutto in considerazione i testi del secondo trovatore. La canzone-sirventese *Pus ubert ai mon ric thesaur*, composta a quanto pare a Malta tra il 1205 e il 1206, è, tra i componimenti vidaliani, di gran lunga il più ricco di toponimi (44 sui 135 usati dal poeta: un terzo quasi del totale!): il loro susseguirsi, quasi affastellandosi nelle *coblas* centrali (IV-VI) definisce dapprima i domini di Adelasia di Saluzzo (o, secondo altri interpreti, della contessa di Foix),⁹³ poi quelli del marchese Manfredi Lancia.

Color fresc'a ab cabelh saur
 et anc non obret de pinzell,
 mas *Mon-galhart* e *Daura-bell*
 li platz qu'a sos ops retenha.
Bel-joc no vent ni empenha,
 e mi fai *Mont-amat* tener
 e *Bon-repaus* per miels jazer.
 E per m'amor platz l'*Ostals-rics*
 et es sieus *Esquiva-mendics*;
 et al marques non es destrics,
 si-m dona *Segur* e *Clavai*
 et a liei *Car-don'* e *Mon-jai*.

a c. di Rossi L., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 235-241.

⁹³ Le due ipotesi concorrenti sono esaminate da Fuksas, *Etimologia e geografia*, pp. 45-46.

De Fois vuelh *La-roqu'* e *La-vaur*
 e·l bell palaitz e·l dous pradell
 e·l vergier on chanton l'auzell
 e *Ben-aic* e *Melhs-m'en-venha*.
 E, si la comtessa·m denha,
 seguramen puesc remaner,
 quar complit seran mei voler.
 Qu'ieu no vuelh esser Lodoics,
 ni Manuels ni Frederics
 ni de Narbona N'Aimerics:
 quar qui a so que plus li plai,
 de tot lo mon a·l miels e·l mai.

E *Lanz'Aguda* tegna·l Maur,
 ab *Dur-os* et ab *Negra-pell*,
 e *Trencan-nut* e *Mal-coutell*
 e *Creba-cor* e *Compenha*
 e *Roignas*, ab que s'estrenha.
Mal-matin conques e *Mal-ser*,
 quan det trega per pauc d'aver.
 Sieus es *Villans* e *Mont-antics*,
Malas-meissos e *Viels-espics*,
 e *Cava-dens* e pueis *Lombrics*
 e *Cor-dolors* e *Fastic-fai*
 e *Mala-mortz* e *Vida·l-trai*.

(*BdT* 364.38, vv. 37-72)⁹⁴

Salta all'occhio che si tratta in massima parte (30) di termini programmaticamente equivoci, in cui il referente geografico reale è da leggersi in subordine rispetto alla valenza etimologico-figurata della parola usata oppure risulta irrecuperabile o, addirittura, assente (almeno 19 casi). La loro funzione è qui tutt'altro che descrittiva: come ha ben mostrato Fuksas, che al componimento ha dedicato due capitoli della sua monografia, «in

⁹⁴ 'Ha carnagione fresca con capelli biondi e non si truccò mai, ma Mio-gagliardo e Dora-bello le piace tenere per sé. Bel-gioco non lo vende né lo impegna e mi fa tenere Monte-amato e Buon-riposo per giacere meglio. E per mio amore le piace l'Albergaricchi ed è suo Schiva-poveri. E al marchese non provoca imbarazzo, al punto che a me dona Sicuro e Inchivato e a lei Dono-grato e Mia-gioia. | Di Fede voglio La-rocca e La-valle e il bel palazzo e il dolce praticello e il giardino dove cantano gli uccelli e Ben-ebbi e Meglio-me-ne-venga. E, se la contessa mi ritiene degno, sicuramente posso rimanere [qui], perché saranno esauditi i miei desideri. Io infatti non voglio essere Ludovico, né Emanuele né Federico né Aimeric di Narbona: perché chi ha ciò che più gli piace, di tutto il mondo ha il meglio e il più. | E Lancia-acuta tenga il Moro, con Osso-duro e Negra-pelle, e Lama-affilata e Coltellaccio e Crepa-cuore e Lordura e Sozzume, con cui vada in malora. Mal-mattino conquistò e Mala-sera, quando diede tregua per poco denaro. Suoi sono Vecchio-anno e Monte-antico, Mala-raccolta e Vecchia-spiga e Cava-dente e poi Lombrico e Mal-di-cuore e Fa-fastidio e Mala-morte e Leva-vita'. Ed. Peire Vidal, *Poesie*, a c. di A. S., 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. 2, XXXV, p. 288; trad. di Bampa A. in Peire Vidal, *364.38*, Pos ubert ai mon ric thesaur, a c. di Bampa A., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/PVid/364.38\(Avalle\).htm](http://www.rialto.unina.it/PVid/364.38(Avalle).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).

nessun caso i riferimenti proposti configureranno un discorso plausibile sul piano della pertinenza geografica». ⁹⁵ Con i luoghi nominati, cioè, Peire non intende delineare alcuna mappa realistica del territorio, bensì sfruttare la polisemia dei termini scelti per attuare da una parte l'elogio cortese della dama, dall'altra il vituperio del marchese: non a caso tutti i toponimi riferiti alla prima hanno connotazione positiva e viceversa. Inoltre, rispetto a Raimbaut, l'esperienza diretta dei luoghi da parte dell'autore appare piuttosto irrilevante: anche prescindendo da quelli palesemente inesistenti, non è forse nemmeno opportuno domandarsi se egli abbia in effetti visitato i luoghi di cui parla, dal momento che non è il collegamento biografico a interessare al poeta, che pure ama parlare di sé (e altrove lo fa con grande ostentazione, com'è noto). ⁹⁶

Una funzionalizzazione dell'elemento toponomastico piuttosto simile a quella di *BdT* 364.38 si incontra nella canzone *Tant an ben dig del Marques* (*BdT* 364.47), composta alla corte di Monferrato tra il 1192 e il 1196, nella quale non soltanto la donna amata ma anche il Marchese – questa volta Bonifacio – è esaltato tramite l'impiego allusivo e di secondo grado della toponomastica. Si giudichi dalla prima *cobla*:

Tant an ben dig del marques
 joglar truant e garbier,
 que tuit en son vertadier,
 qu'ieu no sai que m'en disses;
 pero sua es *Valensa*,
 on bons pretz nais e comensa,
 e i renovela valor
 e n fai dir vera lauzor.

(*BdT* 364.47, vv. 1-8)⁹⁷

Valensa, al v. 5, va stampata senz'altro con la maiuscola: ⁹⁸ infatti, il nome funzionale a celebrare per comunanza di etimologia la *valor* dell'Aleramico si riferisce, questa volta, a un luogo reale. La sua effettiva appartenenza al dominio monferrino e, dunque, la «doppia pertinenza geografica ed etimologica», non fanno che rendere ancora più «vero» e poeticamente potente l'argomento su cui si fonda il panegirico. ⁹⁹

Così, proprio laddove l'uso di toponimi si fa più insistito e pervasivo, conclude Fuksas, «la geografia rivela la sua *facies* di discorso accessorio, tassonomia del potere subordinata alla celebrazione dell'autorità». ¹⁰⁰ Se questo è vero per Peire Vidal, si può dire che nell'opera di Raimbaut, non a caso esclusa dall'indagine su *Etimologia e geografia dei trovatori*

⁹⁵ Fuksas, *Etimologia e geografia*, p. 74.

⁹⁶ Cfr. almeno il sirventese *BdT* 364.14.

⁹⁷ 'Han detto tanto bene del marchese giullari infidi e fanfaroni, e tutti ne hanno detto il vero, che io non so che dire; ma suo è il merito, da cui nasce e ha origine il buon pregio, e vi rinnova il valore e ne fa dire vera lode'. Ed. Avalue, *Peire Vidal*, vol. 1, IX, p. 91; trad. di Martorano A., in Peire Vidal, *364.47, Tant an ben dig del marques*, a c. di Bampa A., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/PVid/364.47\(Avalue\).trad.htm](http://www.rialto.unina.it/PVid/364.47(Avalue).trad.htm)> [data di accesso: 17/10/2016]).

⁹⁸ Di «cautela eccessiva» da parte dell'illustre editore parla Fuksas, *Etimologia e geografia*, p. 98.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Ivi, p. 95.

condotta dallo studioso, un trattamento simile dell'elemento geografico sia quasi del tutto evitato, persino in un testo 'allegorico' come il *Carros*, il cui intento prioritario è quello di sviluppare un discorso encomiastico. In esso, come ha rilevato ancora Fuksas nel suo articolo già citato, ogni toponimo esprime prima di tutto il riferimento a una località precisa, situabile su una mappa.¹⁰¹ L'unica eccezione – che è anche, in effetti, l'unico nome di luogo dichiaratamente d'invenzione che si possa ritrovare nella poesia rambaldiana – è *Troia*: così viene battezzata la città costruita dalle avversarie di Beatrice di Monferrato al fine di muoverle guerra (*fach an ciutat e an li mes nom Troia*, v. 74). In contrasto con la circostanziata consistenza dei luoghi d'origine delle donne elencati dal poeta, il toponimo rimane volutamente privo di collocazione (a)reale e il suo senso si esaurisce nell'evocazione di una pluralità di valenze già ben individuate dalla critica: da una parte, la città dell'Asia Minore, quasi «figura» del 'comune' destinato alla sconfitta; dall'altra, la scrofa emblema di trivialità che contrasta violentemente con l'alto e nobile *pretz* della contessina.¹⁰²

Ma, *Carros* a parte, sono le canzoni di Raimbaut, che ancora non abbiamo chiamato in causa in questo capitolo, a dare modo di apprezzare una ben diversa assunzione e funzionalizzazione della toponomastica all'interno del discorso lirico. Già si è citata l'ultima *cobla* di *BdT* 392.2, in cui l'autore prega *Engles* di non volergliene se abbandona *Aurenga* e *Monteill* per amore di *Bel Cavalier*.¹⁰³ In essa, sia detto *en passant*, la totale assenza della polarità *sai/lai* rende ambigua l'interpretazione del dato geografico stesso: non è infatti chiaro dove si trovi il trovatore rispetto al suo interlocutore, e ciò, come si è detto, rende possibili addirittura diverse identificazioni della figura di *Engles*. Se il 'ciclo del *conseill*' non offre, per il resto, altri elementi significativi, in quello 'della rinuncia' l'impiego di toponimi contraddistingue invece tutti i componimenti. Tutti tranne uno, in effetti, se si segue l'opinione di Lecoy e Linskill, che assegnano *BdT* 392.23 a questo secondo ciclo (primo, però, in ordine cronologico: siamo tra il 1195 e il 1196); ma ho già espresso le mie obiezioni in proposito,¹⁰⁴ e mi pare che il diverso atteggiamento rispetto all'elemento geografico, considerata l'importanza che esso riveste nella poesia rambaldiana, non possa che costituire un altro punto a favore dell'ipotesi che ho avanzato. Come che sia, quello che è presumibilmente il primo testo del gruppo, quasi una *chanson de change*, in cui il poeta si limita a minacciare la donna amata di abbandonarla per una meglio disposta nei suoi confronti, si conclude con questa *cobla* (non si conoscono eventuali *tornadas*):

Si m'a bon cor, ara·lh prec e l'incaut
 que·m do sa joy e·m prometa salut,
 qu'en port anelhs e manjas els escutz,
 e·m fassa tant per que de lieys no·m raut.
 Si no, vau m'en el *pays de Tortona*,

¹⁰¹ Fuksas, *Toponomastica del Monferrato*, pp. 82-83.

¹⁰² Cfr. Bertolucci, *Posizione e significato*, pp. 20-21, dove la studiosa segnala anche la possibile influenza di Conon de Béthune nella scelta di questo toponimo (per il fitto dialogo tra Raimbaut e Conon si veda *infra*, in part. il cap. 5).

¹⁰³ Si veda *supra*, pp. 25-26.

¹⁰⁴ Cfr. *supra*, pp. 30-31.

e si de *sai* mi deu venir us bes,
 a Dieu coman *Proens*' e *Gapenses*,
 qu'ieu remanh pres si cum perditz en tona! (BdT 392.10, vv. 33-40)¹⁰⁵

Si può inferire che nella 'regione di Tortona', come confermato esplicitamente da Alberto Malaspina nell'attacco della tenzone rivolta al nostro trovatore (*vostra dompna, de sai, en Tortones*, v. 4), viva una dama con cui quest'ultimo ha avuto dei trascorsi amorosi, e la fiamma sarebbe suscettibile di essere riattizzata. Nel qual caso, egli sarebbe pronto a dire addio alla Provenza (*Proensa e Gapenses*, con la consueta endiadi) per tornare nell'Italia settentrionale. Colpisce l'impiego per nulla usuale dell'avverbio *sai*, riferito grammaticalmente al toponimo adiacente nel testo, dunque *pays de Tortona*, non, come ci si aspetterebbe, semanticamente e tradizionalmente, al luogo in cui l'io-lirico afferma di trovarsi.

La medesima situazione di incertezza tra un amore vicino ma irrealizzato e uno lontano ma potenzialmente felice è descritta nella seconda canzone del ciclo, mentre nella terza e ultima si prospetta uno scioglimento inatteso: la scelta di abbandonare gli amori passati.

Vas *Monferrat* e sai vas *Foncalquier*
 viurai de guerr' a lei de mainadier;
 e pos d'amor no-m ve altre cofortz,
 partirai m'en, et er sieus totz lo tortz. (BdT 392.17, vv. 37-40)¹⁰⁶

Meno evidente, come vorrebbe Linskill, che la dedica a Beatrice di Monferrato nella seconda *tornada* prelude anche all'abbandono del Midi per un nuovo ritorno al di qua delle Alpi:¹⁰⁷ essa compare, infatti, in un solo manoscritto (G) e il suo tono, del tutto coerente con quello degli altri invii alla contessina testimoniati dal 'ciclo del *conseil*' ma in palese contrasto con l'ispirazione disforica del resto del componimento, fa pensare a un'aggiunta successiva, presumibilmente apocrifia.¹⁰⁸ Ad ogni modo, nel testo manca ormai qualsiasi riferimento all'eventualità prima rappresentata dalla donna tortonese: la rinuncia all'amore è così del tutto compiuta. La scelta è di consacrarsi alla

¹⁰⁵ 'Se è ben disposta nei miei riguardi, la prego e l'esorto ora a concedermi sua gioia e a promettermi saluti, giacché imbraccio lo scudo, e a fare per me tanto che non mi distolga da lei. Se no, me ne vado nel paese di Tortona, e se da qui mi deve venire un qualche bene, dico addio alla Provenza ed alla terra di Gap, ché preso rimango come pernice in rete'. Ed. e trad. Cusimano, *Saggio di edizione critica*, II, pp. 14-16.

¹⁰⁶ 'Verso Monferrato e qua verso Forcalquier vivrò di guerra a mo' di masnadero; e poiché da amore non mi viene altro conforto, me ne allontanerò, e sarà tutto suo il torto'. Ed. e trad. Cusimano, *Saggio di edizione critica*, III (versione di C E), pp. 24-27.

¹⁰⁷ Cfr. Linskill, p. 137.

¹⁰⁸ Lo sosteneva già Schultz-Gora, *Le epistole del trovatore*, p. 118, n. 1. Cusimano, *Saggio di edizione critica*, pp. 18-19, avanza invece l'ipotesi di due diverse redazioni d'autore (di cui pubblica separatamente il testo), muovendo dalla medesima constatazione dell'inverosimile appartenenza della seconda *tornada* alla stesura originaria della canzone (cfr. anche la scheda dedicata al testo da Stefano Asperti nella *BEdT*). Va, in ogni caso, rilevata, a sfavore della ricostruzione di Cusimano, l'assenza dell'invio, altrettanto, se non più costante, nei componimenti del periodo monferrino 1197-1201, a *Bel Cavalier*.

guerra ‘come un mercenario’, ove che sia: tanto ‘qui’ in Provenza (espressa metonimicamente da Forcalquier, località delle Alpes-Maritimes) quanto, eventualmente, in Monferrato.

Ma veniamo alla canzone che deve precedere cronologicamente di poco quest’ultima e che presenta qualche elemento di interesse in più per quanto pertiene l’uso dei toponimi. In essa, un Raimbaut ancora combattuto sul da farsi afferma: *a Tortona, lai part Aleixandrina, / queyra merce, mas say no truep refuy* (*BdT* 392.25, vv. 21-22),¹⁰⁹ specificando ulteriormente il dettaglio topografico, in maniera non diversa da quanto gli abbiamo visto fare altrove. Come in *BdT* 392.17, la consueta referenza spaziale del *say* è inoltre ristabilita e, con essa, anche la polarità con il *lai* verso cui sprona il desiderio. Il sintagma del v. 21 è, per di più, ribadito nella *tornada* ‘a eco’ (ma alla lontana), che specifica ulteriormente che il poeta parla dalla Provenza:

En *Proensa*, quant encaus ni quan fuy,
crit «*Monferrat!*», la senha de qu’ieu suy,
e «*Tortona!*», lai part *Aleyssandrina*.

(*BdT* 392.25, vv. 41-43)¹¹⁰

‘Monferrato’ e ‘Tortona’ diventano qui gridi di battaglia, ‘insegna’ vocale di colui (il primo) o colei (il secondo) a cui chi canta rivendica di appartenere. È interessante notare come tale possibilità espressiva non si realizzi affatto attraverso lo svuotamento della pertinenza geografica effettiva dei toponimi, come nell’opera di Peire Vidal, bensì proprio mantenendo intatto il riferimento ai luoghi reali sede dei personaggi in questione, ben presenti altresì nel contesto immediato del luogo testuale (*Tortona* al v. 21) e, più oltre, del componimento (*Monferrat* in *BdT* 392.10 e 392.17). Globalmente, dunque, il ‘ciclo della rinuncia’ dà modo di apprezzare come, anche nel discorso amoroso, la geografia non sia mai per Raimbaut de Vaqueiras un elemento accessorio o meramente strumentale. Si tratta, anzi, di una dimensione fondamentale in cui si gioca, poeticamente, la costruzione della sua identità di guerriero e di amante, che trova la propria definizione sotto la bandiera, rispettivamente, del marchese Bonifacio e della donna amata, nuove patrie (mai la Provenza è esaltata in maniera simile)¹¹¹ in un mondo policentrico e senza confini. In questo senso, *mutatis mutandis*, non sarà fuori luogo accostare la postura assunta dal soggetto in questo particolare segmento della produzione lirica di Raimbaut al tipo romanzesco del ‘cavaliere errante’. Nella dettagliata descrizione che dà Zumthor del rapporto di quest’ultimo con lo spazio e la società, si ritrovano molti tratti, e non dei più scontati, che pare possibile riferire all’identità poetica del nostro trovatore. Citeremo, ad esempio, i seguenti.

¹⁰⁹ ‘A Tortona, là oltre l’Alessandrino, chiederò misericordia, giacché qui non trovo rifugio’.

¹¹⁰ ‘In Provenza, quando attacco e quando mi ritiro, grido «Monferrato!», l’insegna a cui appartengo, e «Tortona!», là, oltre l’Alessandrino’.

¹¹¹ Hutchinson, *Peire Vidal, géographe*, p. 391, ipotizza, invece, pur con tutte le cautele del caso, una sorta di «patriotisme toponymique et amoureux» per Peire Vidal, il quale, non solo in *Ab l’alen tir vas me l’aire* (*BdT* 364.1), canta il proprio sentimentale trasporto nei confronti della *Proensa*.

- La «professione di percorrere il mondo, di combattimento in combattimento», donde deriva un'attività, se non un'esistenza, «lasciata al caso»:¹¹² è esattamente quanto Raimbaut afferma ai vv. 37-40 di *BdT* 392.17, sopra citati.
- «Il cavaliere errante nega la città, la cancella dallo spazio vero»:¹¹³ se la geografia poetica di Raimbaut non può ovviamente evitare di menzionare le città, la loro presenza tende a rimanere soltanto nominale. Inoltre, l'atteggiamento oppositivo del trovatore nei confronti dell'urbanesimo, certo dipendente anche dall'adesione alle posizioni politiche di Bonifacio, traspare a più riprese nella sua opera.¹¹⁴
- «Si ignora il termine dove si va, ma si registra lo spazio che si attraversa, se ne misura il frammento percorso come in vista della redazione di un atto di proprietà o dell'accertamento di una rilevazione cartografica».¹¹⁵
- «Tale è uno dei significati dell'erranza: tutto ciò che accade è di natura spaziale. Nelle menti che concepirono l'idea dell'errante, lo spazio definisce l'ordine di realtà al quale appartiene la cavalleria. Lo spazio: non il tempo, al cui ordine appartiene l'eroe epico».¹¹⁶

Davvero, malgrado la presenza non trascurabile di elementi di matrice epica nella sua opera e l'assenza di una dichiarata *queste*, ci sentiremmo di confermare, sulla scorta di quest'ultima constatazione dello studioso elvetico, che l'ideale a cui Raimbaut tende, almeno prima dell'inizio dell'avventura oltremare, è piuttosto quello, imbevuto di modelli letterari oitanici, del cavaliere errante dei romanzi cortesi, che riemerge – come detto – ancora nelle lasse che raccontano eventi del periodo precedente. Pare dimostrarlo anche il rapporto con la corte di Bonifacio, che «recupera l'erranza e si appropria simbolicamente dello spazio percorso dall'errante», «origine e termine insieme» da cui «derivano [...] la sua necessità e quella delle virtù nobili che egli incarna»:¹¹⁷ con essa e con il suo signore, l'impostarsi di un legame più simile a quello feudale è un processo che sembra avvenire, poeticamente, soltanto nei testi composti a Salonico.

Per concludere, il confronto con alcuni testi di Peire Vidal conferma l'importanza dell'analisi del lessico toponomastico nell'indagine sulla poetica trobadorica e l'interesse a instaurare valutazioni comparative in merito. Nello specifico, tale confronto ha permesso di fare emergere affinità e divergenze di grande rilievo tra i due autori. Le prime si riassu-

¹¹² Zumthor, *La misura del mondo*, p. 195.

¹¹³ Ivi, p. 198. Sull'opposizione originaria, quasi ontologica, tra cavaliere e città, si veda il contributo di Le Goff J., *Guerrieri e borghesi rampanti. L'immagine della città nella letteratura francese del secolo XII*, in Id., *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1988 (ed. it. di: *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985), pp. 3-47.

¹¹⁴ Oltre al *Carros* e alla raffigurazione di Costantinopoli, di cui già si è detto, si pensi alla satira anti-genovese nel contrasto *BdT* 392.7 (per cui cfr. Caiti-Russo G., *Raimbaut de Vaqueiras, Domna, tant vos ai prejada* (*BdT* 392.7), «Lecturae tropatorum» [online], 2, 2009, 21 pp.; URL: <<http://www.lt.unina.it/CaitiRusso-2009.pdf> [data di accesso: 17/10/2017]).

¹¹⁵ Zumthor, *La misura del mondo*, p. 201.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Ivi, p. 202.

mono in un'opzione netta per la costruzione di una vera e propria geografia poetica, pur con caratteristiche ben diverse nei due casi, che si concretizza nell'elaborazione di uno spazio ampio e integrato, talvolta concepito (è più il caso di Peire Vidal) come multiscale. Numerose e decisive sono però le differenze. Su tutte, se per Peire conta soprattutto la possibilità di *interpretatio nominis* di una toponomastica al limite anche «falsa» nei suoi contenuti di realtà, purché capace di innescare il discorso encomiastico, Raimbaut mira principalmente alla chiarezza definitoria e alla concretezza di una realtà che i nomi geografici devono permettere di ordinare su una mappa, memoriale o ideale. In questo senso, la cartografia poetica che viene sviluppata dal trovatore di Vaqueiras – in un'epoca (non sarà inutile sottolinearlo) in cui le carte geografiche non fanno ancora parte dell'esperienza comune dell'uomo, viaggiatore compreso¹¹⁸ – finisce per avere strettamente a che vedere con la definizione di un'identità, umana e letteraria, individuale e collettiva.

¹¹⁸ Le *mappae mundi* più schematiche, diffuse (seppure in ambienti di cultura elevata) fin dall'Alto Medioevo, non possono certo essere considerate oggetti d'uso, anche a causa del loro alto livello di astrazione. D'altra parte, i portolani – finalizzati, soprattutto in ambito mercantile, a facilitare la navigazione di cabotaggio – e carte più dettagliate delle terre emerse su scala regionale – volte principalmente a garantire il controllo dello spazio e la centralizzazione del potere – iniziano a diffondersi, a quanto pare, solo in pieno Duecento. Tra la ricca bibliografia relativa alla storia dello sviluppo della cartografia nell'epoca medievale, rimane assai utile la sintesi di Zumthor, *La misura del mondo*, cap. XVI, pp. 309-335 (anche per la citazione dei principali studi pregressi).

Capitolo 3

Riflessi di un'identità poetica. Un episodio nella tradizione manoscritta delle liriche di Raimbaut de Vaqueiras/ I

Composta verosimilmente per iscritto da un ingegno individuale, la lirica trobadorica, come molta della poesia medievale, era concepita per una fruizione pubblica e soprattutto aurale,¹ che si concretizzava in genere, tra XII e XIII secolo, in occasione di ritrovi cortesi mediante la *performance* canora e musicale di un giullare suonatore di viola. Il pubblico posteriore, ancora medievale, moderno o contemporaneo, costituito da appassionati, eruditi, filologi, semplici curiosi, si trova però obbligato dalla lontananza e dal venir meno delle circostanze propizie al perpetuarsi di tali *performances* (per incompetenza linguistica, «divorzio» più o meno effettivo tra testo e musica, esaurirsi di una moda letteraria e mutare delle condizioni socio-culturali) ad apprezzare i componimenti dei trovatori solo come 'testi', tramite il filtro rappresentato dal libro scritto. È pertanto naturale che per questi lettori – come per noi – vada irrimediabilmente perduto qualcosa, o persino molto, di ciò che il poeta aveva creato perché fosse recepito attraverso un'esperienza multimediale: la melodia, certo, ma anche la sonorità propria del testo e il rapporto fondamentale tra parole e musica, che rimane spesso imperscrutabile, specialmente dove manchi persino la trascrizione di quest'ultima.² Ma, anche limitandosi al solo aspetto testuale, leggere la lirica trobadorica come possiamo fare oggi significa pure, nella totale assenza di manoscritti vergati dalla mano dell'autore, affidarsi inevitabilmente a chi progettò e trascrisse i libri medievali che la veicolano, ossia a scelte, travisamenti, errori, interpolazioni e interpretazioni tendenziose di compilatori e

¹ Per il concetto di «auralità» in riferimento allo «spostamento dell'attenzione dalla forma dell'emissione (orale) a quella della ricezione (uditiva), che vale per i testi detti a memoria come per quelli letti ad alta voce» (Di Girolamo C., *La saggistica letteraria*, in *Studi sull'opera di Alberto Varvaro* [«Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 26], Palermo, 2015, pp. 57-80: 80), si veda Varvaro A., *Il testo letterario*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a c. di Boitani P. et al., 5 voll., Roma, Salerno, 1999-2005, I: *La produzione del testo*, vol. 1, 1999, pp. 387-422: 420.

² Come accade per la maggior parte del corpus trobadorico, all'infuori dei circa 300 componimenti accompagnati da melodia nei 4 'canzonieri musicali' G R W Y. Per uno studio complessivo del repertorio musicale dei trovatori, si vedano Ziino A., *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège*, 1989, éd. par Tyssens M., Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 85-218; Chaillou C., *Faire les motz e-l so: les mots et la musique dans les chansons des troubadours*, Turnhout, Brepols, 2013.

copisti. Si potrà al massimo tentare di individuarli, circoscriverli e, nei casi più fortunati, correggerli tramite la comparazione delle fonti, la competenza storica e linguistica, la conoscenza pur mediata dell'autore, sempre con il dubbio che la traccia autentica di quest'ultimo non sia stata per sempre obliterata nelle stratificazioni successive. Sono i classici e ben noti problemi con cui si confronta la filologia romanza e che la rendono in definitiva il metodo imprescindibile, benché imperfetto, per tentare di penetrare tanto i singoli testi quanto, globalmente, l'alterità della letteratura medievale.

Date tali premesse, per il discorso su Raimbaut de Vaqueiras e la sua identità poetica che qui interessa, viene spontaneo domandarsi che cosa rimanga nella poesia che leggiamo dell'espressione autentica del suo autore. In questo capitolo e nel seguente proporrò due casi di studio specifici, molto diversi tra loro per proporzioni e tipologia. L'auspicio è che per loro tramite si possa, circoscrivendo il campo rispetto a una questione indubbiamente troppo ampia per essere affrontata nella sua generalità, pervenire almeno a qualche indicazione parziale ma significativa (in questo senso i due capitoli sono concepiti come un dittico). In particolare, il primo esempio, decisamente macroscopico, dà modo di apprezzare, in continuità con la tematica geografica affrontata nel capitolo precedente, la messa a punto, nelle diverse sillogi liriche, di un'identità autoriale che si può immaginare conforme al gusto dei diversi pubblici cui queste erano destinate. Se non si tratta di una vera e propria ricostruzione a posteriori di una specifica figura di poeta, si potrà affermare che, mediante la selezione e l'aggiustamento del repertorio rambaldiano, i compilatori delle raccolte abbiano inteso per quanto possibile orientare a fini ideologici e 'commerciali' l'espressione del trovatore in funzione del variare del contesto ricezionale. Il risultato di tali interventi, lungi dal rimanere confinato all'ambiente nel quale e per il quale essi furono operati, finisce per determinare in maniera significativa il nostro stesso apprezzamento della poesia rambaldiana.

3.1. Dal Monferrato al Veneto

Una volta alleggerita dei suoi tratti più romantici, l'immagine descritta da Carducci della straordinaria personalità di poeta di Raimbaut de Vaqueiras con cui abbiamo aperto questo libro è *grosso modo* – si è detto – tuttora condivisa da chi si occupi di letteratura medievale. Per alcuni aspetti essa è in seguito andata incontro a taluni aggiustamenti, al variare dei gusti della critica, non meno mutevoli di quelli di qualunque altro pubblico: si pensi, ad esempio, al più recente apprezzamento nei confronti dello sperimentalismo e della capacità mimetica del trovatore. È lecito chiedersi, in questo senso, come, attraverso secoli durante i quali all'iniziale fortuna è seguita una lunga fase di semi-oblio (eccezion fatta per lo sporadico interesse da parte di alcuni eruditi tra Cinque e Settecento) si siano create le basi, materiali prima ancora che ideali, per una simile ricezione.

Il punto di partenza dell'indagine non può che essere il Monferrato, dove Raimbaut trascorse i più significativi e prolifici anni della propria vita professionale. È naturale ritenere che al momento della sua morte (da situare, fino a prova contraria, nel 1207 insieme a quella del suo patrono Bonifacio sui monti Rodopi)³ presso la corte di Guglielmo, figlio

³ Cfr., per le ipotesi alternative, tutte per varie ragioni improbabili, Linskill, pp. 36-37.

e discendente del Marchese, dovessero continuare a essere assai conosciute, eseguite e apprezzate almeno le poesie che il trovatore vi aveva composte prima di salpare per l'Oriente nel 1202. Lo dimostra *in primis* l'influenza che esse esercitarono su colleghi che avrebbero soggiornato dopo di lui in Monferrato. Per ragioni di cronologia, non sarà questo il caso di *Domna pros e richa* di Albertet (*BdT* 16.11), databile al più tardi al 1201: secondo l'accurata disamina di Paolo Canettieri, il testo sarebbe, infatti, al centro di uno scambio bidirezionale tra il suo autore e Raimbaut, in quanto ispirata sia al contrasto bilingue *Bella, tant vos ai pregada* (*BdT* 392.7) che a *Engles, un novel descort* (392.16) e modello, a sua volta, dello schema metrico del *Carros* (392.32).⁴ Si potrà invece pensare al sirventese perduto di Aimeric de Peguilhan, a noi noto grazie alla citazione incipitaria nella cosiddetta *Treva* di Guilhem de la Tor (*BdT* 236.5a, *Pos n'Aimerics a fait mesclansa e batalha*): entrambi i componimenti sono in qualche misura imitazioni dello stesso *Carros*.⁵ Nel breve volgere di un decennio, però, la carica attrattiva esercitata sui trovatori dalla corte aleramica venne meno, certo anche per colpa del marchese Guglielmo, cui doveva nuocere il paragone con la grandezza e la liberalità dell'illustre padre: sono noti, in questo senso, i rimbrotti rivoltigli da Elias Cairel.⁶ I trovatori che, sempre più numerosi, si spostavano verso l'Italia a causa della diaspora provocata dalla crociata antialbigese trovarono allora migliore ospitalità presso altri ambienti, più a oriente, segnatamente quelli legati, dapprima, agli Este, poi ai da Romano. Saranno proprio questi nuovi centri politico-culturali a costituire i luoghi privilegiati per la raccolta in proporzione massiccia e la riorganizzazione delle fonti scritte dei componimenti lirici fino ad allora circolanti: *Liederblätter*, piccole *Sammlungen* d'occasione e piuttosto disordinate, al più qualche *Liederbuch*, per utilizzare terminologia e concetti introdotti da Gustav Gröber e definitivamente assimilati dalla filologia provenzale grazie all'opera di d'Arco Silvio Avalle.⁷ A partire da questi manufatti, per noi perduti (ma la cui struttura può essere recuperata a partire dai 'canzonieri' conservati), gli *scriptoria* del Veneto, in particolare, si specializzeranno nella compilazione di antologie, conferendo una forma che si può immaginare del tutto nuova ai manoscritti trobadorici (la cosiddetta 'forma-canzoniere').⁸ si tratta, infatti, delle più antiche sillogi di cui serbiamo testimonianza.

Ad analizzare la consistenza quantitativa, ma soprattutto qualitativa del corpus rambaldiano offerto dai più significativi tra questi 'canzonieri veneti' confezionati tra la metà e la

⁴ Si veda Canettieri P., «*Descortz es dictatz mot divers*». *Ricerche sulla struttura e sulla storia di un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1995, pp. 199-202.

⁵ Cfr. Caïti -Russo G., *I Malaspina e la poesia trobadorica: una questione da riaprire*, «Studi mediolatini e volgari», 50, 2004, pp. 37-58: 48, 55-56.

⁶ *Marques Guillem, lo sojorn e-l dormir / de Monferrat no voletz ges gurpir; / tart venjaretz la mort del vostre paire / ni-l deseret qu'om fai a vostre fraire* ('Marchese Guglielmo, le comodità e il riposo di Monferrato non vi decidete a lasciare, difficilmente vendicherete la morte di vostro padre e il diseredamento che si fa a vostro fratello'; *BdT* 133.11, vv. 49-52; ed. e trad. Lachin G. (a c. di), *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004, XI, pp. 416-419).

⁷ Cfr. Gröber G., *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Romanische Studien», 2, 1877, pp. 337-670, e Avalle d'A.S., *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a c. di Leonardi L., Torino, Einaudi, 1993² (1961).

⁸ Per cui si veda Meneghetti M.L., *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, «Critica del testo», 2, 1999, pp. 119-140.

fine del Duecento, ossia i prodotti della cosiddetta tradizione ε A D I K (con l'appendice di N², che è del XVI secolo ma si rifà a fonti della cui antichità non si può dubitare),⁹ si segnalano alcuni tratti costanti. Innanzitutto, è evidente la posizione piuttosto marginale assegnata a Raimbaut nell'ordinamento generale della raccolta almeno in A D, dove la sua sezione di canzoni si trova rispettivamente al 36° e addirittura al 55° posto, mentre in I e K esso mantiene una collocazione 'mediana' al 15°, seppure tra autori certo non dei massimi e più celebrati, quali Pons de Capduelh (14°), Guillem de Saint Leidier (16°) e Gausbert de Puicibot (17°). La scelta dei pezzi traditi è in larga parte comune a tutti i testimoni (Tabella 1).

Tabella 1. Corpus rambaldiano nella tradizione 'veneta'.¹⁰

I K	N ²	A	D	D ^a
<i>BdT</i> 392.28	<i>BdT</i> 392.28	<i>BdT</i> 392.23	^o <i>BdT</i> 392.20	
<i>BdT</i> 392.23	<i>BdT</i> 392.23	^o <i>BdT</i> 392.20	<i>BdT</i> 392.28	
^o <i>BdT</i> 392.20	^o <i>BdT</i> 392.20	<i>BdT</i> 392.28	<i>BdT</i> 392.23	
[<i>BdT</i> 392.26]	[<i>BdT</i> 392.26]	<i>BdT</i> 392.13	<i>BdT</i> 392.13	
<i>BdT</i> 392.24	<i>BdT</i> 392.24	* <i>BdT</i> 392.2	* <i>BdT</i> 392.2	
<i>BdT</i> 392.13	<i>BdT</i> 392.13	<i>BdT</i> 392.18		[<i>BdT</i> 392.26]
<i>BdT</i> 392.18	<i>BdT</i> 392.18	<i>BdT</i> 392.24		<i>BdT</i> 392.24
<i>BdT</i> 392.3	<i>BdT</i> 392.3	<i>BdT</i> 392.3		<i>BdT</i> 392.3
	* <i>BdT</i> 392.2	[<i>BdT</i> 392.26]		[<i>BdT</i> 281.3]
<i>BdT</i> 15.1 = 392.1	[<i>BdT</i> 392.11]			<i>BdT</i> 392.17
		<i>BdT</i> 15.1 = 392.1	<i>BdT</i> 15.1 = 392.1	
<i>BdT</i> 392.29				
<i>BdT</i> 392.7		<i>BdT</i> 392.22	<i>BdT</i> 392.22	
				<i>BdT</i> 392.29
<i>BdT</i> 392.15				<i>BdT</i> 392.16
				[<i>BdT</i> 372.4]
<i>BdT</i> 392.22				
[<i>BdT</i> 392.11]				<i>BdT</i> 392.15
				<i>BdT</i> 392.7
				<i>BdT</i> 392.31

⁹ Cfr. Bologna C., *Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N² e un inedito commento al Petrarca*, «Cultura neolatina», 47, 1987, pp. 71-97.

¹⁰ Nello schema, sono evidenziati dal grassetto i componimenti che formano il raggruppamento su cui ci si concentra. Tra parentesi quadre sono riportati quelli per i quali l'attribuzione a Raimbaut de Vaqueiras è da considerare erranea o incerta. Lo spazio di una o più righe indica soluzione di continuità fra i testi trascritti. I simboli aggiunti a sinistra dell'indicazione *BdT* hanno la funzione di individuare i componimenti il cui posizionamento appare come più significativo all'interno del gruppo.

Emerge, in particolare, un nucleo compatto di 8 componimenti tramandato in maniera pressoché identica da I K N². Tracce più o meno vistose se ne rilevano, in varie conformazioni, tanto in A, che riporta gli stessi testi in ordine leggermente diverso, incorporandovi *Era-m requier sa costum' e son us* (BdT 392.2, assente in I K), quanto nelle due parti principali del canzoniere estense, benché diviso in due tronconi. I testi che compongono tale raggruppamento sono maggioritariamente canzoni, nel filone della più tradizionale celebrazione della *fin'amor*: vi si ritrova in particolare tutto il 'ciclo del *conseil*' (1197-1201), cui si potrà ormai avvicinare *Leu pot hom gaug e pretz aver* (BdT 392.22), inserita da Le-coy nel 'ciclo della rinuncia' (1195-1196), ma che il contenuto e la menzione dell' 'inglese' *Johan ses Terra* ci hanno suggerito di attribuire a una stagione monferrina (1190-1192), per quanto presumibilmente antecedente a quella del secondo ciclo.¹¹ A tali canzoni, sono accostati due testi ibridi, nei quali la presenza della tematica amorosa è però sempre ben marcata: si tratta della canzone-sirventese *No m'agrad' iverns ni pascors* (BdT 392.24) e della canzone di crociata *Ara pot hom conoisser e proar* (392.3).

A questo nucleo alquanto coeso per ordinamento interno e, ancor più, per tipologia, si aggiungono, quasi sempre separatamente e in ordine sparso a seconda dei canzonieri, altri componimenti: si segnalano, *in primis*, *Leus sonetz* (BdT 392.22) tra i sirventesi e *Ara-m digatz, Raimbaut, si vos agrada* (15.1 = 392.1) tra i testi dialogici, entrambi assenti, tra le sillogi considerate, soltanto in N², che non prevede sezioni per generi diversi dalla *canço*. Particolarmente interessante risulta la testimonianza del *Liber Alberici* che, al di là dell'inserzione di alcuni componimenti apocrifi e delle due tenzoni bilingui, occitano-genovese e occitano-francese (BdT 392.7 e 392.29, attestate anche da I K nell'apposita sezione), è l'unico prodotto di ϵ a riportare il *novel descort* (BdT 392.16) e la canzone *Ges, si tot ma don' et Amors* (392.17). Quest'ultima è riconosciuta da Linskill quale atto conclusivo del 'ciclo della rinuncia', appartenente al periodo provenzale di Raimbaut tra 1195-1196, sulla base della dedica a Beatrice di Monferrato nella seconda *tornada* (trådita dal solo G), che alluderebbe a un imminente ritorno in Italia. Tuttavia, come si è visto nel capitolo precedente, tale *tornada* ha ben poche probabilità di essere originaria: si può trattare, invece, vuoi di una mera interpolazione, vuoi dell'attestazione di un riuso posteriore del testo da parte dello stesso autore, evidentemente coevo al 'ciclo del *conseil*', dove la menzione della marchesina è un tratto pressoché costante.¹² D^a inserisce la canzone in coda al nucleo principale, priva proprio dei versi finali in questione, ma lasciando uno spazio bianco eventualmente sufficiente per integrarli. Indipendentemente dalla soluzione che si prospetti al problema posto da questa *tornada*, è possibile ipotizzare che il compilatore del *Liber* considerasse il testo, senza dubbio giuntogli per vie diverse, del tutto assimilabile ai precedenti.

Tornando al raggruppamento di canzoni individuato, esso pare testimoniare di una circolazione unitaria e diffusa di un piccolo corpus rambaldiano nell'Italia nordorientale all'altezza della seconda metà del XIII secolo; piccolo davvero, come segnala Giosuè Lachin, rispetto all' «importanza enorme che questo trovatore riveste per l'area italiana».¹³

¹¹ Cfr. *supra*, pp. 30-31.

¹² Cfr. *supra*, p. 79.

¹³ Lachin G., *Introduzione. Il primo canzoniere*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del convegno*

Un *terminus post quem* sarà da individuare nel 1254, anno a cui è datato il *Liber Alberici*, o più probabilmente il suo modello:¹⁴ nel canzoniere estense, che costituisce la prima attestazione di tale corpus, la suddivisione tra D e D^a del gruppo di testi, già in buona parte sistemati nell'ordine in cui li tramanderanno le sillogi posteriori, denuncia la provenienza dei due segmenti da fonti diverse. La solidità e persistenza storica del gruppo è, invece, ampiamente dimostrata dal fatto che cospicue parti di esso riemergono in tutte, o quasi, le raccolte assemblate nella Penisola (e, come vedremo, anche altrove) fino al pieno Trecento. In genere, si tratta dei soli testi recepiti dalle sillogi che contengono solo pochi testi di Raimbaut (come O S U), rispetto alle quali va segnalata la quasi totale assenza di dubbi attributivi: persino il compilatore di O, solitamente restio a pronunciarsi sulla paternità dei componimenti che trascrive, indica il nome del trovatore in testa alle prime due canzoni.

È lecito domandarsi se l'assemblaggio di tale raggruppamento di testi sia casuale o risponda a criteri di qualche tipo. Un primo passo in direzione di una plausibile risposta consisterà nel tentativo di localizzare, per quanto possibile, l'origine dell'operazione. Benché non verificabile, è del tutto verosimile, sulla base degli argomenti sopra addotti, che almeno in parte il corpus si sia formato già in Monferrato, a partire da un concreto repertorio di testi ben presenti a esecutori e pubblico fin dagli anni in cui poteva essere Raimbaut stesso a cantarli. Non si andrà lontano dal vero ipotizzando che questo nucleo primordiale sia proprio quello confluito in D, in tutto corrispondente, a parte l'assenza di *Gerras ni plaich no-m son bo* (BdT 392.18), al 'ciclo del *conseil*'; un'originaria collocazione marginale della 'proemiale' *Era-m requier sa costum e son us* spiegherebbe la singolarità della tradizione di questa canzone, nonché la sua posizione di rilievo in altre raccolte, di cui si dirà. Tale ipotesi si rafforza considerando i restanti elementi del raggruppamento, estranei al ciclo. Prima di tutto, la canzone di Aimeric de Belenoi, *Nulhs hom en re non falh* (BdT 392.26),¹⁵ per la cui errata attribuzione al trovatore di Vaqueiras si può difficilmente supporre una responsabilità del competente ambiente monferrino. Poi, la canzone-sirventese composta in Oriente, che se è verosimile abbia avuto un'eco politico-culturale tale da favorirne la traslazione in Italia,⁴ non sarà necessario ritenere passata per gli stessi canali e nello stesso momento degli altri componimenti. Peraltro, considerato il ruolo rilevante che deve avere avuto Venezia come interfaccia non soltanto culturale tra la Penisola e l'Impero latino d'Oriente, non si può nemmeno escludere che il testo non sia materialmente mai arrivato in Piemonte, fermandosi in Veneto, dove sarebbe stato recepito da una delle fonti a disposizione dello *scriptorium* di e. Medesima sorte potrebbe, infine, essere toccata alla canzone di crociata, composta ancora in Monferrato, ma forse espunta dal repertorio ivi frequentato per via dell'argomento, una volta che l'appello alla partenza non fosse più stato d'attualità, e magari proprio per lo stesso motivo sopravvissuta sull'altra sponda del Mediterraneo.

internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), a c. di Lachin G., Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. XIII-CV: XLIII.

¹⁴ Sulla questione, ampiamente dibattuta, si rimanda al contributo citato alla n. precedente e a Zinelli F., *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, «Medioevo romanzo», 34, 2010, pp. 82-130: 83-86.

¹⁵ Per cui cfr. Menichetti C., *Aimeric de Belenoi, «Nulhs hom en re no failh»* (BEdT 392.26 = BEdT 9.13a), «Romania», 129, 2011, pp. 271-302.

Colpisce, certo, rispetto a tale corpus, l'assenza dei componimenti forse più apprezzati dal pubblico moderno, quali il *Carros*, il *descort* plurilingue e l'*estampida Kalenda maia*, tanto più che si tratta di testi appartenenti proprio al periodo monferrino del trovatore e che parte, almeno, di essi deve avere altresì riscosso un qualche successo nell'Italia settentrionale, a giudicare dalle imitazioni suscitate. Di Aimeric de Peguilhan, Guilhem de la Tor e del *Carros* già si è detto. Quanto al *descort* poliglotta, esso dovette fornire al poeta genovese del tardo Duecento Bonifacio Calvo lo spunto per la composizione del sirventese mistilingue *Un nou sirventes ses tardar* (*BdT* 101.17).¹⁶ Tali lacune della tradizione veneta, unite alla notevole coerenza del corpus da essa tramandato, non pare proprio si possano addebitare al caso: occorre, invece, postulare che si tratti dell'esito di un processo di selezione deliberato. In linea di principio, su questo aspetto, la filologia trobadorica tende ragionevolmente a esitare a pronunciarsi in maniera netta: troppi elementi mancano in genere a chi voglia stabilire se in quelli che chiamiamo piuttosto impropriamente «canzonieri» – meglio, come suggerito da autorevoli specialisti, il più neutro «sillogi»¹⁷ – siano confluite nella loro interezza tutte le fonti disponibili, oppure se essi rappresentino il risultato di una cernita più o meno esclusiva, variamente motivata. Se, cioè, le raccolte siano dettate da un desiderio di procurare al committente e al lettore un libro quantitativamente completo oppure qualitativamente orientato. È chiaro, per di più, che non può esistere una risposta univoca valida per tutte le sillogi note o per tutte le sezioni della medesima silloge: tra gli esempi indagati dalla critica, nella tradizione lirica d'oc così come in quella d'oïl, si sono individuati alcuni esempi piuttosto palesi tanto dell'una, quanto dell'altra modalità.¹⁸ Se a priori non è quindi possibile stabilire globalmente il movente dei compilatori delle sillogi trobadoriche, sarà di particolare interesse potere individuare degli episodi in cui gli indizi collimino nell'indicare una tendenza. Il nostro è evidentemente uno di questi.

Già in Monferrato deve dunque essere avvenuta la selezione fondamentale, responsabile della separazione delle canzoni dai componimenti più eccentrici rispetto alla tradizione del canto cortese, votando questi ultimi a una diffusione singolare e senza dubbio meno ampia, nonché, in definitiva, negando loro la possibilità di confluire nella tradizione veneta. Tale originaria selezione, grazie alla quale il 'ciclo del *conseil*' ha iniziato a circolare come un nucleo compatto, si può considerare guidata da una precisa opzione, connotata tanto sul piano dello stile quanto su quello dei contenuti. Vi si rispecchiano verosimilmente, da una parte, lo spiccato gusto di un ambiente aristocratico, quello monferrino, per una poesia cortigiana rispettosa dei canoni tipologico-formali tradizionali e caratterizzata da principi quali

¹⁶ Tavani, *Tra Galizia e Provenza*, p. 52.

¹⁷ In particolare Roncaglia A., *Rétrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège, 1989*, éd. par Tyssens M., Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 19-41: 41, e Meneghetti, *La forma-canzoniere*, p. 119. Della non trascurabile questione terminologica mi sono occupato in un articolo recente: si veda Saviotti F., *Anomalie codicologiche e bibliografiche: le canzoni di Adam de la Halle e la loro singolare tradizione manoscritta*, «Critica del testo», 18, 2015, pp. 225-257: 225-231, e la bibliografia ivi citata.

¹⁸ Il punto di riferimento metodologico fondamentale su questo tema rimane Avalle d'A.S., *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, 1985, pp. 363-382.

l'armonia, la *mezura* e la riproducibilità, dall'altra, la volontà di edificare un 'monumento poetico' alla memoria di uno dei più illustri interpreti della lirica d'amore, certo considerato alla stregua di una gloria locale. Non si può escludere, com'è ovvio, che un principio di organizzazione dei materiali possa risalire all'autore stesso, ma in assenza di qualunque indizio in questo senso, sarà opportuno evitare quelle che non potrebbero che risultare delle mere illazioni. Certo è, invece, che da una simile operazione culturale, che nel celebrare la grandezza del trovatore lo riduce al contempo in maniera tendenziosa a una parte soltanto della sua opera, deriva un'immagine della personalità poetica di Raimbaut che non corrisponde affatto a quella che si può apprezzare mediante la conoscenza di tutta la sua produzione. Nell'obliterare proprio i componimenti più 'originali', coloro che assemblarono il primo nucleo di testi si assunsero così la responsabilità di rimodellare secondo i propri criteri un'identità ben determinata per il poeta di Vaqueiras. Fu una scelta gravida di conseguenze, a quanto ci permette di giudicare la tradizione manoscritta: alla sua poesia, infatti, individuata pressoché esclusivamente nel raggruppamento in questione, non risulta sia in alcun caso riservata una posizione eminente. Pur apprezzato dal pubblico italiano del Due e Trecento, un Raimbaut così limitato dalla troppo solerte potatura dei compilatori alla sola produzione amorosa di stampo convenzionale non poteva in effetti presentare tratti che lo distinguessero in maniera eclatante dai suoi confratelli. Ma se il ruolo dell'ambiente monferrino è innegabile, non si potrà sottostimare nemmeno quello del *milieu* veneto responsabile della ricezione dei materiali rambaldiani e della loro riorganizzazione all'interno delle sillogi conservate. La predilezione per il genere aulico della *canso*, di cui è testimonianza la struttura stessa dei libri, avrà fatto sì che venisse fedelmente rispettato, pur con le integrazioni sopra esaminate, il principio formale e contenutistico che aveva ispirato la composizione del nucleo originario. Lo conferma, per via indiretta, il fatto che alcuni dei testi rambaldiani tra i meno consueti, come, ad esempio, gli scambi dialogici bilingui e il *novel descort*, compaiano solo di rado e si trovino evidentemente marginalizzati. Da una parte, non stupisce che un centro di attrazione culturale di considerevole importanza come quello degli *scriptoria* veneti fosse in grado di procurarsi testi tanto interessanti. D'altra parte, però, tali testi, collocati in sezioni minoritarie, al di fuori di specifiche serie d'autore, erano certo destinati a mantenere un rapporto assai meno saldo e immediato con il nome e l'immagine del trovatore rispetto a quello garantito alle sue canzoni.

3.2. Verso occidente

Da dove deriva, quindi, l'apprezzamento di quell'identità poetica fuori dall'ordinario che, almeno da Carducci in avanti, porta lo sguardo dei fruitori più recenti a rivolgersi con ammirazione verso Raimbaut de Vaqueiras? Ancora una volta bisogna constatare che ciò che caratterizza il nostro poeta, in vita come nella tradizione postuma delle sue opere, è il dinamismo, l'apertura di nuovi spazi, in una parola: il viaggio. La fortuna del trovatore che fa parlare di sé per la propria audace e arguta originalità è, infatti, del tutto legata alla linea 'occidentale' della tradizione manoscritta trobadorica. Essa dipende concretamente dall'ambiente linguadociano indicato con la sigla y da Avalor, dove i materiali rambaldiani ivi confluirono sono stati rifusi al termine di una serie di spostamenti solo in parte ripercorribili.

Vediamo in sintesi, prima di tentare di ricostruirne le dinamiche, le caratteristiche comuni ai relatori di questa tradizione. La collocazione riservata al trovatore nell'ordinamento generale delle sillogi è in genere prestigiosa: con le sole eccezioni di R (notoriamente, però, «disordinato»)¹⁹ ed E (che segue il criterio alfabetico), Raimbaut non scende mai oltre il diciottesimo posto e si trova addirittura in apertura della sezione dei trovatori dell'età aurea in Sg. Sempre l'ordine degli autori permette di constatare che la tradizione occidentale deriva comunque, almeno in parte, dalle stesse fonti di quella orientale. Se si può ritenere casuale – ma fino a un certo punto – in quanto imputabile a comunanza di lettera iniziale del nome, la regolare contiguità del poeta di Vaqueiras con Rigaut de Berbezilh (in A B D G J R) o con Raimon de Miraval (in M S), non può che risultare degna di nota l'affinità estrema dell'ordinamento di C e I K per le prime posizioni (Tabella 2).²⁰

Tabella 2. Ordinamento delle prime sezioni d'autore in C e I K.

C	I K
Folquet de Marselha	Peire d'Alverna
Giraut de Borneil	Peire Rogier
<i>Peire Vidal</i>	Giraut de Borneil
Bernart de Ventadorn	Bernart de Ventadorn
Gaucelm Faidit	Gaucelm Faidit
Raimon de Miraval	<i>Peire Vidal</i>
Aimeric de Peguilhan	Arnaut de Marueil
Peirol	Perdigon
Arnaut de Marueil	Aimeric de Peguilhan
Pons de Capduoil	Peirol
Raimbaut de Vaqueiras	Folquet de Marselha
Guilhem de Saint Leidier	Arnaut Daniel
	Raimon de Miraval
	Pons de Capduoil
	Raimbaut de Vaqueiras
	Guillem de Saint Leidier

Anche dalla consistenza del corpus emerge un qualche tipo di legame con i canzonieri veneti, benché sia in questo caso molto più difficile trovare concordanze sistematiche tra i codici, considerato il carattere stesso, assai meno uniforme, dei prodotti di y (Tabella 3). Il raggruppamento di testi individuato nella 'tradizione veneta' è qui attestato quasi sempre, anche se spesso con minime decurtazioni (solo C R lo tramandano per intero) e con modalità di presentazione differenti: tutti i canzonieri tranne J, che riporta però solo

¹⁹ La definizione, su cui gli studiosi successivi hanno concordato, è di Tavera A., *Le chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose*, «Cultura Neolatina», 38, 1978, pp. 233-249.

²⁰ La disponibilità di una fonte e nell'atelier di C è sostenuta con ulteriori argomenti da Viel R., *Convergenze di tradizioni: per un'analisi della fonte orientale nel canzoniere C*, «Carte romanze», 2, 2014, pp. 259-289.

5 canzoni, vi intercalano altri componimenti, segmentandone l'unitarietà. Si può pertanto ritenere che il gruppo avesse preso la via del Midi francese in una forma già diversa da quella testimoniata da A D I K N²:

- con *Era-m requier sa costum'e son us* (BdT 392.2) al primo posto, come denunciano J M R Sg a¹ (nonché il toscano U);
- con lo scivolamento verso il fondo di *Ja no cujei vezer* (BdT 392.19) che compare in ultima posizione in M Sg (oltre che in O);
- con, infine, una collocazione instabile per *Gerras ni plaich no-m son bo* (BdT 392.18), che si trova isolata in R T, mentre inaugura la sezione d'autore in C.

Non sarà inutile ricordare che proprio quest'ultima canzone, inserita in posizioni diverse, ma sempre verso la fine della serie autoriale in A e I K, è l'unica del 'ciclo del *conseil*' a mancare dal nucleo originario e dalla testimonianza, in entrambe le sue parti, del canzoniere estense: sembra di poterne dedurre che la sua circolazione dovette essere fin dal principio, e restare anche in seguito, singolare.

Tabella 3. Corpus rambaldiano nella 'tradizione occidentale'.²¹

C	E	M	R	Sg	a ¹
[^] BdT 392.18	[BdT 392.26a]	*BdT 392.2	BdT 15.1 = 392.1	[BdT 372.4]	*BdT 392.2
BdT 392.13	BdT 392.II-III	BdT 392.28		*BdT 392.2	BdT 392.30
*BdT 392.2	[BdT 392.5]	BdT 392.23	BdT 392.16	[BdT 331.1]	[^] BdT 392.18
BdT 392.24	BdT 392.17	[^] BdT 392.18		[BdT 70.11]	BdT 392.13
BdT 392.9	BdT 392.13	BdT 392.24	[^] BdT 392.18	BdT 392.28	BdT 392.23
BdT 392.4	BdT 392.28	[BdT 392.26]		BdT 392.13	[BdT 392.26]
BdT 392.21	[BdT 392.6]	BdT 392.9	[BdT 392.27]	BdT 392.23	BdT 392.28
BdT 392.12	*BdT 392.2	BdT 392.32	*BdT 392.2	BdT 392.9	[BdT 331.1]
BdT 392.28	[BdT 392.26]	BdT 392.4	BdT 392.28	BdT 392.4	BdT 392.3
BdT 392.23	[BdT 392.19]	°BdT 392.20	BdT 392.24	BdT 392.4a	BdT 392.7
BdT 392.16	BdT 392.23		BdT 392.13	BdT 392.24	BdT 392.4
[BdT 392.27]	BdT 392.12	BdT 392.9		BdT 392.I-III	BdT 392.16
[BdT 392.5]	BdT 392.4	[BdT 10.45]	BdT 392.3	[BdT 10.25]	°BdT 392.20
BdT 392.25	BdT 392.21	BdT 392.4	°BdT 392.20	[BdT 281.4]	[BdT 389.38a]
[BdT 392.6]	[BdT 392.8]		BdT 392.9	[^] BdT 392.18	BdT 392.17
BdT 392.17		BdT 15.1 = 392.1	BdT 392.25	[BdT 16.2]	BdT 392.24
BdT 392.10	BdT 392.29		BdT 392.4	°BdT 392.20	[BdT 323.10]
[BdT 392.19]	BdT 392.15	BdT 392.15	BdT 392.23	BdT 392.32	BdT 392.9a

²¹ Per la lettura dello schema si rimanda alla legenda fornita *supra*, n. 10. Va aggiunto che i componimenti sottolineati si riferiscono a testi sconosciuti alle sillogi venete.

C	E	M	R	Sg	a ¹
°BdT 392.20				BdT 15.1 = 392.1	
BdT 392.3			<u>BdT 392.I-III</u>	BdT 392.16a	
BdT 392.I-III				BdT 392.5a	
			BdT 392.14		
BdT 392.15			BdT 392.32		
BdT 392.29					

Ma, come anticipato, la tradizione occidentale tramanda anche i testi rambaldiani più eccentrici, esclusi dal repertorio del trovatore in quella veneta. Il codice M, verosimilmente assemblato nella Napoli angioina a partire da fonti diverse, molte delle quali di provenienza provenzale, può fornire qualche indicazione sulla differente modalità di circolazione dei materiali.²² All'interno della sezione dedicata a Raimbaut, si incontra la sequenza *estampida* (BdT 392.9) – *Carros* (392.32) – *descort* plurilingue (392.4); poi, tra i *descort* raggruppati verso la fine della raccolta (nella partizione talvolta indicata con la sigla M¹) sono trascritti nuovamente, senza apprezzabili differenze di lezione, l'*estampida* e quasi tutta la prima *cobla* del testo poliglotta, inframmezzate da un componimento adespoto, in cui si riconosce il *descort* di Aimeric de Peguilhan *Qui la vi en ditz* (BdT 10.45). Si può supporre che la fonte comune, a monte di M come degli altri prodotti occidentali, riportasse di seguito l'*estampida* e il *descort*: tutti i manoscritti che tramandano entrambi, infatti, li presentano vicini e in questo stesso ordine. Mentre, però, in C Sg i due sono immediatamente contigui, in R, come in M e M¹, essi si trovano separati da un altro testo. L'ipotesi è che la fonte, magari per la sua stessa conformazione o *mise en page* (uno spazio bianco?), dovesse invitare all'inserimento di un terzo componimento tra i due: in caso contrario rimarrebbe poco razionalizzabile la scelta non tanto di M e R, quanto di M¹, di frapporre una *pièce* eterogenea a due che dovevano essere avvertite come affini, oltre che per motivi tipologici,²³ anche per la comune attribuzione.

Per quanto concerne il *Carros* (BdT 392.32), la sua circolazione si può supporre piuttosto travagliata se, come sembra, alla fama presso altri trovatori, non corrisponde in effetti un'uguale fortuna nella tradizione manoscritta. Lo troviamo in M e Sg, le cui lezioni dimostrano che i due copisti lo desunsero da una fonte comune,²⁴ e, nella Francia meridio-

²² Per l'analisi e l'interpretazione di questa silloge, si rimanda ai contributi di Asperti S., *Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione*, in *Studi provenzali e francesi* 86/87 [«Romanica Vulgarica. Quaderni», 10-11], L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 137-169, e Zufferey F., *À propos du chansonnier provençal M (Paris, Bibl. Nat., fr. 12474)*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège (1989)*, éd. par Tyssens M., Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 221-242.

²³ La comune origine delle forme *estampida*, *lai* e *descort* dalla sequenza mediolatina strutturata per *versiculi* è richiamata, proprio a proposito della sezione dei *descort* di M¹, da Asperti S., *Carlo I d'Angiò e i trovatori: componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 82-83 (si veda anche la bibliografia ivi citata).

²⁴ Cfr. Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras*, 392.32.

nale, nel solo R, in posizione appartata insieme al cosiddetto *Garlambey* (BdT 392.14), rappresentazione satirico-encomiastica di una giostra cavalleresca. Quest'ultimo testo è un *unicum* del canzoniere d'Urfé: sulla scorta di Linskill, che lo assegna a una fase molto precoce della produzione del trovatore (1188-1189), tale circostanza può essere giustificata supponendo che il *Garlambey* abbia avuto una circolazione soltanto regionale, nella Provenza propriamente detta, prima di confluire, verso Tolosa, nello *scriptorium* di R. In effetti, tanto per i nomi dei cavalieri citati, che dovevano risultare in larga parte sconosciuti nel Monferrato di dieci anni più tardi, quanto per l'esplicito intento celebrativo nei confronti di Ugo di Baux (è probabile che sia lui il protettore cui il trovatore si riferisce con lo pseudonimo di *Mon Avengut*),²⁵ un simile componimento non aveva motivo di riscuotere successo alla corte di Bonifacio.

Non è questa, comunque, la sola eccentricità che emerge in R dall'esame del corpus rambaldiano. Nel testo della tenzone con Alberto Malaspina, si rinvergono, infatti, due riferimenti denigratori nei confronti di Milano e i Milanesi, sorprendenti in quanto del tutto incongrui rispetto al contenuto. Nella seconda *cobla*, subito dopo il testo tradito in comune con il resto della tradizione,

(Mas vos e lieis persegua vostra fes,
c'avez cent vetz per aver perjurada,
per qe is clamon de vos li Genoes,
que, malgrat lor, lor empeignetz l'estrada. BdT 15.1 = 392.1, vv. 15-18)²⁶

in R si legge un verso ulteriore, *e sabon o lay li milanes* ('e lo sanno, laggiù, i Milanesi'), che non risulta soprannumerario, solo perché, poco prima, si registra una lacuna di due versi (vv. 13-14), condivisa, piuttosto inaspettatamente, dal canzoniere veneto N.²⁷ Ancora, nella prima *tornada*, quella pronunciata dal marchese Malaspina,

(Sol Dieus me gart, Raimbaut, mon Escudier,
en cui ai mes mon cor e m'esperansa;
a mon dan get de trobar vos e 'n Pier,
vis de castron magaignat, larga panssa! BdT 15.1 = 392.1, vv. 55-58)²⁸

R sostituisce l'ultimo verso con la stringa, del tutto incongrua, *sel de milan ab lur*

²⁵ Cfr. Linskill, p. 11.

²⁶ 'Ma possa castigare voi e lei la vostra fede, che avete cento volte spergiurato per interesse, ragion per cui i Genovesi si lamentano di voi per questo: che a loro danno impediste loro il passaggio'. Ed. Harvey-Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. 1, p. 70.

²⁷ Considerata la lontananza dei due relatori nella tradizione, la circostanza meriterebbe di essere approfondita, soprattutto sulla base del fatto, enunciato da Pasquali G., *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952² (1934), p. XVII, che «guasti evidenti, specialmente lacune, vengono tramandati [...] ben difficilmente per contaminazione».

²⁸ 'Purché, Raimbaut, Dio mi conservi *Mon Escudier*, in cui ho riposto il mio cuore e la mia speranza, non m'importa d'incontrare voi e messer Piero, faccia da castrato butterato, pancione!'. Ed. Harvey-Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. 1, p. 74.

farsida pansa ('quelli di Milano, con la loro pancia ripiena', v. 58).²⁹ Si tratta, nel primo caso, di un verso abusivo, aggiunto in chiusura di una strofa che accenna ai guai patiti dai Genovesi a causa del marchese, nell'altro, della sostituzione di un'invettiva contro Raimbaut con una contro i Milanesi. Non trovandosi nulla di simile negli altri 7 relatori del componimento e non potendo sensatamente ascrivere allo scriba tolosano di R o all'ambiente linguadociano di y l'iniziativa di dire male della città lombarda, occorrerà riconoscere l'esistenza, tra le numerose a monte della silloge, di una fonte esclusiva, rappresentata da una testimonianza padana. È del tutto verosimile, in questo senso, che si possa trattare di lezioni apocriefe di schietta origine monferrina: Milano, com'è noto, era capofila dello schieramento che si contrapponeva a quello filo-imperiale di cui facevano parte gli Aleramici.

Rimane da accennare, rapidamente, alle tre lasse (*BdT* 392.I-III; della loro tradizione si sono occupati in maniera esaustiva Giuseppe Tavani e Paolo Di Luca in due recentissimi interventi ai quali senz'altro si rimanda).³⁰ Stando ai sei testimoni che le riportano (tre in C R Sg cv, soltanto le prime due – secondo l'ordinamento di Linskill – in E J), esse dovettero circolare in forma autonoma rispetto alla restante opera di Raimbaut: ciò, naturalmente, non stupisce, se si considera che, in virtù del loro ibridismo, l'accoglienza delle lasse nell'orizzonte d'attesa del pubblico medievale non sarà stata molto più immediata di quanto risulti, per la critica moderna, la loro precisa collocazione nel sistema dei generi poetici (difficile dire, *in primis*, a quale tipo di *performance* fossero destinate).³¹ Le troviamo, innanzitutto, isolate in R e nel codice catalano cv, quattrocentesco e di contenuto per il resto non trobadorico, in coda alle cronache di Ramon Muntaner.³² Laddove si verifica, la loro giustapposizione al resto del corpus appare artificiosa: chiudono, infatti, la sezione dedicata a Raimbaut in C J, mentre a conti fatti la aprono in E, dove seguono una canzone lacunosa e con ogni probabilità da attribuire all'omonimo trovatore d'Aurenga (*BdT* 392.26a).³³

²⁹ Questa seconda interpolazione era già stata segnalata da Crescini V., «*En Pier*», in *Mélanges de philologie et d'histoire offerts à M. Antoine Thomas par ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1927, pp. 121-130: 124.

³⁰ Si tratta dei già citati Tavani, *Una e trina?* e Di Luca, *La réception de la lettre*. Quest'ultimo contributo si concentra sulla questione della ricezione del testo, soffermandosi in particolare sulla tipologia di tradizione, che denuncia tratti tipici della diffusione manoscritta dell'epica (ad es. per «le mélange des décasyllabes et des alexandrins et les interpolations narratives», p. 59), e sull'interpretazione, unitaria o parcellizzata, delle diverse lasse a seconda dei diversi ambienti di copia.

³¹ Si sono evocate *supra* (in part. pp. 56-57, n. 39) le questioni relative alla composizione e al genere di questo testo ibrido «uno e trino», unico nel panorama trobadorico.

³² Per questa testimonianza, cfr. Savj-Lopez P., *La lettera epica di Raimbaut de Vaqueiras in un nuovo manoscritto*, in *Bausteine zur romanischen Philologie. Festgabe für Adolfo Mussafia zum 15. Februar 1905*, Halle, Niemeyer, 1905, pp. 177-192.

³³ I due Raimbaut sono consecutivi nella silloge. La rubrica attributiva addita il poeta di Vaqueiras e a essa si affida Cusimano G., *Una canzone inedita attribuita a Raimbaut de Vaqueiras*, in *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, Figueira da Foz, Biblioteca-Museu J. de Carvalho, 1959, pp. 155-157. Linskill, che pubblica il testo come penultimo tra i *Poems of doubtful attribution*, si pronuncia, seppure prudentemente, per il conte d'Orange, sulla base dell'effettiva collocazione nella silloge (separata,

3.3. La silloge catalana Sg e il Raimbaut che conosciamo

Solo Sg incorpora le lasse quasi al centro di un folto raggruppamento di testi rambaldiani, come a costituire un intermezzo tra un primo segmento in cui predomina il genere *canso* e un secondo nettamente più eterogeneo.³⁴ La sezione dedicata a Raimbaut in questa silloge catalana, confezionata in ambienti vicini alla corte d'Aragona tra gli anni Sessanta e Settanta del XIV secolo,³⁵ è senza dubbio delle più notevoli, come ha ben notato la critica fin dalla prima divulgazione del codice agli inizi del Novecento.³⁶ Si tratta della prima di nove sezioni autoriali che compongono la seconda parte del macrotesto, quella dedicata ai trovatori del XII secolo, comprendente grandissimi nomi quali quelli di Giraut de Borneil, Bernart de Ventadorn, Arnaut Daniel e Bertran de Born (anche se, quest'ultimo, con due componimenti soltanto). La prima parte della raccolta è, invece, un *liber* monoautoriale di Cerverí de Girona, forse proveniente da un *Liederbuch* attribuibile alla volontà del poeta stesso,³⁷ mentre la terza e ultima accoglie la produzione dei trovatori trecenteschi radunati intorno al *Consistori* tolosano e all'omologa istituzione barcellonese. All'eccezionalità della posizione assegnata a Raimbaut, unica nel panorama delle sillogi trobadoriche, corrisponde una straordinaria ricchezza di contenuti, che pone il corpus rambaldiano trádito da Sg al secondo posto per quantità di pezzi, 21, dietro al solo C, che ne conta 23, a fronte però di un repertorio complessivo più che quadruplo (1197 testi contro i 285 di Sg, secondo la *BEdT*). Peraltro, eccezion fatta per il limitato caso di Bertran de Born, la cui sezione è acefala a causa di un guasto materiale, tutta la seconda parte del codice sembra organizzata secondo un principio comune: la scelta di pochi autori evidentemente considerati come molto significativi, dei quali sono radunati un numero considerevole di testi (addirittura 72 per Giraut de Borneil). In questo senso, Stefano Asperti ha potuto definire «monumentaria» la volontà del compilatore, riconoscendogli il «tentativo di definire, attraverso un manoscritto, un canone autorevole di poeti, da assumersi come punto

cioè, dal resto del corpus lirico di Raimbaut de Vaqueiras dall'ingombrante presenza delle lasse) e di ragioni stilistiche. La stessa posizione è sostenuta, con nuovi argomenti, anche in Raimbaut de Vaqueiras (Raimbaut d'Aurenga?), 392.26a, a c. di Di Girolamo C., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.26a\(DiGirolamo\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.26a(DiGirolamo).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).

³⁴ Per i dettagli e l'interpretazione, si veda «*INTAVULARE*». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali (serie coordinata da Anna Ferrari). 10. Biblioteca de Catalunya, Sg (146)*, a c. di Ventura S., Modena, Mucchi, 2006, su cui mi permetto di segnalare la mia recensione in «*Medioevo romanzo*», 35, 2011, pp. 206-208.

³⁵ Cfr. *ibid.* e Cabré M.-S. Martí, *Le chansonnier Sg au Carrefour occitano-catalan*, «Romania», 128, 2010, pp. 92-134.

³⁶ Al 1910 risale l'ingresso di Sg, precedentemente di proprietà dell'accademico di Saragozza Pablo Gil y Gil, nei fondi della Biblioteca de l'Institut d'Estudis Catalans (oggi alla Biblioteca de Catalunya), ma già alcuni anni prima Jaume Massó i Torrents poté esaminare la sezione rambaldiana del codice nell'ambito del suo studio sulla presenza del trovatore nei manoscritti catalani: Massó i Torrents J., *Rimbaud de Vaqueires en els cançoners catalans*, «Anuari del Institut d'Estudis Catalans», 1, 1907, pp. 414-462.

³⁷ Cfr. Cabré M., *Un cançoner de Cerverí de Girona?*, in *Canzonieri iberici*, ed. al c. de Botta P. et al., Noia, Toxosoutos, 2001, pp. 283-299. Per «l'ipotesi dell'esistenza di un *Liederbuch* di Cerverí [che] era già stata formulata da Gröber sulla base delle seriazioni dei componimenti contenuti in C R», si veda ora Grimaldi M., *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 91-94.

di riferimento per una nuova produzione poetica bisognosa di modelli compositivi cui ispirarsi»:³⁸ si tratta, come accennato, della poesia accademica coeva alla confezione di Sg, tesa all'imitazione manieristica di illustri predecessori, piuttosto che alla ricerca di nuove modalità espressive.

Mosso dunque da questi fini pragmatici, il responsabile dell'organizzazione dei contenuti della silloge catalana pare avere avuto una chiara visione storico-letteraria: un'idea di continuità tra la poesia trobadorica dell'epoca aurea (seconda parte) e quella a lui più o meno contemporanea (terza parte), che passa di necessità per la figura chiave di Cerverí de Girona, chiamato a occupare trionfalmente, con più di cento testi, tutta la prima parte. Gloria locale e principale autore (insieme al narbonese Guiraut Riquier) dell'età 'argentea' del *trobar*, la seconda metà del XIII secolo, Cerverí rappresenta bene il proliferare di forme, tipologie testuali e microgeneri nuovi accanto all'ormai appannata *canço*. La presenza dei trovatori del secolo precedente, nelle carte seguenti del codice, non si potrà che valutare in relazione a quella, notevolissima per posizione, abbondanza e varietà, del catalano. I tratti appena individuati nel corpus di Cerverí risultano evidenti, seppure in una misura più contenuta, anche in quello rambaldiano attestato da Sg, dove le due sezioni autoriali sono immediatamente consecutive. Appare chiaro che il compilatore del codice vedesse in Raimbaut un effettivo precursore di Cerverí, un esponente della medesima linea poetica caratterizzata dallo sperimentalismo e dalla strenua ricerca di una *varietas* che si dispiega a livello generico, stilistico e persino linguistico. Tale è l'identità di poeta che Sg riconosce al trovatore di Vaqueiras e che il codice stesso contribuisce a promuovere e consacrare a beneficio del pubblico a cui si rivolge, mediante la scelta di testi che vanno a comporre il repertorio che ne viene tramandato.

Ma saremo autorizzati a parlare, anche in questo caso, di una vera e propria 'scelta', come nel caso della selezione che abbiamo descritto per la tradizione veneta? In effetti, la tradizione occidentale sembra essersi costituita per accumulazione di testi eterogenei, piuttosto che mediante una selezione motivata del corpus: lo dimostra la mescolanza a prima vista piuttosto casuale di generi e registri nel raggruppamento di testi attribuiti a Raimbaut in tutte le sillogi considerate. A questo riguardo, come non ha mancato di segnalare Tavani, Sg rappresenta, ancora una volta, una testimonianza straordinaria.³⁹ Nessun'altra raccolta, infatti, può rivaleggiare con l'ampiezza qualitativa del repertorio rambaldiano che il codice catalano è in grado di vantare: oltre alle canzoni d'amore e alla canzone-sirventese (*BdT* 392.24), l'*estampida* (392.9), il *descort* plurilingue (392.4), le tre lasse (392.I-III), il *Carros* (392.32), la tenzone con Alberto Malaspina (15.1 = 392.9), nonché un *planh* per la donna amata (392.4a), un'*alba* (392.16a) e una *chanson de femme* con accenti da *cantiga d'amigo* galega – la celeberrima *Altas undas* (392.4a) – tutte queste ultime tre in attestazione unica. Per sei dei ventuno componimenti riportati, l'attribuzione a Raimbaut è certamente da rigettare. Si tratta della tenzone fittizia di Pistoleta (*BdT*

³⁸ Asperti S., *Flamenca e dintorni. Considerazione sui rapporti tra Occitania e Catalogna nel XIII secolo*, «Cultura neolatina», 45, 1985, pp. 59-103: 72.

³⁹ Si veda Tavani G., *Raimbaut de Vaqueiras secondo Sg*, «Rivista di studi testuali», 10-12, 2008-2010, pp. 267-292.

372.4)⁴⁰ e di cinque canzoni: una di Peire Bremon lo Tort (331.1), una di Aimeric de Peguilhan (10.25), una di Rambertino Buvalelli (281.4), una di Albertet (16.2) e una, infine, di dubbia paternità, che si presenta come un «centone di frasi e concetti» riconducibili a Bernart de Ventadorn (70.11).⁴¹ A fronte di una simile macroscopica presenza di apocrifi nel corpus rambaldiano tramandato da Sg, sarà marginale, per il discorso che qui interessa, stabilire se i tre *unica*, due dei quali peraltro inseriti in coda alla sezione d'autore, appartengano effettivamente al nostro trovatore.⁴² Simone Ventura ha mostrato come ogni inserimento abusivo di testi altrui nella sezione di Raimbaut risulti giustificato da evidenti ragioni di contenuto:⁴³ è il caso, ad esempio, della tenzone di Pistoleta, dall'*incipit Bona dona un cosseyll vos deman*, collocata addirittura al primo posto, subito prima di *BdT* 392.2, cui la lega il *leit-motiv* del *conseil*.⁴⁴ Laddove necessario, in quanto il testo stesso pareva impedire di poterlo immediatamente ricondurre al trovatore di Vaqueiras, il copista non ha avuto remore a intervenire per modificarlo: è quanto accade alla canzone di Peire Bremon, cui viene affibbiata una seconda *tornada* sconosciuta al resto della tradizione contenente la dedica a *Bel Cavalier*, o a quella di Rambertino Buvalelli, in cui è cancellato un riferimento geografico al Veneto (l'invio della poesia *lai envers Est*, 'là verso Este', viene mutato in *lay un es leys*, 'là dov'è lei'). Per quel che riguarda gli *unica* (*BdT* 392.4a, 16a, 5a), la loro presenza non doveva destare particolari perplessità: si tratta, è vero, di testi afferenti a microgeneri lirici (il *planh*, l'*alba*, la *chanson de femme*) di cui mancano altre testimonianze nella produzione di Raimbaut, ma è la stessa cifra compositiva di quest'ultimo, la sua celebrata *varietas*, ad autorizzare l'attribuzione. In definitiva, appare chiaro che, seppure di segno del tutto contrario per quanto attiene ai principi e ai contenuti, la raccolta e l'organizzazione dei materiali da parte del compilatore di Sg rappresentino il frutto di un'opzione deliberata e culturalmente orientata, non meno di quelle operate dei responsabili della tradizione veneta del corpus rambaldiano. Immortalato dal repertorio che ne viene offerto come ideale modello di Cerverí, il nostro trovatore è talmente identi-

⁴⁰ Non sarà forse inutile segnalare che il componimento si trova accostato a testi rambaldiani, pur mantenendo l'attribuzione corretta, anche in D^a (si veda *supra*, la Tabella 1).

⁴¹ La citazione è da Zingarelli N., *Ricerca sulla vita e le rime di Bernart de Ventadorn*, «Studi medievali», 1, 1905, pp. 309-393: 367. Su questo componimento cfr. ora Caïti-Russo G.-E. Salvatori, *A proposito del testo trobadorico di ambito malaspino* Belh Monruel aissel que s part de vos (*BdT* 70,11), «Cultura neolatina», 69, 2009, pp. 91-110.

⁴² Tavani lo esclude, sulla base di condivisibili argomenti: Tavani G., *Raimbaut de Vaqueiras (?), Atlas undas que venez suz la mar* (*BdT* 392.5a), «Lecturae tropatorum» [online], 1, 2008, 33 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Tavani-2008.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]; cfr. anche Id., *Inseri abusivi e attribuzioni indifendibili. Spigolando tra gli unica del canzoniere provenzale Sg*, «Lecturae tropatorum» [online], 8, 2015, 18 pp.; URL: <<http://www.lt.unina.it/Tavani-2015S.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]). L'autore di questi componimenti potrebbe essere, secondo lo studioso, un anonimo trovatore catalano della seconda metà del XIII secolo, vicino a Cerverí de Girona. Sostiene, invece, la paternità rambaldiana, in particolare di *Altas undas*, Guida S., *Raimbaut de Vaqueiras, [Oi] altas undas que venez suz la mar* (*BdT* 392.5a) «Lecturae tropatorum» [online], 6, 2013, 21 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Guida-2013.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]).

⁴³ Ventura, «*INTAVULARE*». Sg, pp. 58-69.

⁴⁴ Cfr. Saviotti, *Raimbaut, Era-m requier*, pp. 12-14.

ficato con il suo sperimentalismo da giustificare che gli si attribuisca ogni tipo di testo: in questo senso, dunque, l'assenza nella raccolta catalana di componimenti eccentrici quali il contrasto con la donna genovese (*BdT* 392.7), i due singolari *partimen* (392.29 e 15: il primo bilingue, l'altro a tre *partenaires*), il *novel descort* (392.16) e il *devinalh* (392.21) andrà imputata a una mera carenza delle fonti.

In conclusione, si può senz'altro fare risalire all'opera di questo oscuro, tardivo e marginale raccogliitore di poesia occitana la prima attestazione di un'attenzione e un apprezzamento nei confronti dell'opera del trovatore di Vaqueiras simili a quelli che le tributerà la critica novecentesca. Il paradigma storico-letterario che informa la raccolta catalana si rivelerà doppiamente vincente: da una parte, per la sua capacità, certo in parte preterintenzionale, di imporre a Raimbaut un'identità di poeta 'nuovo', del tutto fuori dal comune nell'inesausta ricerca di forme e modalità espressive diverse, enfatizzando i dati disponibili e piegandone tendenziosamente alcuni. Un tale poeta, suscettibile di riscuotere il più ampio successo presso il pubblico moderno, piuttosto allergico – si vedano le celebri affermazioni di Jeanroy in merito – alla ripetitività e agli stereotipi del *trobar*, è, ancor più del Cerverí alla cui memoria la raccolta è in fondo evidentemente consacrata, il suo preteso 'maestro' Raimbaut. D'altra parte, la testimonianza di Sg riesce a imporre sul lungo periodo, e fino ancora ad anni recenti,⁴⁵ proprio l'acquisizione dell'esistenza di un effettivo rapporto diretto tra i due autori, nel segno dello sperimentalismo e della rottura, in un certo senso, con la tradizione. La consistenza di tale rapporto non regge, però, a un'analisi stringente. L'argomento in apparenza più forte, quello relativo alla produzione plurilingue, è stato molto ridimensionato, se non addirittura negato dall'autorevole parere di Tavani.⁴⁶ Lo studioso afferma che nel ristretto corpus di testi trobadorici poliglotti, la filiera sarebbe Raimbaut de Vaqueiras (*descort*)-Bonifacio Calvo (sirventese trilingue)-Cerverí de Girona (*cobla en VI* – o meglio IV, secondo lo studioso – *lengatges*), senza che sia necessario postulare una relazione diretta tra il primo e il terzo, assai lontani in termini storico-culturali e per intenzione poetica. Si potrà citare, primo fra tutti gli argomenti, la circostanza che Cerverí utilizzi soltanto lingue ormai affermatesi letterariamente (nella fattispecie: galego, provenzale, francese e italiano), al contrario di Raimbaut, singolare pioniere di una lirica in volgare italiano e in guascone. Altrettanto incerte, se non più, sono le prove di un rapporto diretto fra i due fondate su una comune tendenza alla sperimentazione di forme non tradizionali e sulla frequentazione di generi marginali: in questo senso, la *varietas* di Cerverí pare essere di ben altra consistenza rispetto a quella rambaldiana, con una netta predilezione per i cosiddetti generi a pertinenza lirico-coreografica, afferenti a un registro 'popolareggiante': *baladas*, *dansas* ed *estampidas*. Queste forme avranno potuto incontrare prototipi più vicini e abbondanti dell'ormai antica *Kalenda maia*⁴⁷ nella

⁴⁵ Lo dimostra, tra le altre, l'affermazione secondo cui Cerverí, autore della *Cobla en VI lengatges* (così la rubrica di Sg), avrebbe, «per gareggiare in poliglottismo con Rambaldo [...] rincarato, anzi che attenuato la dose, per così dire, pentaglottica, del suo predecessore», (Monteverdi, *Intorno alla cobbola*, p. 73). Ma sul numero effettivo di lingue impiegate da Cerverí si veda *supra*, p. 70, n. 74.

⁴⁶ Cfr. Tavani, *Tra Galizia e Provenza*, p. 53.

⁴⁷ Martín de Riquer segnala una ripresa testuale nell'*estampida* II di Cerverí (*BdT* 434a.59): la rima ricca dei vv. 11-12 sarebbe eco dell'identico espediente usato in *Kalenda maia* (cfr. Riquer M. de [al c. de],

produzione trobadorica duecentesca particolarmente fiorente alla corte provenzale di Carlo d'Angiò, come indica la testimonianza del canzoniere E, nonché in quella oitanica, ormai in fase di larga espansione. Pur non potendo, dunque, negare la conoscenza diretta da parte di Cerverí della poesia del predecessore, ci si sente autorizzati a escludere un'azione modellizzante di quest'ultima sul poeta catalano. D'altra parte, l'ipotesi di un Raimbaut 'maestro' di Cerverí manca di solide basi anche di ordine materiale, considerata l'assenza di testimonianze manoscritte della fortuna del poeta di Vaqueiras in Catalogna a un'epoca così alta. La sua produzione, infatti, rimane del tutto estranea al canzoniere V, ivi esemplato da un copista autoctono proprio negli anni Settanta-Ottanta del Duecento – gli stessi in cui fiorisce la produzione del poeta di Girona – e contenente invece opere di molti dei trovatori maggiori del XII e del primo XIII secolo, raccolte a partire da fonti di provenienza talvolta italiana.⁴⁸ Cent'anni prima della confezione di Sg, l'unica attestazione di una frequentazione e di un interesse nei confronti dell'opera di Raimbaut da parte dell'ambiente catalano potrebbe così essere rappresentata – giusta l'ipotesi di Cesare Mascitelli – dalla singolare imitazione delle lasse da parte del pistoiese Paolo Lanfranchi (*BdT* 317.1) che potrebbe esserne venuto a conoscenza nel corso della sua permanenza presso la corte d'Aragona.⁴⁹ Ciò sarebbe del tutto coerente con i dati fin qui acquisiti, in particolare con la circolazione appartata delle tre lasse rispetto al corpus lirico dello stesso autore e con la loro peculiare fortuna in area catalana, attestata fino al XV secolo.

«Uno, nessuno e centomila» dovette essere, come chiunque, l'uomo Raimbaut de Vaqueiras. L'espressione dell'identità che affidò ai propri testi, profondamente filtrata dall'attraversamento delle forme e delle strutture che, diverse a seconda dei tempi, rendono in ogni tempo tale la poesia, è per noi di per sé inattuabile. Solo i testimoni manoscritti, al termine di un lungo e spesso oscuro percorso fatto di aggiunte e rimozioni, ci permettono di intravederla, ulteriormente riflessa dal prisma imprevedibile di tali modificazioni di mano altrui. Che cosa ne rimane? Secondo quanto emerso dalla nostra indagine, due identità poetiche quantomai diverse per due pubblici forse altrettanto diversi. In Monferrato e poi in Veneto, Raimbaut è il lirico cortese, cantore della *fin'amor* per *Bel Cavalier*, poeta certo illustre ma destinato a non distinguersi più di tanto dalla folla dei confratelli. In Linguadoca e poi soprattutto in Catalogna, Raimbaut è invece il primo innovatore della storia del movimento trobadorico, capace tanto di distinguersi nella linea poetica tradizionale quanto di aprire, con le proprie ardite sperimentazioni, strade ancora inesplorate. Che sia questa seconda identità, certo più coerente con una rilettura filologica di tutto il corpus

Obras completas del trovador Cerverí de Girona. Texto, traducción y comentarios, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947, p. 71). Tuttavia, esso pare tanto connotato al tecnicismo metrico del genere, da ridurre al minimo la probabilità di un'influenza diretta. Il successivo editore (ed. Coromines, *Cerverí de Girona*), dal canto suo, tace del tutto nel proprio commento il nome di Raimbaut de Vaqueiras, tanto nel caso delle *estampidas*, quanto in quello della *cobla* plurilingue.

⁴⁸ Le informazioni sono ricavate da «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi. I, Canzonieri provenzali. 3, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana V (Str. App. 11 = 278)*, a c. di Zamuner I., Modena, Mucchi, 2003, in part. p. 33.

⁴⁹ Si veda Mascitelli C., *Il sonetto provenzale di Paolo Lanfranchi tra Raimbaut de Vaqueiras e la corte d'Aragona*, «Carte Romanze», 3, 2015, pp. 127-156.

tràdito dall'insieme dei testimoni, quella che si è rivelata dominante, attraversando i secoli per giungere fino a noi, è in fondo un semplice frutto del caso. Se, per assurdo, Sg fosse andato perduto, magari insieme a C e ad altri relatori della tradizione occidentale, che cosa potremmo apprezzare di uno degli interpreti più originali del *trobar*? Se potessimo conoscere la poesia di Raimbaut soltanto attraverso A D I K, quale sarebbe su di essa il nostro giudizio storico-letterario? Sono domande che non ha, naturalmente, senso porsi in quanto tali, ma che servono a ricordarci come l'opportunità che abbiamo di comprendere la cultura del passato e di fruirne dipenda molto, in definitiva, dalla capacità che abbiamo di recuperare almeno qualche frammento di chi ha provato a farlo prima di noi.

Capitolo 4

Riflessi di un'identità poetica. Un episodio nella tradizione manoscritta delle liriche di Raimbaut de Vaqueiras/ II

A differenza di quello esaminato nel capitolo precedente, il *case study* che vorrei ora proporre è in sé microscopico. Sono, però, assai significative le implicazioni che la sua disamina può avere. Al di là delle specifiche acquisizioni relative al caso in questione, questa indagine contribuisce infatti a gettare nuova luce sull'eventuale possibilità di recuperare elementi testuali davvero riferibili all'identità poetica dell'autore nel caos di una *varia lectio* complessa e non di rado difficilmente razionalizzabile, al di là dei raggruppamenti più evidenti, e ben noti, della tradizione manoscritta.¹ In particolare, l'analisi verte sulla possibile presenza di tracce di varianti ascrivibili all'autore nelle diverse testimonianze della canzone *Era-m requier sa costum' e son us* (BdT 392.2) di Raimbaut de Vaqueiras.² Come sia la tradizione stessa a suscitare in chi la osservi con attenzione e senza preconcetti l'ipotesi in oggetto si dirà tra un istante. Prima, però, varrà la pena di introdurre nelle sue generalità il discorso sulle varianti d'autore (o 'varianti redazionali') nella filologia dei testi classici e medievali, le cui implicazioni teoriche vanno tenute nella giusta considerazione, non meno delle risultanze dell'indagine filologica, da chi voglia mettere alla prova in maniera convincente detta ipotesi.

4.1. Le varianti d'autore nella 'filologia della copia'

L'opportunità che al setaccio del filologo il fiume della tradizione antica restituisca, tra i molti quintali di sabbia e detriti apocrifi, qualche pur minima pepita originale costituisce un argomento alquanto delicato, sensibile com'è alle mode critiche e a prese di posizione più o meno ideologiche. Alla prima metà del secolo scorso, ad esempio, risalgono le obiezioni rivolte da Günther Jachmann agli eccessi dei 'cercatori' di varianti d'autore,³

¹ Il quadro di riferimento è, naturalmente, quello tracciato dai fondamentali studi di Gröber, *Die Liedersammlungen*, e Avalle, *I manoscritti della letteratura*.

² Per l'edizione commentata del testo, cfr. Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras*, *Era-m requier*.

³ Si veda Jachmann G., *Das Problem der Urvariante in der Antike und die Grundlagen des Ausoniuskritik*, in *Concordia decennalis. Deutsche Italienforschungen: Festschrift der Universität Köln zum 10jährigen Bestehen des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts Petrarcahaus, 1941*, Köln, Balduin Pick, 1941, citato in Mariotti S., *Varianti d'autore e varianti di trasmissione*, in *La critica del testo. Problemi di*

primo fra tutti quel Giorgio Pasquali che, con la sua fondamentale *Storia della tradizione e critica del testo* aveva aperto la via al loro riconoscimento e alla loro conseguente valorizzazione. Così sintetizzava le proprie acquisizioni in materia l'illustre filologo, nel dodicesimo criterio del famoso «decalogo» che suggella la prefazione alla prima edizione dell'opera:

Lo studio delle testimonianze antiche e di pochi papiri autografi, l'analisi di opere storiche (o contenenti accenni storici) conservate in forma diversa in diversi manoscritti, l'analogia di testi medievali per i quali possediamo una tradizione contemporanea agli autori, specialmente dei testi del Petrarca e del Boccaccio, legittimano l'ipotesi che varianti di natura particolarissima [...] possano anche in opere dell'antichità essere ricondotte agli autori medesimi. In alcuni casi quest'ipotesi può essere dimostrata rigorosamente.⁴

L'interesse di queste poche righe conclusive è duplice: da una parte, vi si riconosceva la pertinenza del fenomeno alla tradizione tanto delle opere classiche quanto di quelle medievali; dall'altra, si sanciva la possibilità di trattare metodicamente di quelle che (in altre pagine del libro) venivano riconosciute tra le cause principali dell'*impasse* filologica costituita dalla cosiddetta «recensione aperta» (le altre potendo essere la contaminazione e, soprattutto, la bipartizione originaria della tradizione). Lo stesso Pasquali sarebbe tornato sull'argomento vent'anni più tardi, nella prefazione alla seconda edizione della stessa opera:

Mi sarà lecito confessare che del principio che non a caso avevo collocato ultimo dei dodici, la possibilità di varianti d'autore, sembra a me si sia, particolarmente da classicisti intelligenti e ingegnosi ma senza intimità con la tradizione, abusato anche là dove le condizioni della tradizione non consentivano di usarlo legittimamente. E proprio qui già io stesso avevo probabilmente ecceduto: così forse per Marziale e Giovenale, fors'anche per Lucano.⁵

Malgrado, o più probabilmente proprio in virtù della circostanziata autodenuncia riguardante alcuni singoli casi, più che di una complessiva palinodia rispetto alla liceità o all'opportunità di trattare filologicamente di varianti d'autore, pare trattarsi di un *caveat* a farlo con i dovuti rigore e cautela, tenendo in particolare considerazione «le condizioni della tradizione». Soprattutto, continua lo studioso nelle righe seguenti, è abusivo equiparare le tradizioni testuali completamente affidate a copie apocriefe a quelle in cui una parte almeno delle testimonianze è espressione diretta della volontà autoriale (Petrarca e Boccaccio sono i principali esempi citati a sostegno dell'argomentazione): solo per queste, infatti, si può dare il caso di ricostruire ordinatamente «diversi originali successivi o un originale nei suoi stadi successivi». «Per questo rispetto» – cioè l'individuazione sistematica di quelle che la filologia successiva definirà «redazioni d'autore plurime» o «originale

metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno, 1985, pp. 97-111: 98-99.

⁴ Pasquali, *Storia della tradizione*, p. XIX.

⁵ Ivi, p. XXI.

in movimento» – è espresso con ammirevole onestà il timore che l'entusiasmo suscitato dalla prima edizione della *Storia della tradizione* abbia in definitiva «più ancora nociuto che giovato». Tuttavia, sembra rimanere invariata la fiducia di fondo del filologo nei confronti della semplice possibilità di individuare, dove sia possibile giustificarle con solidi argomenti di critica interna ed esterna, la sopravvivenza tra le copie di più o meno numerose varianti redazionali, come esemplificato da una decina di casi nell'ampio capitolo del volume dedicato al tema:⁶ anche relativizzata la congruenza del riscontro offerto dalla tradizione degli autori tardo-medievali e moderni sopra citati e tralasciate le situazioni più dubbie (Marziale, Giovenale e Lucano), rimane una cospicua serie di *specimina* per cui la solidità dei puntuali argomenti addotti non risulta realmente scalfita.

Venendo alla filologia romanza, e trobadorica in particolare, l'intervento più ricco e significativo in merito alle varianti d'autore è senza dubbio quello di d'Arco Silvio Avalle nella monografia dedicata ai *Manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Il punto di partenza è inevitabilmente Pasquali, ormai *auctoritas* riconosciuta anche da medievisti e modernisti. In linea con l'ultima posizione espressa dal filologo classico, Avalle riconosce preliminarmente che la questione «si è rivelata, e non solo nel campo della filologia classica, una delle più controverse, soprattutto per l'abuso fattone anche là dove le condizioni della tradizione manoscritta non ne consentivano l'applicazione», e che dunque una «estrema prudenza» è necessaria nel trattarne.⁷ Ciò non gli impedisce di dare conto di cinque casi (due in Bernart de Ventadorn, due in Marcabru, uno in Peire Vidal) in cui la presenza di varianti redazionali sarebbe, per ragioni di ordine contenutistico e/o metrico-strutturale, del tutto verosimile, oltre ad altri tre (tutti in Peire Vidal) in cui la medesima ipotesi può essere considerata almeno probabile.⁸ Non è qui il caso di discutere i singoli esempi, alcuni dei quali sono peraltro recuperati da Avalle dalle indagini di studiosi precedenti. Più importante è notare come la trattazione avalliana sia stata seguita da ulteriori segnalazioni di casi interessanti⁹ e prese di posizione teoriche, come quella di Maria Luisa Meneghetti, che accenna alla questione con equilibrato realismo nel *Pubblico dei trovatori*:

Quando ci troviamo davanti a grosse divergenze testimoniali nella tradizione di una determinata lirica trobadorica, più che agli effetti di una *mouvance*, di una tensione collettiva verso un ideale arcitesto, dobbiamo [...], credo, pensare a vere e proprie doppie (o multiple) redazioni d'autore.¹⁰

Il verbo «pensare» andrà qui inteso criticamente non soltanto nel senso di 'prendere in considerazione l'ipotesi' ma anche di 'riflettere su di essa, problematizzandola', al fine di

⁶ Ivi, *Storia della tradizione*, cap. VII, pp. 397-480.

⁷ Avalle, *I manoscritti della letteratura*, pp. 43-44.

⁸ Ivi, pp. 43-50. I casi citati sono, da una parte, quelli di *BdT* 70.21, 70.42, 293.4, 293.9, 364.11, dall'altra, quelli di 364.13, 364.30, 364.4.

⁹ Quelli individuati in anni successivi sono ricordati da Lino Leonardi nell'aggiornamento bibliografico (Avalle, *I manoscritti della letteratura*, p. 50) e da Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, p. 33, n. 26.

¹⁰ *Ibid.*

metterla alla prova, nei limiti di quanto concesso dalla limitatezza della documentazione disponibile. Questo secondo aspetto è stato finora piuttosto trascurato dalla critica. Se è vero che l'affermazione della presenza di varianti d'autore ha talvolta suscitato obiezioni e contestazioni anche molto veementi, un autentico dibattito in merito non è mai stato inaugurato, né a livello dei singoli casi (all'infuori di minime eccezioni), né su un piano più generalmente metodologico. In genere, sembra essere prevalso tanto da parte dei fautori dell'autenticità delle lezioni in discussione quanto da parte di chi la nega una sorta di pregiudizio che non ha certo favorito l'intavolarsi di una discussione serenamente obiettiva: i primi dovendo difendere la genuinità di una scoperta senza dubbio piuttosto rara e ragguardevole, i secondi facendo della frequente assenza di prove certe la motivazione sufficiente per un atteggiamento aprioristicamente scettico nei confronti della possibilità stessa di avanzare ipotesi in merito. Un recente articolo firmato da Simone Marcenaro suggerisce però l'esigenza di affrontare in maniera metodica l'argomento:¹¹ è auspicabile si possa trattare del primo passo verso l'apertura di un vero dibattito sul tema.

4.2. Nella tradizione di *Era·m requier sa costum' e son us* (BdT 392.2)

Ma veniamo, finalmente, al testo incriminato. La canzone BdT 392.2 consta di cinque *coblas unissonans* di otto *décasyllabes* ciascuna, e due *tornadas* di quattro. Lo schema delle rime è a b b a c' d d c' (Frank 624:28); la *tornada* riprende quello degli ultimi quattro versi delle stanze. Tramandato per intero da quattordici testimoni, A C D E J M N² O P R Sg T U a¹, e da altri due in maniera frammentaria (la sola *cobla* IV in D^c, la I a margine della relativa *razo* nella sezione di P riservata alle prose),¹² il componimento figura in O nella lunga serie dei testi adespoti, mentre altrove è unanimemente attribuito a Raimbaut. La scarna nota anteposta alla canzone nell'edizione Linskill appare inadeguata a dare conto della complessità dei rapporti tra i manoscritti; in effetti, i diversi problemi che lo studio filologico del testo presenta sono in massima parte sottaciuti. Sarà quindi opportuno, prima di procedere al vaglio delle lezioni che qui interessano, riprodurre almeno sinteticamente i risultati della *recensio*.¹³

La collazione delle varianti porta a delineare con sufficiente chiarezza due distinte tradizioni, autonomamente risalenti all'originale, in assenza di errori congiuntivi tali da lasciare supporre l'esistenza di un comune archetipo: le ho definite α e β . Il tentativo di ricostruzione dei rapporti fra i testimoni, per quanto complicato dai lasciti di massicce

¹¹ Marcenaro S., *La moltiplicazione testuale nella tradizione dei trovatori: varianti d'autore e rifacimenti*, «Carte Romanze», 4, 2016, pp. 61-110. Meritorio nel proporre, primo dopo Avalle, una riflessione globale sulle potenziali varianti d'autore nella tradizione della lirica trobadorica, contemperando la prospettiva microscopica (la discussione dei singoli casi) e quella macroscopica (con particolare cura nella valorizzazione delle dinamiche della trasmissione testuale), il contributo si sofferma anche sull'esempio che qui interessa, giungendo a conclusioni opposte rispetto alle mie (ivi, pp. 74-76). Per la discussione delle argomentazioni sviluppate da Marcenaro, si veda *infra*.

¹² Sigleremo questa testimonianza P_{razo}. Il testo diverge da quello della canzone tramandata dallo stesso canzoniere P nella sua interezza.

¹³ Per la rappresentazione delle principali linee genealogiche della tradizione, si veda *infra* la Figura 1.

dinamiche combinatorie,¹⁴ perviene a inserirli in un quadro di descrizione della tradizione manoscritta in sostanza non dissimile da quello tracciato da Avalor;¹⁵ le minime discrepanze saranno segnalate contestualmente all'approfondimento dei dati. Elenco, intanto, di seguito, gli errori che attestano la solidità dei principali raggruppamenti stemmatici.

Errori di α (mss. A D N² P_{razo} + O + T)

A D O: v. 28, *la/lo saut(z)/saus* vs. *del saut*.

A P_{razo}: v. 1, *son/som costum* vs. *sa costum*;
v. 3, *aquist* vs. *ai quist*;
v. 7, *damor* vs. *del mon*.

A D: vv. 25-26, *aitant arditz fui plus | qand ieu* vs. *aitant arditz e plus | fui qand*.

D N²: v. 36, *las meill/miels valen/valenz* vs. *cum las meillors*.

Errori di β (mss. C J P a¹ – D^c E M R Sg)

C E J M P R Sg (T) a¹: v. 5, *fizansa* vs. *fermanssa*.

E J M (O) P R Sg a¹: v. 16, *de dura/dura (onrada C) da coindansa/cordansa* vs. *de doussa coindanssa*.

E J M P Sg (T): v. 12, *tibes/tibis/tibrs* vs. *Tisbes*.

Gruppo β^I (mss. D^c E M R Sg)

E M Sg (T): v. 10, *(ai)tan bel(l)a (bona E) donna* vs. *ni tant pro dompna*.

M R Sg: v. 20, *quem fay uiure (que uieurem fay R)* vs. *e-m fai morir*.

E R: v. 14, *quella/quill es pros* vs. *qu'ill es als pros*.

M Sg: v. 24, *e de beutat noill/nol trueb par ni e(n)gans(s)a* vs. *e de bon sen e de bella semblanssa*.

R Sg: vv. 18-19, *ques/quis las armas | del* vs. *tolc las armas | al*.

Gruppo β^{II} (mss. C J P + a¹)

C J (O) P (T) a¹: v. 37, *sera (serai O, fora T)* vs. *s'ieu fos*.

C J (O) P (T): v. 32, *mor(r)ai/murai – naurai* vs. *moira – n'ia*.

C (E) J P (T): v. 12, *priamus* vs. *Pyramus*.

C J P: v. 5, *e(m) met en sa* vs. *q'ella men es*.

C J P (T): v. 29, *amicx/amis (ar mes a¹)* vs. *a mi-n*.

J P (T): v. 33, *ergueilh* vs. *Engles*;

(E) J P: v. 37, *danc la terro/terso* vs. *d'Englaterra*.

¹⁴ L'applicazione dei criteri-guida suggeriti dallo stesso Avalor per «la discriminazione delle lezioni appartenenti al testo base dalle varianti di lezione ricavate per collazione da altro ms.» (Avalor d'A.S., *Principi di critica testuale*, Roma-Padova, Antenore, 2002³, pp. 79-82) ha consentito di circoscrivere il fenomeno quasi esclusivamente agli ultimi versi della poesia (dal v. 29 in poi in D E N² O, addirittura solo per la *cobla* V – ed eventualmente le *tornadas* – nei primi tre; anche T, tuttavia, il cui testo sembra essere contaminato già dai primi vv., fa rilevare un cambio di antigrafo, che diviene fonte unica, a partire dal v. 29). È impossibile proporre una spiegazione univoca per questo fatto, come pure arrischiare un'ipotesi che dia globalmente ragione degli interventi di collazione riscontrati. Di certo si può soltanto affermare che la situazione testuale di questi versi doveva essere, sia tra i prodotti di α sia tra quelli di β (l'unico gruppo a non presentare testimoni contaminati è β^{II}), in condizioni tali da suggerire ai copisti, più che altrove, l'esigenza di una risistemazione mediante l'utilizzo di materiali eterogenei.

¹⁵ Id., *I manoscritti della letteratura*, pp. 75-102. Le minime discrepanze saranno segnalate contestualmente all'esposizione dei dati.

Nel ramo α , che dà origine a A D N² O T e P_{razo}, si riconosce l'ε di A valle. Forse per via della contaminazione, non si trovano errori comuni a tutti i testimoni: è pertanto solo sulla base dei rapporti parziali tra i manoscritti che risulta possibile predicare l'esistenza della famiglia. Essa si doveva caratterizzare per l'assenza delle due *tornadas* e per l'errore del v. 28 (che manca in N², fornito invece della prima *tornada*, appunto perché evidentemente Giulio Camillo – oppure il suo modello – poté integrare e correggere a partire da una fonte β).¹⁶ Peculiare la situazione di O, che, non a caso, si trova appartato all'interno della famiglia: il suo testo reca segni palesi di interventi contaminatori.¹⁷ Nella tradizione di T, infine, si è verificato il confluire di più testi, appartenenti a famiglie e gruppi differenti.¹⁸

La tradizione β, rappresentata dai due gruppi C J P a¹ e D^c E M R Sg corrisponde grosso modo alla costellazione y di A valle,¹⁹ rispetto alla quale paiono, in questo caso, esorbitare da una parte l'eccezionale affinità di J P (assai spesso accompagnati da C), dall'altra la tendenza di E ad allontanarsi da C per concordare in casi significativi con M R Sg (cospicui gli errori e le lezioni condivise).²⁰ Gli errori congiuntivi che consentono di parlare di una famiglia stemmatica a tutti gli effetti si trovano al v. 5 e al v. 16.²¹ Particolarmente importante il primo

¹⁶ D N² discendono da una fonte comune (è la macroscopica corruttela del v. 39 a provarlo, nonché, col minimo spostamento di un solo pezzo, l'ordine delle canzoni di Raimbaut nei due codici (per cui cfr. *supra*). Per la concordanza di N² con U, solo in parte condivisa da D, in errori e lezioni diverse da quelle di α (vv. 5, 8, 29, 33, 34, 36), si veda *infra*. Al di sopra delle due coppie A P_{razo} e D N² bisogna postulare un antigrafo che contenesse l'erronea inversione dei vv. 25-26, condivisa da A e D (la forma corretta in N² può dipendere da contaminazione, ma anche da azzeccata *divinatio* da parte di un copista attento: l'errore, di per sé evidente, non è ovviamente interpretabile come separativo).

¹⁷ A riconferma del giudizio di A valle su O: «codice capriccioso (nel quale sono confluite le tradizioni più diverse)» (ivi, p. 94). Ad α lo riconducono l'errore del v. 28 e l'assenza delle *tornadas* (oltre ad una serie di lezioni corrette tramandate solo da questa famiglia, come ai vv. 5 e 12). Mentre la collazione con un esemplare della versione β è provata dalla concordanza con le lezioni di β^{II} ai vv. 31-38 (si consideri, in particolare, l'errore del v. 37), a E, altro testimone fortemente contaminato, lo avvicinano l'esclusivo ordine strofico, l'errore del v. 36 e la lezione del v. 29: tali dati evidenti non consentono, però, di predicare la direzione degli influssi (se, cioè, sia stato E a recepire le innovazioni da qualche antecedente di O, oppure viceversa).

¹⁸ Se, infatti, concordemente con quanto rilevato da Brunetti G., *Sul canzoniere provenzale T (Bibl. Nat. F. 15211)*, «Cultura neolatina», 50, 1990, pp. 45-73: 60-64, e con la collocazione assegnata a questo canzoniere da A valle tra i prodotti del collettore ε (A valle, *I manoscritti della letteratura*, p. 84), la base sembra essere costituita da una redazione di tipo α, ad essa si sono certamente sovrapposti un testo β^I (errore del v. 10, trivializzazione del v. 11) e uno β^{II}, particolarmente vicino a J P (corrottele dei vv. 33, 44). Le prime due fonti paiono intersecarsi fino al v. 29, dopo il quale le lezioni tradite sono sistematicamente quelle della terza.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 89-98.

²⁰ Il composito testo tradito da E concorda in gran parte con le lezioni caratteristiche del gruppo β^I (vv. 6, 14, 28, 29) e qualche errore significativo lo avvicina da una parte a (M) Sg (vv. 10, 12, secondo emistichio del 14), dall'altra a R (primo emistichio del v. 14). Ai primi sette versi della *cobla* V, però, esso presenta le stesse lezioni del gruppo β^{II}, di J P in particolare: la corruttela del v. 37 condivisa con questi ultimi garantisce in merito alla collocazione stemmatica del testo con cui un antecedente di E ha contaminato la propria base β^I. Si ricordino, infine, i già segnalati rapporti di E con O.

²¹ La presenza di una lezione con ogni evidenza rimaneggiata in C per il v. 16 non è significativa, in quanto è plausibile che il copista del codice narbonese (o del suo antigrafo), notoriamente piuttosto intraprendente, sia intervenuto per emendare una porzione di testo che forniva un significato opposto rispetto a quanto si attendeva di leggere.

di essi, ai fini del discorso che svilupperemo. Nel componimento, la prima *tornada* riporta, in ordine invertito, i medesimi rimanti della prima stanza (*fermanssa, dans, prezans, esperanssa* ai vv. 5-8, secondo la lezione dei testimoni α , *esperanssa, prezans, dans, fermanssa* ai vv. 41-44, secondo la lezione dei testimoni β , dal momento che in α mancano le *tornadas*):²²

- I. Era·m requier sa costum' e son us
 Amors, per cui plaing e sospir e veill,
 c'a la gensor del mon ai quist conseil
 e·m ditz q'ieu am tan aut cum puosc en sus
 la meillor dompna, q'ella m'en es **fermanssa** 5
 c'onors e pretz m'er, e pros e non **dans**;
 e car ill es del mon la plus **prezans**
 ai mes en lieis mon cor e m'**esperanssa**.
- II. Anc non amet tan aut cum eu negus
 ni tant pro dompna, e car no·i trob pareill 10
 m'enten en lieis e l'am al sieu conseil
 mais que Tisbes non amet Pyramus;
 que jois e pretz sobre totas l'enanssa,
 qu'il es als pros plazens et acoindans
 – et als autres es d'orgoillos semblans –, 15
 larga d'aver e de doussa coindanssa.
- III. Anc Persivals qand en la cort d'Artus
 tolc las armas al Cavallier Vermeill
 non ac tal gauch cum eu del sieu conseil,
 e·m fai morir si com mor Tantalus, 20
 que so·m veda de que·m don' aondanssa
 midonz, q'es pros, cortessa e benestans,
 riq'e gentils, joves e ben parlans,
 e de bon sen e de bella semblanssa.
- IV. Bella dompna, aitant arditz o plus 25
 fui qan vos quis la joia del cabeill
 e qe·m dassetz de vostr' amor consseill,
 no·n fo del saut de Tir Emenadus;
 mas a mi·n chai mais de pretz e d'onranssa,
 q'endreich d'amor fo l'ardimens plus grans. 30
 Mas ben deu far tal ardit vostr'amans:
 moira per vos o n'aia benananssa!
- V. Ja mos Engles no·m blasme ni m'acus
 si·m loing per lieis d'Aurenga e del Monteill,

²² Il manoscritto scelto come base per il testo delle cinque *coblas* è A, C per le *tornadas*. Per le ragioni di tale scelta, cfr. Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras*, Era·m requier, p. 30, da cui si desume il testo critico.

c'aissi-m don Dieus del sieu bel cors conseil, 35
 cum las meillors valon de lieis en jus.
 E s'ieu fos reis d'Englaterra o de Franssa,
 loignera m'en per far totz sos comans,
 q'en lieis es totz mos cors e mos talans
 et es la res don plus ai desiranssa. 40

T.I. Belh Cavalier, en vos ai m'*esperansa*
 e, quar vos es del mon la plus *prezans*
 e la plus pros, no mi deu esser *dans*,
 quar vos mi des cosselh e-m fost *fermansa*.

T.II. Na Beatritz de Monferrat s'enansa, 45
 quar totz bos faitz li van ades denans,
 per q'ieu dauri ab sas lauzors mos chans
 e trai m'enan ab sa belha semblansa. (*BdT* 392.2, vv. 1-48)²³

Ora, il copista di β riporta *fi(z)ansa* in luogo di *fermanssa* al v. 5, ma, evidentemente non avvedendosi del meccanismo di ritorno nella *tornada*, conserva *fermansa* al v. 44, facendo venire meno l'espedito strutturale. I rapporti all'interno del gruppo β^1 (D° E M R Sg) non sono facilmente schematizzabili: manca, innanzitutto, un errore comune ai quattro testimoni che si possa additare senza dubbio come congiuntivo. Tuttavia, paiono sufficienti per l'individuazione del gruppo le abbondanti corrottele comuni di parte di

²³ 'I. Ora mi richiede il dovuto per la sua consuetudine e la sua tassa Amore, per cui piango e sospiro e trascorro le notti insonne, poiché alla più bella del mondo ho chiesto consiglio, e mi dice di amare tanto altamente quanto ne sono capace la miglior donna, ch'ella m'è garante del fatto che ciò mi sarà d'onore e di merito, di vantaggio e non di danno; e, poiché ella è la più stimata del mondo, ho riposto in lei il mio cuore e la mia speranza. II. Mai nessuno amò tanto altamente quanto me, né una donna tanto eccellente, e, poiché non le trovo pari, m'innamoro di lei e l'amo secondo il suo consiglio, più di quanto Tisbe non amò Piramo; gioia e merito, infatti, la esaltano al di sopra di tutte, poiché ella è con i virtuosi amabile e amichevole – ma nei confronti degli altri è altera –, generosa di sostanze e di piacevole compagnia. III. Nemmeno Perceval, quando, alla corte di Artù, tolse le armi al Cavaliere Vermiglio, ebbe tanta gioia quanta ne ho io del suo assenso, e mi fa morire come muore Tantalò, giacché mi nega ciò di cui mi esibisce abbondanza, la mia signora ch'è eccellente, cortese e perfetta, illustre e nobile, giovane e dal bel parlare, e assennata e di bell'aspetto. IV. Bella donna, quando vi chiesi il dono del capello e che mi concedeste di amarvi, fui altrettanto o anche più ardito di quanto non fu Eumene all'assalto di Tiro; ma a me ne spettano maggior merito ed onore, poiché rispetto ad Amore l'ardimento fu più grande. Ma, invero, occorre che il vostro amante compia una tale audace impresa: muoia per voi o ne abbia felicità! V. Non mi biasimi né m'accusi il mio Engles, se a causa di lei mi allontano da Orange e Montélimar: mi donasse Dio aiuto nei confronti della sua bella persona, com'è vero che le donne migliori valgono meno di lei! E se io fossi re d'Inghilterra o di Francia, me ne allontanerei per obbedire ad ogni suo comando, poiché in lei sono tutto il mio cuore e il mio desiderio, ed è la cosa che più bramo. T.I. *Bel Cavalier*, ripongo in voi la mia speranza, e poiché siete del mondo la più stimata e la più virtuosa non mi deve venire alcun danno per il fatto che voi mi deste consiglio e mi foste garante. T.II. Madonna Beatrice di Monferrato si distingue, in quanto ogni buon atto la precede sempre, ragion per cui io indoro con le sue lodi il mio canto e mediante la sua bellezza elevo me stesso'. Per l'apparato critico, si veda ivi, pp. 32-37.

essi,²⁴ accompagnate da una serie di lezioni caratteristiche.²⁵ Il gruppo β^{II} (C J P + a¹), almeno per quanto riguarda il nucleo C J P,²⁶ appare molto compatto, in considerazione di un certo numero di errori congiuntivi (vv. 5, 12, 29 e 32), cui va aggiunta una serie di lezioni comuni (vv. 15, 16, 31, 36, 38 e 40), talvolta²⁷ condivise anche da a¹, la cui appartenenza al gruppo sembrerebbe garantita dalla comune banalizzazione del v. 37.

Ai margini rispetto alle due famiglie così individuate, rimane piuttosto isolata la testimonianza del canzoniere U.²⁸ Si tratta di un testo molto scorretto, in cui la maggior parte degli errori palesi si deve al travisamento della lezione trādita da parte di un copista linguisticamente poco competente (che, ovviamente, potrà essere stato tanto il compilatore del canzoniere laurenziano, quanto quello di uno dei suoi antecedenti).²⁹ Talora, al di sotto delle corrotte è dato riconoscere delle varianti adiafore, possibili lezioni genuine, alternative a quelle del resto della tradizione: si consideri, a questo proposito, l'esempio del v. 24, dove *ede bon son doncreis adosurranza* (rispetto al maggioritario *e de bon sen e de bella semblanssa*) si può forse intendere come *e de bon sen, don creis ades onransa*, formula sintatticamente altrettanto valida e forse meno scontata della concorrente, dove la coordinazione copulativa a chiudere il discorso sviluppato nella *cobla* riproduce esattamente quella del verso finale della stanza precedente. La collazione delle varianti avvicina apparentemente U, almeno per una parte del testo, alla coppia D N², ma non mancano pure concordanze con β

²⁴ Particolarmente rilevante il caso di diffrazione del v. 10, dove R presenta lacuna, mentre negli altri mss. si hanno lezioni facilmente assimilabili tra loro: si dovrà pertanto supporre una situazione confusa nel comune antigrafo.

²⁵ Se la consistenza del gruppo è, sulla base di quanto illustrato, pressoché indiscutibile, sono molto meno evidenti le linee di derivazione dei singoli testimoni, il cui apparentamento non è mai precisamente definibile. In particolare, M R Sg presentano alcuni errori e molte lezioni comuni, oltre ad aprire concordemente la sezione delle canzoni di Raimbaut con *Era-m requier* (in M al primo posto, in R e Sg al secondo, dopo due testi attribuiti al trovatore ma senza dubbio spuri) senza che si riescano a descrivere con sicurezza i rapporti intercorsi tra i loro antigrافي: vi sono infatti casi di accordo M R vs. Sg, M vs. R Sg e M Sg vs. R. Quest'ultima è comunque – come pure rilevato nella *recensio* di altri due componimenti rambaldiani (*BdT* 392.32, ed. Saviotti, e 15.1 = 392.1, ed. Paterson) – la formula più frequente. D^e, che tramanda soltanto la IV *cobla*, può essere avvicinato ai prodotti di questo gruppo per la sua *varia lectio*, pur non condividendo corrotte significative con esso: si consideri in particolare il v. 29 che lo avvicina a β^I in adiaforia.

²⁶ I canzonieri J P formano quasi una 'coppia' (al comune antigrafo rimontano, in particolare, gli errori dei vv. 33, 44, 37, presenti anche, a quanto pare per contaminazione, il primo e il terzo in T, il secondo in E). Avale non aveva rilevato alcun rapporto privilegiato tra i due testimoni, che si ritrovano, però, concordati (insieme a T) nel tramandare, ad esempio, il «recueil anthologique» di *coblas esparsas* di cui si è occupata Meneghetti M.L., *Les florilèges dans la tradition lyrique des troubadours*, in *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège (1989)*, éd. par Tyssens M., Liège, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 43-56). La loro affinità è riscontrabile pure per il testo di altri componimenti di Raimbaut: si consideri ad es. lo stesso ordinamento e numero di strofe in *BdT* 392.13.

²⁷ Ai vv. 15, 31, 38, nonché al v. 29 *ar meschai*, che sembra costituire un passaggio intermedio tra la lezione genuina e quella corrotta di C J P.

²⁸ Per la descrizione del codice, la sua collocazione stemmatica e l'analisi della sua *scripta*, la monografia di Resconi S., *Il canzoniere trobadorico U: fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014, ha ormai sostituito il pionieristico studio di Santangelo S., *Il manoscritto provenzale U*, «Studi Romanzi», 3, 1905, pp. 53-74.

²⁹ Cfr. Resconi, *Il canzoniere trobadorico*, pp. 7-8.

(su tutti, il presunto errore del v. 5, presente altresì in N², di cui ci occuperemo tra un istante):

D N² U: v. 33, *ges/jes* vs. *ja*;
v. 34, *part* vs. *loing*;
v. 36, *las meilh/meilh/miels ualen(z)* vs. *cum las meillor*.

N² U: v. 5, *fiansa/fianza* vs. *fermanssa*;
v. 8, *antendansa/entendenza* vs. *esperanssa*;
v. 29, *tanh* vs. *chai*.

C E J M P R Sg (T) U a¹: v. 5, *fiansa* vs. *fermanssa*;

D^e E M (O) R Sg U: v. 29, *tanh* vs. *chai*.

Ho parlato di «apparenza» e «presunzione» perché la corretta collocazione stemmatica di U non potrà fondarsi soltanto su tali risultanze, ma dovrà confrontarsi di necessità con l'interpretazione di un fenomeno che caratterizza il testo da esso tramandato, distinguendolo da quello degli altri relatori. Mi riferisco al trattamento del meccanismo di ritorno di parole in rima tra prima *cobla* e prima *tornada* poc'anzi descritto, e falsato, a quanto pare, nella famiglia β dalla sostituzione abusiva di *fermansa* con *fi(z)ansa* nella sola *cobla*. Anche in U si trova quest'ultima lezione al v. 5, ma, al contrario di quanto vale per β, non si può qui pensare a un banale errore. L'espedito strutturale rimane, infatti, perfettamente funzionante, benché con un testo differente da quello di α, dal momento che *fianza* ricorre in luogo di *fermansa* anche al v. 44. E questa non è affatto una circostanza isolata poiché, nello stesso manoscritto, il rimante dei vv. 8 e 41 è, concordemente, *antendansa/antendanza* invece di *esperan(s)sa* come in tutto il resto della tradizione. La lezione *speranza* compare, sempre in rima, al v. 40, come pure in E M Sg. Ecco l'edizione interpretativa di U da me approntata per i segmenti testuali interessati:

Ara·m requier sa costum' e sun us
amors per cui planc e sospir e veilh
q'a la genzer del mond ai chest conseilh
qe·m dis q'eu am tant aut qom puesc en sus
la meillior donna q'ella·m ne fez *fiansa*
q'onor e prez m'er [...] e nom *danz*
e qar il es del mond la plus *presanz*
ai mes en lei mon cor e m'*antendansa*. (BdT 392.2, vv. 1-8, versione di U)

Bels cavaliers en vos ai m'*antendanza*
per qar es del mond la plus *presanz*
e la plus bella e no·m deu esser *danz*
qe mon dones conseilh e nos *fianza*.³⁰ (BdT 392.2, vv. 41-44, versione di U)

³⁰ Un'edizione diplomatica dell'intero canzoniere a cura dello stesso Resconi si può leggere ora nel CD-ROM ivi allegato.

Se si considerano tutte le possibili combinazioni presenti nel complesso della tradizione, la situazione è quella riportata nella Tabella 1.

Tabella 1. Schema dei rimanti nella tradizione di *BdT* 392.2.

	α	B	U	N²
v. 5	<i>fermanssa</i>	<i>fi(z)ansa</i>	<i>fiansa</i>	<i>fiansa</i>
v. 6	<i>dans</i>	<i>dans</i>	<i>danz</i>	<i>danz</i>
v. 7	<i>prezans</i>	<i>prezans</i>	<i>presanz</i>	<i>presanz</i>
v. 8	<i>esperanssa</i>	<i>esperanssa</i>	<i>antendansa</i>	<i>entendensa</i>
v. 41		<i>esperansa</i>	<i>antendanza</i>	<i>esperansa</i>
v. 42		<i>prezans</i>	<i>presanz</i>	<i>presanz</i>
v. 43		<i>dans</i>	<i>danz</i>	<i>danz</i>
v. 44		<i>fermansa</i>	<i>fianza</i>	<i>fermansa</i>

Il quadro così ricostruito denuncia l'esistenza nella tradizione di due versioni inequivocabilmente erranee: come e anche più di β , scorretto per la sola prima corrispondenza, anche N^2 mescola in maniera irrazionale le parole in rima alternative, risultando due volte scorretto per via dello sbilanciamento tanto della prima, quanto della quarta coppia. Negli altri due casi, invece, rappresentati da una parte da α (il cui testo mutilo funzionerebbe ovviamente con una *tornada* β), dall'altra da U, si dovranno riconoscere altrettante modalità alternative, parimenti plausibili, di conservare una struttura compositiva che risale senza alcun dubbio all'autore. Sul piano semantico, la versione di U risulta scarsamente perspicua in alcuni punti, ma ciò si può attribuire, come per molte altre bizzarrie del testo tradito da questo canzoniere, alle innovazioni aberranti del suo scriba o del suo antografo (in particolare al v. 44, forse frainteso, certamente sfigurato). Per il resto, il senso che si viene a delineare a partire dai rimanti è chiaro e nel complesso assimilabile. I vocaboli sostituiti, infatti, pur non essendo tutti in senso stretto sinonimi, partecipano dell'idioletto cortese più tradizionale e la loro sostituzione non provoca sensibili mutamenti nel significato complessivo del discorso lirico: da una parte, i sintagmi *estre fermans(s)a* e *faire fiansa* valgono entrambi 'garantire'; dall'altra, sono pressoché equivalenti nella lingua del *trobar* le espressioni *metre/aver s'esperansa*, 'riporre la propria speranza', e *metre/aver s'entendensa*, 'rivolgere il proprio sentimento'.³¹

Che valutazione dare, dunque, della presenza in U di una versione apparentemente tanto valida quanto quella di α ? Le possibilità – mi pare – si possono ridurre alle due seguenti.

1. A partire da un testo innovato erroneamente simile a quello di N^2 , i rimanti della *tornada* sono stati corretti sulla base di quelli della *cobla* I.
2. La versione di U testimonia di una redazione alternativa del componimento, in cui due delle quattro parole-rima interessate dal meccanismo di ritorno sopra descritto sono

³¹ Cfr. *PSW*, III, pp. 257b e 53b.

differenti. Tale redazione potrà rappresentare l'esito di un rifacimento apocrifo oppure denunciare un intervento dell'autore stesso sul proprio testo.

La collocazione stemmatica di U dipenderà, a questo punto, da quale delle due ipotesi verrà ritenuta più verosimile. Nel primo caso, esso sarebbe da indicare come un sottoprodotto di α , collaterale di N^2 , variamente contaminato con fonti β . Nell'altro, bisognerebbe riconoscere l'esistenza di un terzo ramo, γ , il cui solo rappresentante diretto sarebbe U, ma che avrebbe lasciato significative tracce tanto in β quanto in D e, soprattutto, N^2 . Ritengo sia quest'ultima l'ipotesi più verosimile e che, in particolare, non sia fuori luogo sostenere la possibilità che le varianti alternative di U risalgano all'ispirazione dell'autore. Nelle pagine che seguono proverò a spiegare perché.

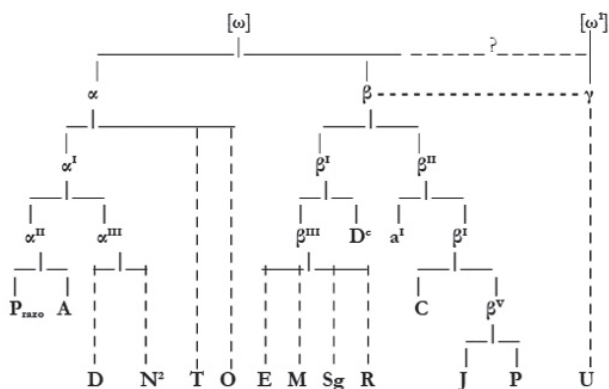
4.3. Correzioni di copista?

Logicamente, per attribuire alla mera iniziativa di un copista la versione di U è necessario che si possa fare risalire alle normali dinamiche della trasmissione dei testi medievali la rettifica di un sistema di rimanti rimasto squilibrato in seguito a un paio di banali corrotte (le sostituzioni di *fiansa* a *fermansa* e di *entendensa* a *esperansa*). Ora, nel corso della tradizione scritta, l'unica di cui resti testimonianza e le cui modalità si possano almeno in parte ricostruire, pare davvero improbabile che uno scriba fosse in grado non tanto di intervenire per correggere di propria iniziativa il guasto, modificando al contempo parte del contesto immediato per creare un testo equivalente a quello che poteva supporre essere l'originale, quanto di rendersi preventivamente conto dell'erroneità del testo che stava trascrivendo. Perché quest'ultima circostanza si verificasse, chi ricopiava il componimento avrebbe dovuto, ancora prima, avvedersi dell'espedito strutturale escogitato da Raimbaut; era, però, del tutto verosimile che esso passasse inosservato, per almeno tre ragioni, strettamente interconnesse. Innanzitutto, il richiamo delle parole-rima opera da un capo all'altro del testo, senza alcuna forma intermedia di collegamento: 35 versi di distanza sono molti per tenere a mente quattro sostantivi di cui, a priori, non si può certo riconoscere l'importanza nella struttura della lirica. In secondo luogo, i termini in questione, *fi(z)ansa*, *fermanssa*, *antendansa* ed *esperansa* sono tanto comuni nel lessico trobadorico e tanto omogenei semanticamente da lasciare pensare che nessun copista vi si sia soffermato, facendovi particolare caso. Infine, la struttura stessa delle *coblas unissonans*, riproponendo stanza dopo stanza la medesima rima in *-ansa*, può avere facilmente distolto l'«orecchio» del copista, scacciandone progressivamente le prime parole per accogliere le ultime, dalla terminazione omofona e, per di più, dall'identica iniziale. Certo, su un piano di generalità, sarebbe possibile obiettare che nella tradizione manoscritta trobadorica gli scribi colti e interventisti, quando non addirittura proto-filologi, propensi a sanare corrotte manifeste e modificare, aggiustare, talvolta persino integrare il testo trådito dall'antigrafo per renderlo più corretto non

sono una presenza straordinaria.³² In questo specifico componimento, però, il meccanismo concepito dall'autore è tanto discreto e inserito in un contesto di tale uniformità di suono e di senso da non dovere risultare evidente a chi leggesse il testo per trascriverlo, per quanto attento e competente potesse essere.

Mi sembra, pertanto, che non sia fuori luogo sostenere, fino a convincente prova contraria, l'ipotesi che la seconda versione corretta del testo sia frutto di un vero e proprio rifacimento, autoriale o meno. Tale constatazione conferisce evidentemente consistenza e rilevanza al ramo γ della tradizione, non un semplice 'collaterale' di α e β ,³³ donde la schematizzazione dei rapporti tra i testimoni presentata nella Figura 1.³⁴

Figura 1. Approssimazione alla tradizione manoscritta di *BdT* 392.2.



³² Cfr. in particolare Marcenaro, *La moltiplicazione testuale*, p. 75, che cita «l'esistenza di *editiones variorum*» e «i diversi esempi di lezione ottenuta per collazione nello *scriptorium* in manoscritti come D o H». Non mi pare, tuttavia, che gli esempi addotti siano commensurabili al nostro, trattandosi di casi di varianti soddisfacenti desunte per via di contaminazione, non – come dovrebbe essere qui – per congettura.

³³ Secondo il quadro tracciato da Avalle della circolazione manoscritta trobadorica, verrebbe naturale identificare il nostro γ con la cosiddetta «terza tradizione», di cui lo studioso individuava la peculiarità, a partire dall'osservazione della *varia lectio* di P S U c, nel tramandare varianti non riconducibili al cosiddetto 'archetipo', ma risalenti, in ultima analisi, all'originale «per vie diverse» (Avalle, *I manoscritti della letteratura*, pp. 98-101). Tuttavia, ragionevoli obiezioni sono state espresse in alcuni studi recenti (si vedano in part. Barbieri L., *Tertium non datur? Alcune riflessioni sulla «terza tradizione» manoscritta della lirica trobadorica*, «Studi medievali», s. 3, 47, 2006, pp. 497-548, e Resconi S., *Il canzoniere trobadorico*, pp. 28-45) in merito all'effettiva consistenza di una terza *branche* autonoma rispetto a ϵ e γ .

³⁴ Evito di utilizzare la formula *stemma codicum*, per non suggerire una completezza descrittiva cui lo schema proposto non ambisce (in part. le direttrici della contaminazione, indicate con linee di derivazione tratteggiate, sono deliberatamente semplificate), proponendosi per gli scopi che qui interessano piuttosto come agile strumento di identificazione delle famiglie e dei sottogruppi che come fotografia esaustiva di tutti i molteplici fattori agenti nella tradizione manoscritta del testo, la cui rappresentazione sarebbe risultata inutilmente complicata.

4.4. Varianti d'autore nella lirica medievale?

Vediamo, preliminarmente, quali sono i dati acquisiti su cui è possibile ragionare. La morfologia della tradizione che si è venuta a delineare a partire dalla collazione dei testimoni lascia di per sé aperta la possibilità dell'intervento autoriale: manca, infatti, l'errore d'archetipo che costringerebbe a unificare tutti i rami sotto un unico prodotto del medesimo originale.³⁵ Le varianti adiafore di U situate al di fuori del meccanismo di ritorno dei rimanti sono di per sé poca cosa. Tuttavia, la lezione alternativa del v. 24, di cui si è già detto – se non quella dei vv. 46-47, davvero troppo sfigurati in U perché si possa esprimere un parere in merito – offre un elemento potenzialmente genuino, a giudicare dalla sua attendibilità, almeno pari a quella della concorrente. D'altra parte, come ricorda Avalor, «la verità si nasconde molto spesso sotto i panni dimessi di copie apparentemente scorrette».³⁶ Per il resto, l'attenzione andrà focalizzata, ancora una volta, sull'espedito che collega le parole in rima della *cobla* I a quelle della prima *tornada*.

Giova chiedersi, innanzi tutto, se esista qualche indizio di ordine semantico o compositivo che, riconducendo a Raimbaut, a quanto si sa di lui e del suo modo di comporre, possa suggerire di dovergli attribuire il testo alternativo. La risposta è doppiamente negativa. Da una parte, infatti, le porzioni testuali implicate non contengono alcun elemento che non sia genericamente afferente al discorso amoroso più stereotipato: mancano, perciò, del tutto quei riferimenti al contesto extrapoetico la cui variazione ha in taluni casi permesso di postulare un intervento diretto dell'autore, soprattutto qualora fossero coinvolte *tornadas* per così dire 'd'occasione'. Inoltre, il fatto che il testo non muti di molto in termini stilistici, registrali e persino lessicali da una versione all'altra nulla dice su chi può averlo modificato, senza contare che quasi nulla si sa delle modalità che avevano i trovatori di comporre ed eventualmente di ritornare sui propri testi già divulgati per migliorarli. Esistono, tuttavia, episodi pacifici, in cui è l'autore stesso a suggerire di avere alterato il proprio testo, generalmente per il cambiamento dell'occasione performativa o dei destinatari. È forse eccessivo parlare, come fa Avalor, di «varianti [che] portano per così dire la firma stessa dell'autore»³⁷ e certo fra i trovatori non si incontra nulla di paragonabile all'esplicita presentazione, da parte di Dante nella *Vita nuova*, di due «cominciamenti» alternativi per uno stesso componimento.³⁸ Ma l'esistenza stessa di tali episodi permette di non escludere mai a priori che l'autore potesse sottoporre a revisione il proprio testo, in maniera più o meno profonda, a distanza di tempo dalla prima divulgazione. Non tutti i trovatori si saranno comportati nello stesso modo, certo, ma è da credere che, come ogni

³⁵ Per l'assenza d'archetipo come condizione *sine qua non* per poter ipotizzare la presenza di varianti redazionali nella tradizione, cfr. Pasquali e Marcenaro, *La moltiplicazione testuale*, p. 67 (e la bibliografia ivi citata).

³⁶ Avalor d'A.S., *La critica testuale*, in *GRLMA, I. Généralités*, 1968, pp. 538-558: 554. In questo caso, l'erroneità di U non dipende, in molti *loci*, soltanto dall'apparenza; l'assunto rimane nondimeno del tutto sottoscrivibile.

³⁷ Id., *I manoscritti della letteratura*, p. 44.

³⁸ Si veda il testo in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Volume I. Vita nuova, Rime*, a c. di Pirovano D. e M. Grimaldi, *Tomo I. Vita nuova, Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno, 2015, xxxiv, 3-8, pp. 254-255.

altro autore nella storia della letteratura, tutti avranno potuto nutrire il desiderio di modificare la propria creazione. In questo senso, il celeberrimo esempio del sonetto dantesco³⁹ pare confermare che ciò accadeva, come segnala Marco Grimaldi, il più recente curatore delle *Rime* dell'Alighieri:

L'aspetto più stupefacente è che Dante non sente il bisogno di giustificare e di chiarire quello che a noi sembra un elemento tanto degno di interesse. [...] La spiegazione potrebbe derivare dalla prassi già trobadorica di far circolare i propri componimenti con varianti talvolta notevoli soprattutto nelle strofe di invio e di congedo, a seconda dei destinatari.⁴⁰

È da credere che, se la possibilità di una variante redazionale fosse stata avvertita come straordinaria, la circostanza sarebbe stata presentata con una formula un po' meno neutra e laconica di quella usata («dissi allora questo sonetto, lo quale comincia: *Era venuta*; lo quale ha due cominciamenti, e però lo dividerò secondo l'uno e secondo l'altro»),⁴¹ che lascia ai lettori, medievali e moderni, ogni dubbio sulle ragioni di tale scelta.⁴² La novità, per Dante, consisterà dunque nel fatto di dare conto nel passo autoesegetico del proprio rifacimento, di assumerlo a elemento rilevante della rappresentazione della propria identità di *auctor*, piuttosto che nel fatto in sé di avere riscritto un *incipit* come qualunque altro poeta avrebbe potuto fare.

Non tutti i casi di presunte varianti d'autore segnalati nel corpus trobadorico sono, però, così evidenti come quelli in *tornada*, a cui anche Grimaldi fa riferimento. In alcune circostanze, pur in mancanza di cenni espliciti, le varianti d'autore si fanno supporre a partire dalla constatazione di due diverse redazioni, altrettanto plausibili, entrambe per vari motivi difficilmente attribuibili ad altri che al poeta stesso. Un caso sembra particolarmente vicino al nostro: si tratta di *Can l'ivern ni la neu ni l'frey* (*incipit* alternativo: *Ar el mes que la neu e l'frei*, *BdT* 210.2) di Guilhem de Berguedà.⁴³ Anche tra i testimoni che tramandano questo testo, infatti, vi è un codice, Sg, in cui sono confluite tradizioni non riconducibili a quelle attestate dagli altri canzonieri e che presenta una serie di varianti adiafore *singulares*. Ambedue le 'versioni', quella di Sg e la concorrente (testimoniata da A C D D^a I K), appaiono corrette e sostenibili; in particolare, l'ordine dei vv. 34-37 è diverso ma ugualmente coerente in entrambe. L'editore della canzone, Martín de Riquer, si pronuncia, per quanto in maniera molto cauta,⁴⁴ per la paternità autoriale del rifacimento. Marcenaro riconosce giustamente che «non vi sono [...] prove sufficienti a dimostrare che si tratti o meno di due redazioni autoriali», salvo propendere poi, seppure con ogni

³⁹ Chiamato in causa da Marcenaro, *La moltiplicazione testuale*, per sostenere che la pratica poetica dei trovatori non sia paragonabile a quella di Dante.

⁴⁰ Grimaldi M., ivi, xxx, p. 559.

⁴¹ Ed. Pirovano, ivi, xxxiv, 3, p. 254.

⁴² Cfr. Grimaldi, xxx, p. 559 e la bibliografia ivi citata.

⁴³ Riquer M. de (ed. per), *Guillem de Berguedà*, 2 voll., Espuga de Francoli, Abadia de Poblet, 1971, vol. 2, III, pp. 47-53.

⁴⁴ «Puede creerse...» (ivi, p. 22). L'opinione del filologo non cambia nell'edizione successiva: Riquer M. de (ed. per), *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996, p. 106.

cautela, per l'ipotesi negativa:⁴⁵ sarebbe, infatti, del tutto improbabile che «Guillem avesse composto due testi simili, privi di reali mutamenti semantici, divertendosi a giocare con l'ordine combinatorio dei rimanti fra l'ultima strofa e il congedo». Discuteremo tra un istante questo genere di argomento. Per ora, mi limito a sottolineare come la possibilità teorica di un eventuale intervento d'autore nel caso di Guilhem de Bergueda rimanga di per sé intatta, in assenza di solidi indizi a sfavore. Ancor più tale ipotesi si potrà quindi ritenere verosimile nel caso della canzone di Raimbaut, che presenta, nel meccanismo di ritorno delle parole in rima, un elemento ben più significativo, per le ragioni sopra ricordate, rispetto a una semplice inversione di versi.

4.5. Il riscontro della filologia d'autore

Un altro riscontro utile per il nostro discorso viene al tempo stesso dalla filologia classica e dalla moderna filologia d'autore. Il ricorso alle acquisizioni di discipline limitrofe appare giustificato non soltanto dall'esempio di Pasquali, ma anche da un'esperienza assai proficua e, in qualche misura inaudita,⁴⁶ di incursione da parte di un classicista nel campo della «critica degli scartafacci»,⁴⁷ alla ricerca di una possibile chiave di lettura generale del fenomeno 'variante d'autore'. Mi riferisco all'intervento di Scevola Mariotti al convegno filologico di Lecce del 1984.⁴⁸ L'effettivo ritrovamento di tale chiave e la sua applicabilità alla tradizione trobadorica saranno tutti da dimostrare; ciononostante è indubbio che alcune delle considerazioni proposte dallo studioso possano illuminare alcuni aspetti del *modus operandi* dei poeti antichi e medievali (o quantomeno proporre nuovi spunti d'indagine in merito). Mariotti rivolge la propria attenzione alle modalità di composizione del testo, suggerendo che, malgrado le ben note divergenze a livello della sua fruizione e trasmissione, esse vadano considerate come fondamentalmente assimilabili presso gli autori antichi e i moderni. Un poeta attento ai valori fonici avrà, infatti, avuto la stessa cura nel fare e rifare i propri versi, magari anche a distanza di molto tempo e dopo una prima divulgazione dell'opera, fino a ottenere l'effetto auspicato, nel primo secolo come nel

⁴⁵ Così anche Ricketts P.T., *Le troubadour Guillem de Bergueda (à propos de l'édition de Martin de Riquer)*, in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis*, éd. par Caluwé J. (de), J.-M. d'Heur et R. Dumas, Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, 1974, vol. 2, pp. 883-894: 893-894.

⁴⁶ Ma già Pasquali suggeriva al filologo classico che avesse dovuto confrontarsi con un testo antico dalla tradizione particolarmente complessa di farsi preventivamente le ossa sulle opere del tardo medioevo (latino in specie), di cui si conoscano differenti redazioni: cfr. Pasquali, *Storia della tradizione*, p. 449.

⁴⁷ L'esempio non è rimasto inimitato, se di «occasione straordinaria di praticare la critica delle varianti su un autore della fine del sec. XII» parla Perugi M., *Come lavorava un autore: strumenti e tradizioni*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a c. di Boitani P. et al., 5 voll., Roma, Salerno, 1999-2005, I: *La produzione del testo*, I, 1999, pp. 459-492: 477-478) a proposito della propria scoperta di una presunta redazione d'autore addirittura triplice nella canzone *Dos brais e criz* (BdT 29.8; Perugi M. [a c. di], *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, XII). Ancora una volta contrario all'ipotesi di interventi autoriali successivi sul testo si dichiara Marcenaro, *La moltiplicazione testuale*, pp. 78-80, con argomenti che mi paiono, rispetto al caso specifico, condivisibili.

⁴⁸ Mariotti, *Varianti d'autore*.

diciannovesimo (o nel dodicesimo, aggiungeremmo). Che di Leopardi si siano conservate le minute olografe – sul cui significato i critici hanno avuto l'opportunità di accapigliarsi, alla ricerca del senso più profondo del comporre del Recanatese – mentre per i suoi colleghi di qualche secolo più anziani manchi qualsiasi testimonianza paragonabile è un fatto da ascrivere alla tipologia e alle dinamiche della tradizione, al tempo, se si vuole al caso, ma che non può in alcun modo far dubitare delle suddette affinità. Ciò, a margine della disputa che nel campo degli studi classici ha contrapposto nel corso dell'ultimo secolo i fautori delle varianti d'autore (Pasquali su tutti) a quelli di uno «scetticismo preconcelto» in merito (il già ricordato Jachmann), conduce Mariotti a rivalutare l'opposizione anche infinitesimale tra due lezioni alternative, laddove non è dato escludere che l'autore stesso sia potuto intervenire a modificare il proprio testo per i motivi più vari, che andranno, di volta in volta, investigati (ma capita pure di dovere semplicemente constatare l'intervento, senza poterlo giustificare: ed è caso tutt'altro che infrequente per chi si occupi di testi di un passato più che remoto). Lo studioso cita, per questa fattispecie, alcune minime varianti redazionali accertate del Petrarca latino,⁴⁹ rispetto alle quali bisogna ammettere che «se ci si trovasse a giudicare *ab externo*, si sarebbe portati a escludere che fossero varianti d'autore».⁵⁰ Pertanto, perché non potrebbero essere tali casi analoghi di Virgilio? O – aggiungeremmo – di Raimbaut de Vaqueiras? Il nostro caso è certo ben più corposo, con la conservazione del meccanismo di ritorno delle parole-rima; ma se si guarda anche solo alla sostituzione, nel caso delle lezioni adiafore caratteristiche di γ , di termini che, tutto sommato, non mutano di molto – o, piuttosto, non mutano affatto – il senso dei versi in cui sono inseriti, le modalità compositive illustrate per via analogica da Mariotti non osterebbero al riconoscimento del calamo di Raimbaut in entrambe le redazioni. Anzi, quando si stabilisca che quella che appare come una versione alternativa del testo è in effetti assai più probabilmente il frutto di un rifacimento che della correzione di un luogo erroneo, non sarà forse più prudente attribuire quei minimi e ponderati interventi a un poeta guidato dal proprio gusto e perfetto conoscitore della propria opera, piuttosto che a un qualunque copista?

Se tanto mi pare debba valere per i supposti interventi nel corso della tradizione scritta, è pur vero che, prima ancora che dagli scribi, i testi trobadorici erano suscettibili di venire modificati dai giullari in occasione delle *performances*. In questi casi, peraltro, ancor più

⁴⁹ Si tratta di minime oscillazioni morfologiche (come *honos/honor*) o sintattiche (*stravit/strarit*) e alternative lessicali (*cara/rara*, *connexi/convincti/coniuncti*, *monens/movens*) rinvenute da Vincenzo Fera tra gli scolii «sicuramente petrarcheschi (anche se non autografi) al testo dell'*Africa*, che annotano varianti, dubbi, incertezze testuali dell'autore» (ivi, pp. 105-106).

⁵⁰ *Ibid.* In diversi punti del suo articolo, Marcenaro sembra fare della consistenza 'quantitativa' ancor più che qualitativa delle varianti un criterio dirimente per valutare il possibile ritorno dell'autore sul suo testo (Marcenaro, *La moltiplicazione testuale*, pp. 67, 80-81, 96). Tuttavia, se è condivisibile l'affermazione che conclude su un tono di generalità il discorso («in mancanza di alterazioni consistenti, insomma, la presunta redazione autoriale è di fatto indistinguibile dalla lezione adiafora»), non mi pare per ciò stesso sostenibile l'improbabilità che il trovatore avesse scelto di «rendere pubbliche due versioni in cui le mutazioni non coinvolgono quasi mai l'aspetto semantico e strutturale, limitandosi, di fatto, a cambiare qualche parola» (ivi, pp. 80-81): a quanto ne sappiamo, non esistono, infatti, ragioni di ordine compositivo, che giustificino l'applicazione di criteri di tipo puramente quantitativo all'indagine sulle varianti d'autore.

che negli altri, ci si dovrà attendere che il risultato sia una nuova versione dei componimenti in apparenza altrettanto valida di quella originaria, dal momento che chi vi ha messo mano – o, per meglio dire, bocca – è un professionista della parola cantata, e dalla perfezione «semiorimica» della lirica eseguita dipende in definitiva il suo successo. È ciò che sarebbe accaduto in alcuni degli episodi di supposte varianti d'autore trobadoriche, che Marcenaro esamina nel dettaglio nel suo articolo.⁵¹ Si potrà supporre anche nel caso di *BdT* 392.2 un rifacimento orale, 'performativo', di questo genere? Lo ritengo poco probabile, per il medesimo motivo invocato rispetto alla correzione di copista: sarebbe stato necessario che l'esecutore facesse caso al meccanismo di ritorno operante con discrezione da un capo all'altro della canzone, per di più su vocaboli del tutto correnti e non marcati. In tal senso, sarei più propenso ad addebitargli i casi in cui il congegno è stato guastato a causa dell'inavvertenza, piuttosto che quelli in cui esso è stato ripristinato con parole diverse. Ma non nego che su questo punto, più ancora che su altri, la valutazione è destinata a restare assai soggettiva, complice la nostra ignoranza delle strategie di approccio ai testi da parte dei giullari e, più ancora, delle modalità dell'eventuale depositarsi di tracce dell'esecuzione nella tradizione manoscritta.

Due considerazioni, però, mi pare si impongano. La prima è relativa allo statuto stesso di 'opera d'arte' delle poesie trobadoriche. Esse erano oggetto di cure minuziose da parte di un autore preoccupato, ovviamente, di far pervenire al pubblico un testo stabile e del tutto corrispondente alla propria volontà; un testo che,

a differenza di quello epico, non poteva venir mutato in rapporto al carattere delle varie situazioni performative senza rischiare non solo di perdere parte della sua comprensibilità [...] ma soprattutto di guastare irrimediabilmente la delicata armonia dei rapporti metrici, fonici e melodici che lo determinano.⁵²

È difficile, pertanto, immaginare un giullare che si assuma la responsabilità di sostituire, per motivi che sarebbero tutti da chiarire, una buona metà del meccanismo di ritorno dei rimanti, aggiustando nel contempo alcune delle lezioni adiacenti per far 'tornare' il significato: improbabile l'innovazione involontaria, giacché l'operazione doveva richiedere un'attenzione vigile al componimento nella sua globalità, ma anche l'intervento cosciente, in quanto non se ne riesce a scorgere un vero possibile movente. In questo senso, credo, ancora una volta, che l'autore stesso avrebbe potuto intervenire con maggiore cognizione di causa e migliori ragioni, magari proprio in occasione di una nuova *performance*, alla stregua di un Fabrizio De André che modifica, in maniera puntuale, alcuni versi di *Bocca di Rosa*:⁵³

⁵¹ Ivi, pp. 96-99.

⁵² Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, p. 32.

⁵³ L'accostamento delle canzoni dei trovatori alla musica leggera internazionale della seconda metà del Novecento è stato recentemente proposto da più di uno specialista: si vedano in part. una comunicazione orale di Gérard Gouiran, citata da Harvey R., *Languages, Lyrics and the Knightly Classes*, in *Medieval Knighthood V: Papers from the Sixth Strawberry Hill conference*, 1994, ed. by Church S. and R. Harvey, Woodbridge, Boydell, 1995, pp. 197-220: 220, e Giunta C., *Sulla ricezione e sull'interpretazione della po-*

Il cuore tenero non è una dote
di cui siano colmi i carabinieri,
ma quella volta a prendere il treno
l'accompagnarono malvolentieri.

Spesso gli sbirri e i carabinieri
al proprio dovere vengono meno
ma non quando sono in alta uniforme
e l'accompagnarono al primo treno.

(*Bocca di Rosa*, vv. 45-48)⁵⁴

La seconda considerazione riconduce al rapporto tra oralità e scrittura nelle vicende della trasmissione testuale. Per quanto, infatti, il momento della *performance*, fondamentale nella diffusione dei componimenti trobadorici, dipenda *in toto* dalla voce, con quanto di aleatorio ne poteva derivare (errori, inversioni, salti di brani), un'assidua frequentazione da parte dell'esecutore del testo manoscritto doveva preservare quest'ultimo da alterazioni che non si configurassero come volute o del tutto incidentali.⁵⁵ E, per le ragioni poc'anzi addotte, si hanno buoni motivi per ritenere che nessuno dei due sia il caso che ha dato origine alle lezioni alternative tradite da U. Nemmeno le vicende della trasmissione orale, dunque, per quanto meno facilmente ricostruibili e verificabili in ogni loro passaggio, paiono fornire indizi decisivi a favore della possibilità che le nostre varianti siano nate indipendentemente dalla volontà dell'autore.

4.6. Conclusioni possibili

Ricapitolando: non emerge in ciò che si può sapere o ipotizzare dell'autore, anche se solo indirettamente e per analogie forse ardite, nulla che impedisca di ricondurre proprio a lui le varianti sospette, né, nelle dinamiche della tradizione (sempre per quanto è possibile ricostruirle), nulla che costringa a considerarle apocriefe. Due conclusioni a questo punto si impongono, l'una rispetto al problema generale delle varianti d'autore, l'altra rispetto alla questione posta in apertura del capitolo: quale, cioè, possa essere, a partire dal caso specifico, il rapporto tra variante redazionale ed espressione dell'identità autoriale.

Sul primo aspetto, se anche l'ipotesi della presenza di varianti d'autore, una volta sottoposta a tutte le prove atte a falsificarla, lascia ancora un ragionevole margine di dubbio, non sarà forse stato inutile sostenerla rispetto alle obiezioni sollevate, in quanto, come afferma ancora Mariotti, «un sospetto motivato può mettere sull'avviso altri studiosi, può

esia delle origini, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007)*, a c. di Castano R., F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2008, pp. 31-48: 43-44. Se è sostenibile la similitudine fra trovatori e cantanti pop-rock, trovo ancora più calzante quella con i cantautori, almeno per i poeti del XII secolo.

⁵⁴ Ambedue le versioni risalgono al 1967 (cfr. Podestà A., *Bocca di rosa. Scese a Sant'Ilario. E fu la rivoluzione*, Pieve al Toppo (AR), Zona, 2009).

⁵⁵ Martín de Riquer ritiene che la recitazione a memoria, non diversamente da quanto accade oggi per i cantanti d'opera (o, si aggiunga, per qualsiasi altro cantante) dovesse essere piuttosto generalizzata, a maggior ragione se si considera che le mani del giullare erano di solito occupate dalla *viella* (Riquer, *Los trovadores*, vol. 1, p. 18). Ciò non è in contraddizione, ma anzi sembra corroborare l'idea che l'esecutore professionista tornasse, benché non durante la *performance*, il più spesso possibile a confrontarsi con il testo scritto.

rafforzarsi o diventare certezza per altri argomenti o altri documenti». ⁵⁶ Al contrario, temo vi sia nella filologia trobadorica una diffusa tendenza non solo a escludere piuttosto aprioristicamente la possibilità di individuare delle varianti redazionali nella tradizione manoscritta – che è posizione forse troppo prudente ma tutto sommato sostenibile – ma persino a negarne l'eventuale esistenza, al di fuori dallo spazio liminare della *tornada*. La generalizzazione di un simile scetticismo, fondato sull'estensione di criteri pur corretti come un'approfondita valutazione delle dinamiche della tradizione stessa, rischia di trasformarsi in una petizione di principio che porta a sminuire i dati positivi che pure possono, in alcuni, certo ristretti casi, sussistere. È chiaro che sarà lecito ipotizzare varianti d'autore soltanto quando la documentazione sia sufficiente (in termini qualitativi, ovviamente, non quantitativi) e doppiamente convincente, per quanto riguarda sia gli aspetti di carattere linguistico, stilistico e letterario, sia quelli di ordine filologico: penso, in particolare, alla congruenza dell'ipotesi avanzata con lo *stemma* delineato e la *varia lectio* relativa, nonché con quanto si sa della tradizione dei canzonieri e quanto si può supporre delle sue dinamiche. È pure chiaro che l'onere della prova, proprio per la natura della tradizione con cui abbiamo a che fare, spetterà sempre a chi avanzi tale onerosa ipotesi. Ma, inversamente, sarà opportuno che le obiezioni in merito siano sempre dettate da un confronto con il dato testuale concreto. Qualora, invece, si pretenda di avanzarne contestando la possibilità stessa che l'autore sia reintervenuto sul proprio testo, si rischierà, mi pare, di perdere un'eventuale occasione di cogliere qualche frammento autentico proprio di quell'autore il cui modo di comporre si mira a ricostruire.

Il che ci porta alla seconda considerazione conclusiva, quella sul possibile legame tra varianti d'autore ed espressione dell'identità poetica. Si è visto come sarebbe temerario, nel caso delle varianti di *BdT* 392.2, pensare di poterne valutare l'eventuale autenticità sulla base del riconoscimento in esse di peculiarità attribuibili alla personalità poetica di Raimbaut de Vaqueiras. Non è nemmeno possibile stabilire se ciò si debba al caso: se, cioè, esistano altrove più o meno numerose varianti rambaldiane, più eloquenti di queste nel denunciare l'identità alquanto connotata del suo autore, e sia solo l'alea della tradizione a negarci di poterle conoscere e riconoscere. I dati raccolti, se si accetta la nostra ipotesi, possono funzionare semmai nel senso contrario: non dall'espressione poetica alle (presunte) varianti d'autore, ma dalle (presunte) varianti d'autore all'espressione poetica. Il piccolo sistema di lezioni caratteristiche di γ contenute in U, per cui sarebbe naturalmente fuori luogo parlare di una vera e propria 'redazione' alternativa, testimonierebbero di un'attenzione non banale del nostro trovatore al minuto dettaglio lessicale e fonico e dimostrerebbero la sua disposizione a prolungare il *labor limae* sulle proprie liriche oltre il momento della loro prima divulgazione. Un dato minimo, ma non deludente, in quanto capace di restituirci uno scorcio per nulla scontato sull'identità poetica di Raimbaut, in genere percepito, secondo l'immagine che la sua stessa poesia proietta, come instancabile intrattenitore (quello dell'*estampida* e del *Carros*) e uomo votato all'azione (il «ciclo della rinuncia» e i componimenti degli ultimi anni, soprattutto), assai meno come accurato cessionatore di lievi parole d'amore. Ancora una volta, dunque, si rivela del tutto appropriato

⁵⁶ Mariotti, *Varianti d'autore*, p. 102.

il richiamo di Valeria Bertolucci a dedicare una migliore attenzione alle canzoni rambaldiane di stampo più tradizionale:⁵⁷ non solo nel loro testo, ma pure nella loro tradizione manoscritta sembra infatti possibile recuperare qualche inatteso riflesso del multiforme 'io' del loro autore.

⁵⁷ Bertolucci Pizzorusso V., *Nouvelle géographie de la lyrique occitane entre XII^e et XIII^e siècle. L'Italie nord-occidentale*, 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., éd. par Castano R., S. Guida et F. Latella, Roma, Viella, 2003, vol. 2, pp. 1313-1322, poi in Ead., *Studi trobadorici*, pp. 87-94 (da cui si cita): 94, n. 23.

Capitolo 5

Identità e alterità linguistica nel dominio galloromanzo medievale: Raimbaut, *Coine* e il loro pubblico

Dell'attenta *curiositas* di Raimbaut de Vaqueiras nei confronti delle multiformi manifestazioni del reale si è detto in abbondanza. Nel secondo capitolo, trattando dell'ampia esperienza del mondo accumulata dal trovatore-cavaliere nel corso dei suoi spostamenti che lo condussero fino all'Oriente bizantino, la disamina degli etnonimi ricorrenti nella sua poesia, unita alla considerazione dei testi poliglotti da lui composti, ci ha portato a rimarcare un aspetto importante della visione del mondo di Raimbaut: la diversità linguistica doveva costituire per lui un elemento d'interesse privilegiato rispetto alla varietà umana delle popolazioni, al punto da farglielo eleggere a tratto distintivo per eccellenza laddove l'intento fosse quello di rappresentare poeticamente l'alterità (come nel caso del contrasto con la donna genovese, *BdT* 392.7) oppure il violento turbamento dell'identità del soggetto (come nel *descort*, isostrofico ma plurilingue, *BdT* 392.4). Vorrei, ora, sempre prendendo spunto dalla produzione rambaldiana, spostare il focus dell'indagine su un caso molto particolare di confronto con una lingua altra nel mondo medievale: quello del rapporto tra lingua d'oc e d'oïl.

A partire dalla comune origine latina, l'evoluzione diacronica e diatopica, così come gli influssi dovuti a sostrati, superstrati e adstrati in buona parte differenti, hanno condotto nel corso dei secoli altomedievali le parlate galloromanze a distinguersi sempre più tra loro, rendendo evidente, pur all'interno del *continuum* che contraddistingue la Romania, una macro-distinzione tra francese e occitano, al di sopra della variabilità locale e regionale. La storia è ben nota e adeguatamente delucidata dagli specialisti. Tuttavia, sul piano socio-linguistico una questione di rilievo rimane aperta: quanto e come veniva percepita questa alterità linguistica dai parlanti d'oc e d'oïl, rispetto, ad esempio, a quella esistente nei confronti di altri idiomi? Si tratta di una domanda molto generale ed è evidente che non possa esistere una sola risposta valevole per tutti gli ambienti né per tutto il periodo storico interessato dal confronto tra le due lingue, che possiamo apprezzare a partire dalle primissime attestazioni scritte (X secolo) e perdura ben oltre la fine dell'età di mezzo, per riaccendersi inaspettatamente negli ultimi decenni. D'altra parte, almeno per quanto riguarda l'epoca su cui ci concentriamo, i due secoli tra l'inizio del XII e quello del XIV, le testimonianze disponibili sono assai limitate; il loro stesso statuto di fonti letterarie, poi, e la circostanza di provenire solitamente da una delle due parti in causa – il Midi –

rende piuttosto delicata la loro corretta interpretazione.¹ Inoltre, per evitare di ragionare di ‘alterità’ in astratto, sarà opportuno provare a declinare la questione nella concretezza dell’uso, almeno per quanto, appunto, la fonti consentano di intravederlo. In questo senso, l’aspetto che è senza dubbio prima di tutto utile prendere in considerazione è quello dell’effettiva comprensibilità reciproca: esistevano reali barriere comunicative tra francofoni e occitanofoni?² Su questo punto, la critica si dimostra tutt’altro che unanime, a dimostrazione del fatto che la stessa scarsa documentazione, a cui più o meno tutti gli studiosi tendono, in mancanza d’altro, a rifarsi è non soltanto puntualmente suscettibile di essere interpretata in maniera diversa, ma pure, come vedremo, effettivamente contraddittoria se considerata nel suo complesso.³

In questo capitolo, proverò, dopo una breve premessa storico-metodologica, a riconsiderare il problema della comprensibilità tra parlanti d’oc e d’oïl che – lo ribadisco – nelle sue linee generali è destinato a rimanere senza una soluzione univoca, circoscrivendolo a un ambiente e a un tempo ben determinati e affrontandolo a partire dalla testimonianza offerta dalla lirica cortese. All’interno del repertorio dei trovatori e dei trovieri – questi ultimi fin dal principio in un dialogo con i primi di cui ripercorrerò le tappe salienti – prenderò in esame un episodio specifico, che mi pare particolarmente significativo: quello rappresentato dal *partimen* bilingue scambiato tra Raimbaut de Vaqueiras, che compone nella sua lingua materna, e un certo *Coine*, che gli risponde in francese. Riguardo a questo componimento, sarà utile approfondire l’indagine tanto sul suo testo, in direzione dei suoi autori, quanto sulla sua tradizione manoscritta, in direzione del suo pubblico.

5.1. Come trattare di alterità linguistica nel Medioevo in area galloromanza

*Linguarum diversitas exorta est in aedificatione turris post diluivium.*⁴ Con queste parole, al principio circa del lungo periodo che siamo soliti chiamare ‘medioevo’, inaugurava il capitolo intitolato *De linguis gentium* Isidoro di Siviglia (*Origines*, IX 1.1), *autoritas* che non sembra avere pari, per l’influenza esercitata sulla cultura dei secoli successivi.⁵ Con

¹ Cfr. ad es. Schulze-Busacker, *French Conceptions*, p. 41, propensa ad attribuire l’assenza di interesse all’alterità linguistica da parte dei parlanti oitanici soprattutto alla «self-consciousness of the reinforced French kingdom at the end of the 12th century and continuing on into the 13th».

² Mi ero già posto questa domanda in occasione della presentazione del repertorio di traduzioni eseguite nel Medioevo tra le due lingue nell’ambito del repertorio *Transmédie*: si veda Saviotti F., *L’oc et l’oïl*, in *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (x^e-xv^e siècles)*, éd. par Galderisi C., 3 voll., Turnhout, Brepols, 2011, vol. 2/2, pp. 1129-1133; il catalogo delle opere coinvolte è alle pp. 1135-1151.

³ La tesi dell’incomprensibilità è sostenuta da Paden W.D., *Old Occitan as a Lyric Language: the Insertion from Occitan in Three Thirteenth Century French Romances*, «Speculum», 68, 1993, pp. 36-53: 37-38. Una posizione più problematica è espressa, invece, da Harvey, *Languages, Lyrics*. Si rimanda a questi due articoli per la bibliografia precedente sull’argomento.

⁴ «La diversità delle lingue ebbe origine in occasione della costruzione della torre dopo il diluvio». Ed. e trad. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a c. di Valastro Canale A., 2 voll., Torino, UTET – De Agostini, 2014, vol. 1, p. 702-703. Dallo stesso volume provengono le successive citazioni e traduzioni.

⁵ Sull’eccezionale fortuna delle *Origines* o *Etymologiae*, primo vero esempio di opera enciclopedica, nel-

occhio moderno, si potrebbe supporre che per questo intellettuale ancora ampiamente imbevuto di cultura classica il problema della lingua dovesse essere urgente, in un'epoca di relativo consolidamento delle nuove istituzioni (siamo tra VI e VII secolo nell'Iberia visigotica), ma memore della recente crisi e frammentazione dell'*orbis romanus*: si immagina la percezione dello sfasamento ormai insanabile tra il latino dei *litterati*, sempre più privo, però, di istituzioni capaci di difendere la purezza attestata dagli antichi *auctores*, e l'idioma parlato dalla popolazione una volta uniformemente romana.⁶ Tutto questo, però, non traspare dal testo delle *Origines* (o *Etymologiae*), se si eccettua un rapido accenno, che rimane però del tutto irrelato, alla *lingua latina mixta*, che – ‘alcuni hanno detto’ – ‘irruppe nella città di Roma dopo l'espansione dell'impero, insieme con nuovi costumi ed abitanti, corrompendo l'integrità delle parole attraverso solecismi e barbarismi’.⁷ L'argomento propriamente linguistico, evocato non a caso nel nono libro incentrato su *gentibus, regnis, militia* (‘popoli, regni, eserciti’) e non in uno dei primi due, dedicati a *grammatica et rhetorica et dialectica*, costituisce invece la premessa di un discorso che si sviluppa su un piano prettamente storico-politico. Quello che interessa a Isidoro, che pensa evidentemente alla situazione plurisecolare, ma ormai in rapida destrutturazione, dell'ex impero, è rappresentare, nei termini genealogici che gli sono consueti, una situazione in cui la lingua non può essere considerata un tratto distintivo della *gens*, dal momento che diversi popoli sono accomunati dalla stessa lingua: per usare le sue parole, *initio autem quot gentes, tot linguae fuerunt, deinde plures gentes quam linguae, quia ex una lingua multae sunt gentes exortae* (‘in un primo momento, quanti erano i popoli, tante furono le lingue: in seguito vi furono più popoli che lingue poiché da una stessa lingua ebbero origine numerosi popoli’); e, in maniera ancora più netta, *ex linguis gentes, non ex gentibus linguae exortae sunt* (‘i popoli sono nati dalle lingue, non le lingue dai popoli’).⁸ Tra queste affermazioni che aprono e chiudono rispettivamente il capitolo, si trova una breve descrizione della pluralità delle lingue parlate, nella quale spiccano alcune considerazioni in merito alla distinzione degli idiomi su base fonetica che, insieme ad altre sull'apprendimento linguistico, sembrano derivare più da un'attenta osservazione empirica che dalla citazione di fonti tradizionali. A queste ultime, invece, risalgono senz'altro le valutazioni latamente glottologiche sulla pa-

la cultura medievale, si veda ad es. Gasti F., *Isidoro di Siviglia e le origini dell'enciclopedismo medievale e moderno*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti della Tredicesima Giornata di Studi (Sestri Levante, 11 marzo 2016)*, a c. di Audano S. e G. Cipriani, Campobasso-Foggia, Il Castello, 2017, pp. 13-39.

⁶ Nell'ampia bibliografia sul lungo processo che conduce dall'unità del latino alla pluralità del panorama linguistico romanzo, si segnala, anche in quanto focalizzato su questa fase cruciale e poco documentata, il recente di volume di Varvaro A., *Il latino e la formazione delle lingue romanze*, Bologna, Il Mulino, 2014.

⁷ Il passo in questione è il seguente: *Latinas autem linguas quattuor esse quidam dixerunt, id est Priscam, Latinam, Romanam, Mixta. Prisca est, quam vetustissimi Italiae sub Iano et Saturno sunt usi, incondita, ut se habent carmina Saliorum. Latina, quam sub Latino et regibus Tusci et ceteri in Latio sunt locuti, ex qua fuerunt duodecim tabulae scriptae. Romana, quae post reges exactos a populo Romano coepta est, qua Naevius, Plautus, Ennius, Vergilius poetae, et ex oratoribus Gracchus et Cato et Cicero vel ceteri effuderunt. Mixta, quae post imperium latius promotum simul cum moribus et hominibus in Romanam civitatem inrupit, integritatem verbi per solecismos et barbarismos corrumpens* (*Origines*, IX 1.6-7).

⁸ *Origines*, IX 1.1 e 1.14.

rentela delle lingue e, a quelle scritturali in particolare, l'introduzione delle problematiche relative alla favella divina (*cuiusmodi autem lingua locutus est Deus in principio mundi, dum diceret: «Fiat lux», inveniri difficile est*),⁹ a quella degli angeli (*dicit etiam Apostolus: «Si linguis hominum loquar et angelorum»*)¹⁰ e a quella che parleranno gli uomini nel mondo a venire (*nam dicit Apostolus: «Sive linguae, cessabunt»*).¹¹ Più in generale, è d'ispirazione biblica il panorama linguistico complessivo che si viene a delineare, in cui alle varietà effettivamente parlate vengono anteposte le tre *linguae sacrae*, ebraico, greco e latino ('in queste tre lingue Pilato scrisse sulla croce del Signore la causa della sua condanna');¹² solo di queste sarà in effetti fornita una qualche descrizione. Colpisce, a questo riguardo, che la principale alterità linguistica di cui, concretamente, il vescovo di Siviglia avrà potuto avere una qualche diretta esperienza, rimanga totalmente sottaciuta: alla diversità degli idiomi germanici parlati dalle popolazioni ormai stanziate nei territori una volta romani si accenna, infatti, soltanto di sfuggita al momento di passare in rassegna tali *gentes*, come se l'argomento potesse essere circoscritto soltanto a un discorso di carattere etnico-politico, escludendone la pertinenza linguistica in senso stretto.¹³ La ragione di questa sorta di rimozione sarà da attribuire non soltanto all'uniformarsi dell'autore ai suoi modelli classici e biblici, che ignoravano naturalmente del tutto il fenomeno, ma anche agli intenti dell'opera: come mostrato dalla critica isidoriana, le *Origines* dovevano costituire la monumentale espressione di un vero e proprio programma di politica culturale volto a consacrare la civiltà romano-gotica venutasi a creare in Iberia.¹⁴ In quest'ottica, non poteva che essere cruciale riproporre la centralità e l'unicità del latino, forte della sacralità conferitagli dalla tradizione letteraria, istituzionale e religiosa, pari solo a quella delle altre 'lingue sacre': ovvio, dunque, che siano queste le lingue da cui vengono tirate le 'etimologie' che costituiscono l'ossatura del sapere dispiegato nell'opera, e che le varietà effettivamente parlate nel mondo non rientrino che in maniera molto marginale negli orizzonti dell'autore.

L'insistenza sul discorso di Isidoro in merito all'alterità linguistica, assai lontano non solo in apparenza dal soggetto che ci interessa, non risulterà forse inutile, nella misura in cui si rivela funzionale a evidenziare come il problema sia politico e culturale prima ancora che prettamente linguistico, e come tale è da sempre stato trattato, in genere nel quadro di un paradigma tradizionale difficilmente oltrepasabile e di un preponderante

⁹ È difficile determinare in quale lingua si sia espresso Dio al principio del mondo, quando disse «Sia fatta la luce». *Origines*, IX 1.11.

¹⁰ 'Dice inoltre l'Apostolo: «Se anche parlassi le lingue degli uomini e degli angeli»'. *Origines*, IX 1.12.

¹¹ 'Dice infatti l'Apostolo: «Ed anche le lingue verranno meno»'. *Origines*, IX 1.13.

¹² Il passo, nella sua interezza, recita: *Tres sunt autem linguae sacrae: Hebraea, Graeca, Latina, quae toto orbe maxime excellunt. His enim tribus linguis super crucem Domini a Pilato fuit causa eius scripta. Unde et propter obscuritatem sanctorum Scripturarum harum trium linguarum cognitio necessaria est, ut ad alteram recurratur dum siquam dubitationem nominis vel interpretationis sermo unius linguae adtulerit* (*Origines*, IX 1.3).

¹³ Si consideri, ad es., il passo seguente: *Horum plurimae [germanicae] gentes variae armis, discoloris habitu, linguis dissonae, et origine vocabulorum incertae* (*Origines*, IX 2.97).

¹⁴ Cfr., tra gli altri, Rojinski D., *Companion to Empire. A Genealogy of the Written Word in Spain and New Spain*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010, pp. 31-58.

discorso del potere. Gli esempi tratti dalla storia dell'Antichità si potrebbero moltiplicare: basti pensare all'etnocentrismo e alla refrattarietà dimostrati tanto dagli Ebrei quanto dai Greci a concepire la dignità della lingua dell'Altro, prima ancora che i suoi costumi e le sue istituzioni. Nel momento in cui ci accingiamo a cercare traccia nelle testimonianze letterarie e nella trattatistica del Medioevo di una percezione della diversità di carattere linguistico, dovremo quindi tenere conto che tale percezione potrà non soltanto risultare espressa in maniera parziale e tendenziosamente o poeticamente distorta (si pensi, ad esempio, al 'latrare' dei tedeschi nel sirventese di Peire de la Cavarana, *BdT* 334.1), ma, nella peggiore delle ipotesi, trovarsi rimossa *tout court*. Mai come in questo caso, dunque, sarà abusivo inferire alcunché dall'eventuale silenzio delle fonti, quale, ad esempio, quello additato da Alberto Varvaro, che annota come nel mondo romanzo medievale, «a giudicare dai testi narrativi, si direbbe che il problema dell'alterità linguistica non esista, che la letteratura lo abbia sottovalutato, senza cogliere le possibilità anche espressive che esso offriva».¹⁵ Certo, la lirica galloromanza pare, rispetto all'epica e al romanzo, un dominio più propizio al reperimento delle tracce di tale alterità, tanto dalla parte degli autori, come sembrano dimostrare gli emblematici seppure scarsi testi poliglotti, quanto da quella dei fruitori, grazie a un successo internazionale spesso ancora più ampio di quello autoctono e rispecchiato dalle sillogi ricopiate soprattutto da allofoni (si pensi agli ambienti italiani, catalani, lorennesi e artesiani che contribuiscono alla conservazione manoscritta della poesia trobadorica). Resta che le parole di Varvaro richiamano a non sottovalutare, anche per quanto qui interessa, il rapporto complesso tra il dato testimoniale, rappresentato da opere letterarie ambigue per loro stessa natura e opache per la nostra parziale capacità di penetrarle, e l'interpretazione di quello stesso dato, che ambirebbe a tradurre il testo in immediate acquisizioni di ordine socioculturale.

Ma vediamo, in sintesi, la situazione geolinguistica galloromanza nel suo sviluppo diacronico. I linguisti ritengono in genere che una netta differenziazione tra le parlate settentrionali e quelle meridionali sia abbastanza precoce, con uno sviluppo dei dittonghi spontanei, tratto differenziale preminente, che si considera iniziato in francese già dalla metà del sesto secolo.¹⁶ I filologi tendono invece a posticipare decisamente questa divaricazione e soprattutto la distinzione, all'interno delle due macro-aree, delle varietà regionali.¹⁷ Se si guarda ai rari testi delle origini conservati, databili a partire dalla metà del IX secolo, il panorama che ne risulta non sembra in effetti indicare una netta separazione all'interno del

¹⁵ Varvaro A., «*La tua loquela ti fa manifesto*». *Lingue ed identità nella letteratura medievale*, in *EURO-AL. L'alterità nella dinamica delle culture antiche e medievali: interferenze linguistiche e storiche nel processo della formazione dell'Europa. Atti del Convegno di Milano (5-6 marzo 2001)*, a c. di Finazzi R.B. et al., Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2002, pp. 49-67, poi in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanica*, Roma, Salerno, 2004, pp. 227-244 (da cui si cita): 227.

¹⁶ Cfr. ad es. l'ormai classico Wartburg W. von, *La fragmentation linguistique de la Romania*, Paris, Klincksieck, 1967 (ed. fr. di: *Die Ausgliederung der romanische Sprachräume*, Bern, Verlag, 1950) (ed. francese di: *Die Ausgliederung der romanische Sprachräume*, Bern, Verlag, 1950), p. 101.

¹⁷ Questa è, ad es., la posizione di Delboulle M., *A propos de la genèse de la langue française*, in *Mostra di codici romanzi dalle biblioteche fiorentine. Atti dell'VIII Congresso internazionale di Studi Romanzi (Firenze, 3-8 aprile 1956)*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1959, vol. 2, pp. 151-153.

dominio. E solo sulla documentazione testuale, va ribadito, si potrà fondare la nostra indagine. La prima celeberrima attestazione, costituita dai due passaggi in lingua vernacolare dei celeberrimi *Giuramenti di Strasburgo* dell'842 riportati da Nitardo nella sua *Historia filiorum Lhudovicii Pii*,¹⁸ mostra un certo numero di forme manifestamente localizzabili a settentrione accanto ad altre che paiono orientare piuttosto verso sud: donde la proposta, tra le altre, di localizzazione della varietà riprodotta a Poitiers, punto intermedio caratterizzato, in prospettiva, dalla condivisione di isoglosse dell'una e dell'altra area.¹⁹ Tuttavia, come gli studiosi che se ne sono occupati non hanno mancato di sottolineare, l'interpretazione linguistica delle singole forme e del testo nel suo complesso risulta per varie ragioni complicata. Prima di tutto, è innegabile che l'influenza del latino abbia dovuto giocare un ruolo non indifferente anche nella stesura di un brano dichiaratamente concepito per registrare, per la prima volta, un discorso in volgare romanzo. Per ragioni di prestigio, certo, in considerazione soprattutto dell'intento 'monumentario' piuttosto che 'documentario' in senso stretto da riconoscere a tale registrazione («sottolineare l'importanza dell'avvenimento, anche attraverso la componente linguistica»²⁰ valorizzando nello scritto un «atto di parola che, in questa specifica situazione, costituisce l'essenza stessa del rito solenne che a Strasburgo ebbe a protagonisti due re e due eserciti»);²¹ ma anche perché, più banalmente, chi scriveva non poteva che avere imparato a farlo solo nella millenaria lingua di Roma, tanto identificata con la norma e il modello per l'insegnamento scolastico di base, che ancora Dante non potrà fare a meno di definirla *grammatica*.²² Quello del peso più o meno marcato dei latinismi è, però, solo uno, e certo non il principale, dei problemi che la lingua di questo testo solleva: problemi comunemente legati all'uso di una *scripta*, della quale, ancora una volta, è dato apprezzare nei *Giuramenti* la prima manifestazione in ambito neolatino. In questo senso, non sarà in effetti molto diversa la valutazione linguistica che si può dare delle successive attestazioni, rappresentate da testi paraletterari di ambito sacro che compaiono all'interno di manoscritti latini sotto forma di «tracce» marginali.²³ Anche per quanto concerne le testimonianze uniche del *Sermone su Giona* di Valenciennes, del *Saint Lethgier* e della *Passione* di Clermont-Ferrand, per citare i principali esempi, le forme che si ritrovano nei testi non rappresentano infatti un sistema coerentemente attribuibile alla regione della Galloromania in cui si ritiene di doverne collocare, sulla base di criteri interni ed esterni, la composizione. Per queste opere, a una presumibile mescolanza

¹⁸ Il ms. unico (Paris, BnF, fr. 9768), risale all'anno 1000 all'incirca. Si veda, in proposito, Asperti S., *Origini Romanze. Lingue, testi antichi, letterature*, Roma, Viella, 2006, pp. 167-176.

¹⁹ Cfr., su tutti, Castellani A., *L'ancien poitevin et le problème linguistique des Serments de Strasbourg*, «Cultura neolatina», 29, 1969, pp. 201-234, poi in: Id., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma, Salerno, 1980, III, pp. 36-89.

²⁰ Asperti, *Origini romanze*, p. 169

²¹ Meneghetti M.L., *Le origini* (parte di: *Storia delle letterature medievali romanze*, coord. di Meneghetti M.L.), Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 159.

²² Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Mengaldo P.V., in *Opere minori di Dante*, tomo II, a c. di Mengaldo P.V. et al., Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 3-237, I 13.

²³ Per la definizione di «traccia», si veda Petrucci A., *Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*, Spoleto, CISAM, 1999, pp. 981-1010.

originaria capace di conferire al testo una più o meno ricercata patina sovralocale (ciò che si potrebbe definire con il termine di *koiné*) si aggiunge, come la critica non ha mancato di segnalare, l'introduzione di elementi aliotri a seguito della copia da parte di uno o più scribi di origine diversa da quella dell'autore.²⁴ Che la *rustica romana lingua* ammessa dal concilio di Tours (813) nell'uso pastorale,²⁵ a giudicare dalle sue prime attestazioni apprezzabili, non appaia nettamente definita in senso diatopico sarà, dunque, imputabile in larga parte allo specchio deformante della *scripta*, complicata in senso tridimensionale – non diversamente da quanto accadrà per i testi volgari di epoche assai più 'mature' dal punto di vista linguistico e letterario – dall'addensarsi imprevedibile di quello che Cesare Segre ha definito «diasistema»: la stratificazione delle diverse 'mani' intervenute nella tradizione.²⁶ Simili considerazioni mettono in guardia rispetto al possibile circolo vizioso che si può innescare qualora si vogliano collegare in maniera automatica, per quest'epoca pre- e protoletteraria, il dato geolinguistico e la sua emergenza nella *scripta*. Tanto l'attribuzione a un luogo specifico dei tratti linguistici rilevati nei testi ivi composti, quanto l'utilizzo di tali tratti come *Dialekterriteria* per localizzare altre testimonianze sono operazioni che non potranno in alcun modo essere considerate automatiche.²⁷

Se tali *caveat* sono valevoli, in fondo, per qualsiasi testimonianza scritta volgare pre-moderna, dal momento che le questioni legate alla *scripta* e alle dinamiche di diasistema continueranno per secoli a essere connaturate alla tradizione testuale, è pur vero che l'apprezzamento dei dati cambia notevolmente nei secoli seguenti – quelli che vedono l'affermarsi di una diffusa produzione letteraria – in parallelo con l'aumento sostanziale della mole di testi, soprattutto documentari, disponibili. Si apre, così, la strada a una più precisa definizione, anche su base statistica, dei tratti caratterizzanti gli usi scrittori a livello regionale e, in alcuni casi, persino locale, mettendo a frutto la possibilità di uno scambio

²⁴ Cfr. Meneghetti, *Le origini*, pp. 153-156.

²⁵ *Visus est unanimi nostrae, ut quilibet episcopus habeat omilias continentes necessarias ammonitiones, quibus subiecti erudiantur, id est de fide catholica, prout capere possint, de perpetua retributione bonorum et aeterna damnatione malorum, de resurrectione quoque futura et ultimo iudicio et quibus operibus possit promereri beata vita quibusve excludi. Et ut easdem omelias quisque aperte transferre studeat in rusticam Romanam linguam aut Thiotiscam, quo facilius cuncti possint intellegere quae dicuntur* ('È parso a tutti noi opportuno che ogni vescovo pronunci omelie contenenti i necessari insegnamenti onde istruirne i sottoposti – cioè della fede cattolica – affinché questi possano comprendere, riguardo all'eterna ricompensa dei buoni e dannazione dei malvagi, nonché alla resurrezione e al giudizio finale e a quali azioni possano far meritare la vita eterna e quali invece negarla. E che le stesse omelie ciascuno si applichi a tradurle con chiarezza nella lingua latina o germanica parlata dagli incolti, perché più facilmente tutti possano comprendere ciò che viene detto'). Ed. *MGH, Legum. III. Concilia. II. Concilia aevi Karolini*, 1, ed. Werminghoff A., Hannover-Leipzig, Impensis Bibliopolii Hahniani, 1906, n. 38, *Concilium Turonense*: 286-293, comma 17, citato in Asperti, *Origini romanze*, p. 125, cui si rimanda anche per il commento al testo.

²⁶ Cfr. Cesare Segre C., *Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema*, in Id., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 53-70: 65-66.

²⁷ Il termine *Dialekterriteria* è imposto, a quanto pare, dal pionieristico ma tuttora fondamentale studio di Wacker G., *Über das Verhältnis von Dialekt und Schriftsprache im Altfranzösischen*, Halle, Niemeyer, 1916.

reciproco tra forme attestate e grammatica ricostruttiva.²⁸ Ma non si tratta soltanto di un cambiamento del punto di vista dell'osservatore moderno, favorito da un mero incremento quantitativo del testimoniale (che si potrebbe al limite considerare come casuale: il tasso di distruzione dei supporti manoscritti è un parametro cruciale e mai davvero verificabile): la critica accetta generalmente che i secoli IX-XII vedano in effetti un'ulteriore progressiva differenziazione delle parlate – il cui esito saranno ormai varietà compiutamente distinte e descrivibili – e di conseguenza, seppure più lentamente per tutte le ragioni appena evocate, delle *scriptae*. Se ciò va di pari passo con l'aumento esponenziale della produzione scritta in volgare, si potrà ritenere che i due fenomeni siano per certi versi interrelati: appare verosimile, cioè, che la progressiva emancipazione dal latino dovesse dipendere anche da un'assunzione di consapevolezza della varietà vernacolare da utilizzare, a sua volta legata all'effettiva esistenza, nonché percezione, di tratti differenziali rispetto ad altre limitrofe.

Queste considerazioni generali trovano conferma nella ricostruzione di quello che fu con ogni probabilità il principale *foyer* di una civiltà protoletteraria galloromanza unitaria, collocato, da d'Arco Silvio Avalle per primo, nella Contea di Poitiers, un'area geograficamente intermedia, aperta a scambi tanto con il Nord quanto con il Sud.²⁹ In particolare all'ambiente dell'abbazia di San Marziale di Limoges, principale centro culturale della regione, il cui legame con la famiglia comitale (gli antenati di quel Guglielmo IX destinato a diventare il primo trovatore a noi noto) è ben documentato, sono riconducibili, oltre alla *Passione*, la copia del *Saint Lethgier* di origine settentrionale che la accompagna nel codice conservato a Clermont-Ferrand, le poesie latine infarcite di parti in volgare raccolte nel manoscritto fr. 1139 della Bibliothèque Nationale e alcuni altri poemetti agiografici.³⁰ Ma la stessa abbazia risulta implicata anche nella nascita del *trobar*: come che si voglia intendere l'etimologia del verbo che indicherà emblematicamente la composizione poetica per almeno due secoli, l'influenza dei 'tropi' liturgici di San Marziale sulla costruzione metrico-melodica dei primi trovatori appare, infatti, innegabile.³¹ Peraltro, molti studiosi

²⁸ Cfr. la n. precedente. Dall'impostazione di Wacker nascerà, decenni più tardi, la *scriptologie* grazie ai contributi fondativi di Remacle L., *Le problème de l'ancien wallon*, Paris, Les Belles Lettres, 1948, e Gossen C.-Th., *Französische Skriptastudien: Untersuchungen zu den nordfranzösischen Urkundensprachen des Mittelalters*, Wien, Bohlaus, 1967. Malgrado alcune obiezioni, come quelle mosse da Dees A., *Atlas des formes et des constructions des chartes françaises du XIII^e siècle*, Tübingen, Niemeyer, 1980, si può dire che questo indirizzo di studi goda ormai di un'importanza incontrastata in ogni settore geolinguistico della Romanistica.

²⁹ Si veda Avalle d'A.S., *Cultura e lingua francese delle origini nella Passion di Clermont-Ferrand*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.

³⁰ Cfr. Meneghetti, *Le origini*, pp. 177-189.

³¹ L'ipotesi etimologica che riconduce i trovatori ai 'tropi' fu formulata per primo da Paris G., *Trouver*, «Romania», 7, 1878, pp. 418-419: tramite l'idea, già classica, di *inventio* poetica, il verbo *trobar* avrebbe in seguito assunto la stessa polisemia del suo equivalente latino *INVENIRE*. Malgrado sia generalmente accettata, questa spiegazione presenta alcune difficoltà innegabili, tra cui l'assenza di attestazioni del verbo **TROPARE* in latino medievale (come segnalato da Spitzer L., *Trouver*, «Romania», 66, 1940-1941, pp. 1-11, che ipotizzava un passaggio attraverso il composto *CONTROPARE*, impiegato da Cassiodoro) e, soprattutto, quella di non dare conto del rapporto tra il senso comune di 'trovare' (attestato già in testi del X secolo, ma di origine ancora discussa) e quello tecnico di 'comporre' (cfr. Malkiel Y., *Post Editorial Note*:

concordano sul fatto che questi ultimi dovessero servirsi di una lingua di *koiné* a base pitavina, una varietà ponte tra il dominio occitanico e quello oitanico.³² L'episodico riscontro di alcune forme garantite dalla rima e dalla prosodia in una tradizione manoscritta per il resto piuttosto propensa a obliterare la *facies* linguistica dei modelli garantisce quanto alla fondatezza di tale ipotesi e pare dimostrare che il sentimento di una netta alterità linguistica tra nord e sud della Galloromania non dovesse essere avvertito in modo particolarmente significativo, quantomeno nei *milieu* più acculturati.

5.2. Trovieri e trovatori

Riconfermando queste acquisizioni e ponendole come base per i successivi sviluppi storico-letterari, alcuni studi più recenti si sono rivolti a investigare ove possibile le radici della produzione dei trovieri. In particolare, anche facendo riferimento alla menzione da parte di Orderico Vitale delle *derisoriae cantiones* contro Enrico I che avrebbero condotto al suicidio il loro autore Luc de la Barre nel 1124,³³ Luciano Formisano ha postulato che

dès le début du XII^e siècle la poésie lyrique était cultivée dans le nord-ouest français sous des formes qui n'ont pas survécu, mais qui nous font songer à l'esprit fort de Guillaume d'Aquitaine ainsi qu'au sirventès de Richard d'Angleterre, application au cas personnel d'une poésie de circonstance qui en France restera confinée dans le genre «épique» de la chanson de croisade.³⁴

Stando alle testimonianze manoscritte, la prima «traccia» di una produzione lirica oitanica è appunto quello di una canzone di crociata anonima, *Chevalier; mult estes guariz* (RS. 1548a).³⁵ Databile al 1146-1147, questo testo è conservato grazie a una trascrizione avventizia in un manoscritto dei *Moralia in Iob* conservato a Erfurt, che riporta anche la notazione melodica; la patina linguistica nettamente anglonormanna è senza dubbio da attribuire al copista, mentre l'autore doveva essere un uomo del continente, poiché indica

Old Occitan trobar, Old Spanish fallar, «Romance Philology», 36, 1982-1983, pp. 148-153). Sul ruolo di San Marziale rispetto alla fondazione della lirica trobadorica, il riferimento obbligato è ai numerosi lavori di Hans Spanke (per un elenco esaustivo dei titoli rilevanti, cfr. Riquer, *Los trovadores*, vol. 1, p. 20, n. 2).

³² Si vedano ad es. le analisi linguistiche dei corpora di Guglielmo IX (ed. Pasero N., pp. 311-370; Pfister M., *La langue de Guillaume IX, comte de Poitiers*, «Cahiers de civilisation médiévale», 19, 1976, pp. 91-113), Cercamon (ed. Rossi, pp. 126-128), Marcabru (Viel R., *Interferenze linguistiche e tradizione manoscritta: alcune note su Marcabru*, «Critica del testo», 18, 2015, pp. 3-27), Alegret e Marcoat (ed. Viel, pp. 34-48).

³³ Cfr. Orderic Vitalis, *The Ecclesiastical History*, ed. by Chibnall M., 6 voll., Oxford, Clarendon, 1973-1980, VI, 352.17.

³⁴ Formisano L., *La lyrique d'oïl dans le cadre du mouvement troubadouresque*, in *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*, éd. par Grossel M.-G. et J.-Ch. Herbin, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, pp. 101-115: 114.

³⁵ Ed. e studio in Mölk U., *Das älteste französische Kreuzlied und der Erfurter Codex Amplonianus 8° 32*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001. Per le circostanze di composizione si veda anche Resconi S., *Tracce, ricontestualizzazioni, canali di trasmissione peculiari: percorsi tra le liriche oitaniche trascritte al di fuori dei canzonieri francesi*, «Critica del testo», 18, 2015, pp. 169-198: 170-173.

il proprio re in Luigi VII. Dal punto di vista formale, si tratta di un componimento apparentemente assai lontano dagli esempi del *trobador* precedente e contemporaneo, malgrado alcuni possibili riecheggiamenti di Guglielmo IX.³⁶ Piuttosto, le assonanze in luogo di alcune rime, lo schema metrico-strofico da *rotrouenge* e la presenza di *refrain* ne indicano l'afferenza a una tradizione settentrionale che, temperandosi con i moduli cortesi di matrice trobadorica, caratterizzerà in seguito una parte significativa della produzione dei trovieri.

Da parte sua, Riccardo Viel è giunto a ipotizzare, in un articolo recentissimo, l'esistenza di una vera e propria «area lirica comune galloromanza d'origine» da localizzare intorno a Poitiers: lo proverebbero, tra gli altri aspetti, i rapporti ancora tutti da indagare (ed è ciò che lo studioso si propone di fare) «fra i primi trovatori e la lirica trovierica».³⁷ Il Poitou, insomma, pare costituire, nel nostro discorso, un centro di gravità fondamentale anche per la lunga persistenza della sua centralità nella geografia letteraria basso-medievale. Nel XII secolo inoltrato, poi, parlare del *milieu* pittavino, significa inevitabilmente fare riferimento a Eleonora d'Aquitania e alla sua famiglia. Nipote del primo trovatore, moglie prima di Luigi VII di Francia, poi di Enrico II d'Inghilterra, madre, tra gli altri, di Maria di Champagne e di Riccardo Cuor di Leone, la contessa e poi regina appare, non solo simbolicamente, al centro di una rete di relazioni umane e culturali che, facendo spesso capo a Poitiers, sede prediletta prima di Eleonora stessa, poi di Riccardo, collegano, tra le altre, l'esperienza trobadorica a quella dei primi trovieri. È infatti in questa temperie, benché alla corte champénoise, dunque effettivamente lontano dal Poitou, che muove i primi passi a noi noti la lirica cortese in lingua d'oïl.

Chrétien de Troyes viene considerato l'iniziatore di questa fortunata produzione poetica forse più per il carattere di manifesto programmatico in difesa dell'ortodossia della *fin'amor* della sua canzone *D'amor qui m'a tolu a moi* (RS. 1664) che per una sicura precedenza cronologica su altri autori pressoché contemporanei, tra cui Gace Brulé, Conon de Béthune, Blondel de Nesle e il Castellano di Couci, la cui cronologia relativa è malcerta.³⁸ Chrétien è un vero e proprio trovatore in lingua d'oïl. Frequentatore della corte di Maria in Champagne, l'autoctono (se bisogna credere al suo nome) romanziere si inserisce infatti alla pari nel dibattito poetico tra i colleghi occitani Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga.³⁹ La circostanza eccezionale è che lo fa utilizzando, con la massima

³⁶ Formisano, *La lyrique d'oïl*, p. 108.

³⁷ Viel R., *La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d'Alvernia: liriche d'oc e d'oïl a contatto*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a c. di Canettieri P. e A. Punzi, 2 voll., Roma, Viella, 2014, vol. 2, pp. 1761-1786: 1773. Si veda anche Id., *Interferenze linguistiche*, pp. 21-25.

³⁸ Formisano, *La lyrique d'oïl*, pp. 105-106.

³⁹ L'individuazione del dibattito si deve a Roncaglia A., *Carestia*, «Cultura neolatina», 18, 1958, pp. 121-137. Non entriamo nella *vexata quaestio* relativa all'ordine dei tre interventi (*Can vei la lauzeta mover*, *BdT* 70.43; *Non chant per auzel ni per flor*, *BdT* 389.32; *D'amors qui m'a tolu a moi*, RS. 1664), per cui si vedano in part. Rossi L., *Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia*, «Vox romanica», 46, 1987, pp. 26-62; Di Girolamo, *I trovatori*, pp. 120-141; Borghi Cedrini L., *L'enigma degli pseudonimi nel débat tra Raimbaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes*, in *Il Segreto. Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 1-4 aprile 1998)*, a c. di Floris U. e M. Virdis, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 49-75. Per quanto qui interessa, è sufficiente constatare l'esistenza delle condizioni culturali che hanno consentito

naturalizza, la propria lingua materna. Tale eccezionalità diventa presto la norma: entro la fine del secolo, i rapporti intertestuali tra poeti d'oc e d'oïl saranno ormai fiorenti e, come la critica non ha mancato di rimarcare, la direzione delle influenze e delle riprese non andrà soltanto da sud verso nord. Le prime generazioni della lirica oitanica testimoniano dunque di una *translatio* del trobadorismo di carattere ben diverso rispetto a quella che è possibile constatare, ad esempio, al di qua delle Alpi, dove la produzione poetica in volgare non è meno influenzata dai modelli occitanici. Tanto la scelta di comporre in lingua d'oc, come la schiera di «trovatori d'Italia» (tutti in realtà settentrionali),⁴⁰ quanto quella di tradurre quasi *à la lettre* canzoni dei più illustri trovatori, come il Giacomo da Lentini di *Madonna dir vo' voglio* (rispetto a Folquet de Marselha, *A vos, midontç, voill retrair' en chantan*, *BdT* 155.4),⁴¹ sono infatti del tutto estranee ai trovieri.⁴² Senza dubbio si può scorgere nell'esclusione di tali opzioni un atteggiamento apertamente agonistico nei confronti di quelli che sono pur sempre dei modelli da seguire, il cui prestigio non pare in alcun momento indurre i poeti oitanici alla deferenza che si ritrova presso i loro omologhi italiani. Ma dal rifiuto sia della riproduzione mimetica della lingua dei trovatori, sia della sua traduzione sembra però anche di potere dedurre che nella Francia settentrionale l'alterità linguistica non era avvertita affatto allo stesso modo che in Italia. Se, cioè, il gioco intertestuale fra trovatori e trovieri è possibile, pur nell'uso di due idiomi diversi, significa che per gli autori coinvolti essi dovevano risultare almeno fino a un certo punto reciprocamente comprensibili e, forse, sovrapponibili. La comprensibilità non sarà certo stata di tutti i parlanti, né, forse, per gli stessi *entendedors*, di tutti i livelli diafasici e diastratici: un'ottima conoscenza della lingua letteraria, una varietà in una certa misura standardizzata per quanto attiene al registro, non garantisce, infatti, naturalmente, quanto alla competenza, attiva e passiva, rispetto ad altri livelli, in particolare al *sermo cotidianus*.

Negli ultimi anni del XII secolo sembrano raggiungere la loro massima intensità gli scambi fra i poeti del nord e del sud.⁴³ A partire dalle corti galloromanze, da quella anglo-normanna dei Plantageneti, a quelle di Champagne, di Fiandre-Alsazia, ma anche nell'Alvernia del Delfino e poi nel Monferrato, si assiste al trionfo di una cultura lirica che,

la partecipazione di Chrétien al dialogo.

⁴⁰ Per l'espressione cfr. Bertoni G., *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915.

⁴¹ Cfr. Lombardi E., *Traduzione e riscrittura: da Folchetto al Notaio*, «The Italianist», 24, 2004, pp. 5-19. Analoghi esperimenti non sono rari tra gli autori lirici del Duecento italiano. Sul rapporto tra Siciliani e trovatori, si vedano in part. gli studi di Roberto Antonelli (ad es. Antonelli R., *Problematiche di una genesi letteraria: le 'origini' della scuola siciliana e Giacomo da Lentini*, in *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale*, a c. di Arquès R., Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2000, pp. 45-57).

⁴² Della 'traduzione come genesi' di una nuova tradizione letteraria fra antichità e Medioevo mi sono occupato nell'introduzione, scritta con Paola Cattani e Matteo Fadini, a un volume miscelaneo di studi sull'argomento: Cattani P., M. Fadini e F. Saviotti, «*In principio fuit intepres*», in *La traduzione come genesi e paligenesi della letteratura*, a c. di Cattani P., M. Fadini e F. Saviotti [«Ticentre. Teoria testo traduzione» (online), 3, 2015], pp. 3-12: 3-7 (URL: <<http://www.ticentre.org/ojs/index.php/t3/article/view/78>> [data di accesso: 17/10/2017]).

⁴³ Cfr. Formisano, *La lyrique d'oïl* e la bibliografia ivi citata.

benché bilingue, si presenta a tutti gli effetti come unitaria, e per le interazioni umane e poetiche tra gli autori, e per la comunanza di pubblico. In questo senso, testimonianze come quella della *razo* di *Kalenda maya*, che riconduce la composizione da parte di Raimbaut dell'*estampida* all'ascolto della melodia suonata sulla viella da *joglars de Fransa* al cospetto di Bonifacio e del suo seguito, sono estremamente preziose nel descrivere una situazione che andrà considerata come tutt'altro che inusuale all'epoca (lo doveva essere certo di più al tempo della redazione della prosa). Tra gli episodi più significativi si segnala un altro rapporto triangolare, sviluppatosi mediante una trama più abbondante e complessa di menzioni, allusioni e imitazioni rispetto a quello di Chrétien, Bernart e il conte d'Aurenga:⁴⁴ esso coinvolge Bertran de Born, Conon de Béthune e Raimbaut de Vaqueiras e sarà parzialmente oggetto del nostro discorso.⁴⁵ Il trovatore di Vaqueiras si ritrova così, tanto per cambiare, al centro di dinamiche storico-letterarie e storico-linguistiche del massimo interesse. Si consideri, ancora, l'opzione di inserire una *cobla* oitanica, accanto a quelle italiana, guascona e galega, nel proprio *descort* plurilingue, che sembra, da una parte, suggerire un sentimento di pari alterità dinanzi alle varietà impiegate, con ciò ponendo il francese sullo stesso piano di estraneità delle altre rispetto al provenzale. Dall'altra parte, però, non va sottostimato il fatto che ci troviamo al cospetto del punto di vista, senz'altro in una certa misura tendenzioso, se non giocoso, di un poeta poliglotta; un poeta, peraltro, che nella stessa *cobla* oitanica compone un palese omaggio al grande troviero e signore feudale di Béthune, riprendendone formule e stilemi.⁴⁶ Si tratta di una riconferma della pari dignità poetica di due lingue tra loro altre, alla maniera di Chrétien de Troyes, o addirittura di una possibile accettazione della preminenza del francese, magari a fini politico-diplomatici? In tal senso, il contesto potrebbe essere, secondo Giuseppe Tavani, quello della preparazione della Quarta crociata, di cui Bonifacio di Monferrato era appena stato eletto condottiero e che aveva negli artesiani di Conon una parte rilevante degli uomini in arme.⁴⁷

Come che sia, rimescola le carte, per quanto concerne la lirica, ma non solo, questo interessantissimo e pluricitato passo delle *Razos de trobar* di Raimon Vidal de Besalu (1220 ca.), la cui precisa comprensione è resa poco agevole dall'uso alternativo e complementare dei sinonimi (o quasi: ma il significato preciso tende a sfuggirci) *parladura*, *lingage*, *lenga*:⁴⁸

⁴⁴ Le due triadi di poeti sono state per la prima volta accostate da Bertolucci Pizzorusso, *Generi in contatto*, p. 84.

⁴⁵ Per i rapporti intertestuali fra Bertran e Conon, cfr. Hoepffner E., *Un ami de Bertran de Born: Mon Isebart*, in *Études romanes dédiées à Mario Roques par ses amis, collègues et élèves de France*, Paris, Champion, 1946, pp. 15-22; per l'influenza della poesia di Bertran de Born sul più giovane Raimbaut, cfr. Bertolucci, *Posizione e significato*, pp. 7-22. Infine, per gli scambi umani e poetici tra Conon de Béthune e il trovatore di Vaqueiras, si veda *infra*.

⁴⁶ Come dimostrato dettagliatamente da Brugnolo, *Appunti in margine*.

⁴⁷ Cfr. *supra*

⁴⁸ La critica ha in genere evitato di problematizzare l'ambiguità che a tratti ne risulta, soprattutto nella parte centrale del passo citato: l'assenza, a quanto mi risulta, di traduzioni moderne complete non sarà, in questo senso, da considerare casuale.

Totz hom qe vol trobar ni entendre deu primerament saber qe neguna parladura non es naturals ni drecha del nostre lingage, mais acella de Franza e de Proensa e d'Alvergna e de Caersin. Per qe ieu vos dic qe, qant ieu parlarai de «Lemosy», qe totas estas terras entendas et totas lor vezinas et totas cellas qe son entre ellas. Et tot l'ome qe en aquellas terras son nat ni norit an la parladura natural et drecha. [...] La parladura francesca val mais et [es] plus avinenz a far romanz et pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers et cansons et serventes. Et per totas las terras de nostre lengage son de maior autoritat li cantar de la lenga lemosina qe de neguna altra parladura; per q'ieu vos en parlarai primeramen.⁴⁹

Se comprendiamo correttamente, in principio l'autore sviluppa il discorso relativo alla *parladura naturals ni drecha del nostre lingage*, lasciando intendere che per lui come per il suo pubblico siano tali tanto *acella de Franza* quanto le parlate occitane menzionate: la prima sarebbe, cioè, da considerare come una sorta di varietà diatopica all'interno del medesimo dominio linguistico degli idiomi di *Proensa*, *Alvergna* e *Caersin* (meno chiara la precisazione immediatamente successiva, che sembrerebbe fare del *Lemosy* un livello linguistico superiore, pertinente a tutte le regioni elencate, in contraddizione con quanto affermano le righe seguenti). Piuttosto sorprendentemente, soprattutto considerata l'epoca, nessuna alterità linguistica viene denunciata.⁵⁰ Tuttavia, nella seconda parte del brano riportato, emerge, almeno a livello estetico-funzionale, un'opposizione netta tra francese e 'limosino' (termine che, anche in Catalogna, è stato a lungo utilizzato nel senso generico di 'occitano transpirenaico'), specializzati ciascuno nella composizione di opere afferenti a generi diversi. In un sistema letterario che si presenta, per così dire, integrato dal punto di vista del pubblico non meno di quello linguistico, viene così affermata con decisione l'eccellenza indiscutibile dell'occitano nella composizione del canto cortese, dunque la sua assoluta supremazia *ipso facto* (*maior auctoritat*), dal momento che la superiorità riconosciuta al francese è limitata a generi culturalmente 'minori', come quello, pur fortunatissimo, della pastorella (per quanto la critica abbia generalmente inteso *romanz* – il termine, come noto, ha il significato del tutto generico di 'scritto in volgare' – come 'romanzo', a me pare che, nel contesto di un'enumerazione di tipologie testuali appartenenti al dominio lirico, si possa ipotizzare piuttosto un riferimento a forme, in effetti prettamente oitaniche, come le lirico-narrative *chansons de toile* e, in genere, *de femme*). È lecito chiedersi quanto di ideologico comporti il giudizio di Raimon Vidal, che forse non avrebbe potuto trovare d'accordo i grandi trovieri suoi contemporanei, quali Thibaut de Champagne o Guillaume le Vinier (mentre non si può dire che lo stesso periodo sia ricco

⁴⁹ 'Chiunque voglia comporre o intendere poesia deve prima di tutto sapere che le sole parlate naturali e corrette della nostra lingua sono quelle di Francia, di Provenza, d'Alvernia e del Quercy. Perciò vi dico che, quando parlerò di "Limosino", dovete intendere tutte queste regioni e quelle limitrofe e quelle che stanno tra loro. E tutti coloro che sono nati e cresciuti in queste regioni possiedono la parlata naturale e corretta. [...] L'idioma francese ha più valore e grazia per la composizione di romanze e pastorelle, mentre quello del Limosino è migliore per comporre *vers*, canzoni e *serventes*. In tutte le regioni in cui si parla la nostra lingua hanno più prestigio i canti in limosino che quelli in ogni altro idioma, ragion per cui vi parlerò di esso per primo'. Ed. Marshall J.H. (ed by), *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972, pp. 4-6 (versione di B).

⁵⁰ Contrariamente a quanto segnala, in maniera piuttosto apodittica, Paden, *Old Occitan*, p. 37.

di trovatori tanto notevoli) e che, in fondo, nemmeno Dante nel *De vulgari eloquentia* sembrerà condividere.⁵¹

Dopo il 1200, ad ogni modo, ragioni storico-politiche e cambiamenti nel contesto culturale determinano in breve tempo il venire meno delle condizioni stesse che avevano favorito la convergenza dei poeti lirici d'oc e d'oïl. Da una parte, la crociata antialbigese manovrata dalla corona francese nel Midi produce un'autentica diaspora dei trovatori verso l'Italia e, in misura minore, verso la Penisola iberica. Dall'altra, le città della Francia settentrionale – su tutte Arras – iniziano a rivaleggiare con le corti come centri di creazione e *performance* poetica, favorendo la nascita o lo sviluppo di tipologie e forme testuali congeniali al nuovo pubblico urbano, socialmente più variegato e legato a una varietà linguistica assai connotata in senso municipale: ciò determinerà, in particolare, il trionfo del *dit* e la nuova moda del *jeu-parti*. Si può dunque dire che con il XIII secolo, come ha argomentato Michel Zink nelle pagine del suo saggio *La subjectivité littéraire*,⁵² un'altra storia letteraria abbia inizio, ed è una storia che, almeno per quel che riguarda la «produzione del testo», vede nettamente separati il dominio francese e quello occitano. Ciò non è, però, necessariamente altrettanto vero per quanto concerne la circolazione e la ricezione delle opere più antiche, soprattutto se si considera che in tale periodo, si pongono le basi per una raccolta manoscritta dei testi e delle musiche che in significativi, anche se minoritari casi, è comune alla produzione nelle due lingue e presenta dei tratti tanto peculiari da meritare tutta la nostra attenzione.

5.3. Interferenze linguistiche

Dopo questa parziale panoramica, per potere approfondire il discorso sul rapporto tra lingua d'oc e d'oïl a partire dalla lirica composta nei due idiomi evitando generalizzazioni indebite, sarà opportuno tenere distinti per quanto possibile i differenti aspetti. Le prospettive di indagine che mi paiono fondamentali sono tre, ognuna delle quali offre casi di studio del massimo interesse.

1. Prospettiva autoriale: come interpretare i rari episodi in cui l'intertestualità oc-d'oïl è contrassegnata da un plurilinguismo che può essere la prerogativa di un solo autore oppure il prodotto di un dialogo tra due? La prima fattispecie pare rappresentata dai pochissimi testi poliglotti già ricordati (Raimbaut de Vaqueiras, Bonifacio Calvo, Cerverí de Girona), la seconda dalle altrettanto sporadiche tenzoni bilingui in cui ognuno dei duellanti si esprime nel proprio idioma, su cui ci concentreremo tra poco.
2. Prospettiva ricezionale: in quale «orizzonte d'attesa» si colloca la produzione di tale poesia multilingue? Quale livello di competenza linguistica presuppone da parte del pubblico?
3. Prospettiva tradizionale: che cosa determina e come va analizzata la pur contenuta tra-

⁵¹ Nel secondo libro del trattato, infatti, le canzoni di trovieri (il solo Thibaut de Champagne, in effetti) e poeti italiani sono poste sullo stesso piano di prestigio di quelle dei trovatori di lingua d'oc.

⁵² Zink M., *La subjectivité littéraire*.

smissione congiunta di testi linguisticamente diversi in alcune sillogi? Tra le raccolte dotate di organicità, risultano senz'altro più meritevoli di attenzione le testimonianze trobadoriche W e X, che accompagnano rispettivamente le raccolte oitaniche M e U, rispetto a quella trovierica H, che occupa lo spazio tra il *Liber Alberici* (D^a) e il *Liederbuch* di Peire Cardenal (D^b) nel canzoniere estense (alle cc. 217-231); ciò non soltanto per la diversa mole del corpus, ma anche perché nelle prime (di mano francese) si riscontrano interferenze linguistiche pressoché sconosciute alla seconda (di mano italiana).

Il primo aspetto è stato adeguatamente sviluppato dalla critica tanto per quel che riguarda le sue valenze letterarie, quanto sul piano dell'analisi linguistica: tra i numerosi contributi, testimonianza di un interesse costante nei confronti del *descort* rambaldiano, spicca in questo senso lo studio di Furio Brugnolo,⁵³ mentre un'attenzione più episodica benché significativa hanno suscitato i casi di tenzoni e *partimen* bilingui.⁵⁴ Quello che è forse mancato è, da una parte, un tentativo di dare globalmente conto del fenomeno, nel più ampio ma pur sempre circoscritto quadro del plurilinguismo lirico romanzo, dall'altra un approfondimento delle implicazioni culturali dei dati linguistici e letterari raccolti. Vedremo se e in quale misura sarà possibile procedere in quest'ultima direzione, rispetto al nostro caso di studio.

Per quanto riguarda il terzo aspetto, si rileva da parte degli specialisti un trattamento asimmetrico dei due *corpora* lirici d'oc e d'oïl, certo almeno in parte giustificato dalla diversità di mole e di importanza – come già accennato – delle relative testimonianze: per la disamina della più ricca e peculiare tradizione oitanica di testi trobadorici (tra cui non pochi *unica*), in genere accompagnati dalla notazione musicale, siamo debitori della monografia di Manfred e Margaret Raupach,⁵⁵ laddove per un'analisi complessiva delle ridotte testimonianze occitaniche della lirica dei trovieri ci si deve rifare fundamentalmente a un breve articolo di Gustav Ineichen.⁵⁶ Il corpus d'indagine di quest'ultimo ammonta a una ventina di *specimina*, alcuni dei quali sono rappresentati da singole strofe citate da Matfre Ermengaut nell'ultima parte del suo *Breviari d'Amors*, intitolata *Perilhous tractat d'amor de las femnas*. Lo studioso si concentra in particolare sul *graphisme*, ossia sui fenomeni grafico-fonetici, ponendo in evidenza le strategie di resa del sistema francese da parte dei copisti occitanofoni. Si consideri, ad esempio, il caso emblematico di questa strofa di una canzone di Thibaut de Champagne inserita nel *Breviari*:

Ge ne sui pas si com sel'otra gant
qui ont amé, pueis y voelent contendre
e dient mal par vilain mautalant ;

⁵³ Brugnolo, *Appunti in margine*.

⁵⁴ Per la bibliografia, si veda *infra*, § 5.4.

⁵⁵ Raupach M. & M. Raupach, *Französierte Trobadorlirik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Niemeyer, 1979.

⁵⁶ Ineichen G., *Autour du graphisme des chansons françaises à tradition provençale*, «Travaux de linguistique et de littérature», 7, 1969, pp. 203-218.

mas nul ne doit seignor servize vendre
 n'encontra li mesdire ne mainsprendre,
 e s'il s'en part, parte s'ant bonemant ;
 endroit de moi vuou ge que tust aimant
 aient gran bien, quant ge plus n'i puis prendre.

(RS. 711, vv. 9-16)⁵⁷

Rispetto alla scarsa familiarità con gli usi grafici francesi dei copisti occitani, Ineichen segnala come la lingua d'òil sembri essere identificata «moins à l'aide de l'ensemble des traits distinctifs, mais à cause de certains traits phonologiques assumant une valeur différentielle et caractéristique par rapport à l'idiotele de l'auditeur moyen».⁵⁸ Proviamo a chiarire. Accanto alla conservazione, non sistematica e comunque tipologicamente capricciosa, di alcuni elementi originari, emergono, da una parte, l'uso di grafemi che testimoniano di un adattamento fonico delle forme oitaniche al sistema occitanico, dall'altra l'opzione per tratti eterogenei che assumono valore funzionale. Alla prima tipologia si può ricondurre la sostituzione di *a* a *e* in sede atona (*autra*, *encontra*), oppure quella di *g* a *i/j* (*ge*), che pare attestare la ristrutturazione della fricativa palatale sonora nell'affricata corrispondente. Un caso come quello di *gant* per *gent* mostra quanto quest'ultimo aggiustamento possa essere attuato anche in maniera indiretta: per comprendere l'origine della forma abnorme, bisogna infatti postulare almeno un passaggio **jant*, sulla base dell'interpretazione grafica di una realtà fonetica, ambedue evidentemente non del tutto padroneggiate dallo scriba. Alla seconda tipologia – quella dell'impiego di tratti eterogenei con valore funzionale – appartiene, ad esempio, la marca *-ier* per le forme verbali all'infinito, estesa alle forme che non la prevederebbero, da intendere, alla luce dell'alta ricorrenza, come deliberata predilezione per un morfema avvertito come caratterizzante piuttosto che come un ipercorrettismo preterintenzionale. Lo studio perviene così a delineare i tratti generali di una *scripta* convenzionale, mentre rimane oltre le ambizioni del contributo un'analisi dettagliata di singoli diasistemi, peraltro a priori preclusa dalla scelta di condurre uno studio di questo genere fondandosi sul solo testo critico delle opere esaminate (laddove, ad esempio, la tradizione manoscritta dell'opera dell'Ermengaut è assai vasta): una scelta che rischia di obliterare molte delle particolarità che interessa repertoriare.

Da parte loro, i Raupach, affrontando globalmente i cento e più testi trobadorici traditi da sillogi francesi, caratterizzati da una fenomenologia di adattamento assai più diversificata, hanno senza dubbio il merito di dedicare una maggiore e più diffusa attenzione ai fatti minuti, per quanto «l'esame linguistico [...] esteso a tutto il corpus comport[i] un livellamento delle diversità peculiari dei codici».⁵⁹ Inoltre, come segnala John Marshall,

⁵⁷ Ed. Richter R. (hrsg. von), *Die Troubadourzitate im Breviari d'Amor*, Modena, S.T.E.M. Mucchi, 1976, n° 264, p. 441. Cfr. Ricketts P.T – C.P. Hershon (éd. par), *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud: Tome V (27252T-34597)*, deuxième éd. entièrement refondue, Turnhout, Brepols, 2011, p. 72.

⁵⁸ Ineichen, *Autour du graphisme*, p. 212.

⁵⁹ Battelli M.C., *Ancora sui testi trobadorici a tradizione francese: variazioni sul vocabolario cortese*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. 6^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (12-19 septembre 1999)*. Actes, éd. par Kremnitz G. et al., Wien, Praesens, 2001, pp. 157-170: 158. La studiosa si concentra soprattutto sulle mutazioni te-

in una densa e rilevante recensione,⁶⁰ essi tendono a confondere nella loro analisi tre tipologie di testimonianze, che sarebbe invece senz'altro opportuno distinguere.

1. Testi occitani francesizzati. L'applicazione di una più o meno cospicua patina d'oïl interessa in genere *hits* di successo internazionale per le quali l'esistenza di una tradizione autoctona permette di misurare l'entità della modificazione. Il più delle volte questa è attuata al solo livello grafico-fonetico, ma, nei casi di indisponibilità di una forma etimologicamente equivalente, può determinare la sostituzione oppure l'alterazione incongrua, talvolta fino a creare una lezione incomprensibile.⁶¹ È, invece, assai meno rappresentata la traduzione semantica: più importante della conservazione del senso, si rivela nel complesso quella della musicalità e del ritmo del testo.
2. Testi occitani non francesizzati. Il fatto che una minoranza del *corpus*, rappresentato in particolare dalle aggiunte tardive di W e X, non abbia subito adattamenti evidenti al sistema linguistico oitanico conduce a sospettare che non vi siano scribi settentrionali implicati nella copia dei testimoni conservati e dei loro modelli. L'analisi linguistica da me eseguita sulle *dansas* anonime trascritte in W conferma tale ipotesi, sulla base della totale assenza di elementi interpretabili senza dubbio come francesi.⁶²
3. Testi in lingua ibrida. Si tratta di un numero limitato di esemplari attestati soltanto in manoscritti francesi: l'assenza di testimonianze nella tradizione occitanica impedisce di determinare con sicurezza se l'originale fosse composto in lingua d'oc oppure in una *Mischsprache*, come sembra assai probabile almeno per alcuni casi di componimenti d'occasione legati a una *performance* musico-coreutica.⁶³

Ancora Marshall addita le questioni relative allo studio della ricezione che appaiono meritevoli di approfondimento: riprendo qui quelle che mi paiono più rilevanti. Da

stimoniate dai canzonieri occitani W e X (qui di seguito segnalate al punto 1), arrivando a proporre una 'tipologia', che contempla (pp. 162-168): 1) «riformulazioni con fedeltà prosodica, senza mantenere il contenuto», 2) «adattamento fonico», 3) «variazioni lessicali» (di cui è fornita una lista dettagliata).

⁶⁰ Marshall J.H., *review* di Raupach & Raupach, *Französische Trobadordirlik*, «Romance Philology», 36, 1982-1983, pp. 83-93. Maggiormente concentrata su elementi di dettaglio la circostanziata recensione di Crespo R., «Studi medievali», s. III, 23, 1982, pp. 778-782.

⁶¹ Occupandosi in particolare delle inserzioni liriche occitane in testi narrative francesi, Paden, *Old Occitan*, p. 40, parla, in termini comunicativi, di una dose accettabile di 'rumore' («the French audiences [...] must have tolerated noise in the Occitan insertions for the sake of what Fabienne Gégou has called the 'parfum du midi'»).

⁶² Il lavoro a cui faccio riferimento, dal titolo *Évoquer la faute dans le cas des ajouts tardifs en occitan du ms. BnF, fr. 844*, è stato presentato insieme a Christelle Chaillou-Amadiou in occasione di «*Qui dit tradition dit faute?*». 1^{er} Congrès de Philologie et Musicologie, tenutosi a Saint-Guilhem-le-Désert, tra il 20 e il 23 maggio 2017 e sarà prossimamente pubblicato nei relativi atti.

⁶³ Cfr. ad esempio Taylor R.A., «*L'altrier cuidai aber druda*» (PC 461,146): *Edition and Study of a Hybrid-Language Parody Lyric*, in *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, 2 voll., Kalamazoo, Western Michigan University, 1986, vol. 2, pp. 189-201, e Billy D. (éd. par), *Deux lais en langue mixte. Le lai Markiol et le lai Nomparr*, Tübingen, Niemeyer, 1995. Nel dettagliato studio di Billy, in particolare, viene posto su un piano generale il problema cruciale delle ragioni e delle modalità dell'ibridazione, originaria e poi anche diasistemica, della lingua di questi testi (si veda ivi, *Introduction*, pp. 1-4).

una parte, non si dovrebbe dimenticare, nella considerazione globale del fenomeno, l'imprescindibile dimensione aurale della diffusione e fruizione dei testi, per quanto i canzonieri non possano restituirne che un'immagine sbiadita e falsata. In questo senso, una lettura dei dati che valorizzi la dimensione diacronica suggerirebbe di postulare un cambiamento nei canali di trasmissione dei testi trobadorici nella Francia settentrionale, dapprima caratterizzata da un peso determinante dell'oralità, poi sempre più libreschi, con quanto ne consegue rispetto alla possibilità di ricostruire i *milieu* implicati in tale circolazione. Dall'altra parte, è da valutare con attenzione la possibilità che in testimoni tanto sfigurati linguisticamente e testualmente si possano celare resti di una tradizione piuttosto alta (a conferma della conservatività delle 'aree laterali'), magari addirittura *ante vulgata*.⁶⁴

Venendo agli studi che hanno interessato singoli autori e testi, particolare attenzione ha suscitato la figura di Riccardo Cuor di Leone.⁶⁵ Lucilla Spetia ne ha indagato soprattutto la canzone in lingua d'oïl *BdT* 420.2, di cui ha escluso con validi argomenti l'esistenza di una redazione d'autore alternativa in occitano;⁶⁶ Riccardo Viel si è invece concentrato sullo scambio di sirventesi con Dalfin d'Alvernha (*BdT* 420.1, cui risponde 119.8), nel quale quest'ultimo utilizza la lingua d'oc, mentre il Plantageneto una varietà che è persa a molti un francese più o meno sfigurato dalla tradizione. Viel è però più cauto: propone infatti tre diverse ipotesi (testo anglonormanno, pittavino o genericamente oitanico variamente rimodellato nella sua circolazione), tra le quali ritiene manchino elementi sufficienti per poter decidere.⁶⁷ Anche in questi studi, delle tre prospettive di ricerca sopra ricordate, autoriale, ricezionale e tradizionale, sono state in genere sviluppate soprattutto la prima e la terza. La seconda, quella destinata a fondarsi sugli indizi indubbiamente più sfuggenti, è però anche quella che promette, laddove perseguibile con qualche solidità, di garantire una maggiore coerenza nell'interpretazione storico-culturale dei fenomeni di ordine letterario e linguistico *sub iudice*. Ho provato quindi a non trascurarla nello studio che ho dedicato al *partimen d'En Coyne e d'En Raimbaut*. Questo componimento costituisce, a mio parere, un episodio particolarmente esemplificativo, e del rapporto fra trovatori e trovieri, e delle indicazioni che è possibile trarre dalle testimonianze di tale rapporto riguardo alla percezione dell'alterità linguistica per i poeti (prospettiva autoriale) e il loro pubblico presente (prospettiva ricezionale) e a venire (prospettiva tradizionale).

⁶⁴ Cfr., per qualche esempio convincente a supporto di questa ipotesi, Marshall, *review* a Raupach & Raupach, pp. 90-91.

⁶⁵ Per un'ipotesi che tende a negare l'attività poetica di Riccardo, si veda il recente saggio di Daolmi D., *Trovatore amante spia. Otto secoli di cronache attorno al celebre favorito che salvò re Riccardo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015, in part. pp. 213-233.

⁶⁶ Spetia L., *Riccardo Cuor di Leone tra oc e oïl (BdT 420,2)*, «Cultura neolatina», 56, 1996, pp. 101-155. Cfr. anche Lee C., *Le canzoni di Riccardo Cuor di Leone*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Palermo 18-24 settembre 1995)*, a c. di Ruffino G., 7 voll., Tübingen, Niemeyer, 1998, VI, pp. 243-250.

⁶⁷ Viel, *La tenzone tra Re Riccardo*.

5.4. Il *partimen d'En Coyne e d'En Raymbaut*

Così la rubrica del codice narbonese C introduce il nostro testo. Si tratta dunque di un dibattito poetico (altrove, in E, Q e T, esso è definito semplicemente *tenso*),⁶⁸ in cui i duellanti discutono una questione di casuistica amorosa piuttosto comune, posta da Raimbaut: tra due amanti, l'uno timido, l'altro sfrontato, quale merita maggiormente di ottenere l'amore della dama? Avendo Coine scelto di difendere la posizione del secondo, al proponente non resta che prendere le parti del primo.

Ecco il testo critico da me approntato.⁶⁹

- I. Seingner Coines, Jois e Pretz et Amors
 vos comandon que juetz un lor plai,
 d'una dompna qu'a dos entendedors
 que fan per lei tot quant a pretz s'eschai
 e son amdui d'un pretz e d'un paratge; 5
 e l'uns li ditz s'amor e son coratge,
 l'autre tem tant que no lo·i ausa dir.
 Gardatz qual deu meillz a merce venir.
- II. Certes, Rambautz, lo tazers es folors:
 si je ne quier merce, per que l'aurai? 10
 Pois que ma dame aura totas valors,
 ja de merci no mes desperarai.
 † Querer merci non es ges point d'oltrage, †
 qe Judas fo perduz per son folatge,
 qui de proier no s'ausa enardir. 15
 Mainz pecadors fai desespers morir.
- III. Seingner Coine, danz l'es e desonors
 a cel que quier lo don pois li estrai,

⁶⁸ Per la distinzione fra *tenso* e *partimen*, tutta contenutistica e certo enfatizzata dall'esigenza classificatoria della critica novecentesca, benché sulla base delle indicazioni delle *Leys d'Amors*, il riferimento obbligato è a Billy D., *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*: *tenson, partimen et expressions synonymes*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, a c. di Pedroni M. e A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 237-313. Nel seguito di questo capitolo, utilizzeremo il termine *tenso* (e 'tenzone') nel suo senso più largo, capace di includere anche il testo in esame. Sarà interamente incentrata sui componimenti dialogici l'Appendice B, a cui si rimanda per ulteriori considerazioni di carattere generale sulle tipologie testuali *tenso* e *partimen*.

⁶⁹ Non è questa la sede per proporre un completo corredo filologico: nota al testo e apparato critico si potranno leggere in Saviotti F., *Épisodes de la réception: le partimen d'En Raymbaut e d'En Coyne, ses auteurs et son public*, in *La réception des troubadours du XIII^e siècle à nos jours. Actes du Colloque international (Pau, 13-15 novembre 2012)*, éd. par Fasseur V., Turnhout, Brepols (in c.s.). Mi limito a segnalare che il v. 13 presenta una diffrazione *in absentia* che giudico insanabile e che la *cobla* IV ha un v. soprannumerario, probabilmente il v. 22 (questa la ragione dei segni espuntivi < >). Nelle pagine che seguono, do comunque in parte conto dei principi teorici che hanno guidato le mie scelte ecdotiche, in un caso spinoso di tradizione bi- se non mistilingue.

e sobra totz amadors l'es paors
 qu'om li die: «Ja no m'en parletz mai!». 20
 E l'autre amans tem dir lo sieu damnaje
 < quar cel que tem sap d'amor son usatge >
 e tramet li fin amor per mesage.
 Si no la enquier, enquerron la l sospir.
 Lo ben qu'eu fatz ma dompna m deu merir. 25

IV. Certes, Rambautz, cum que [je] fassa aillors,
 ja ma domna mon mal non celerai,
 quar hom pot trop tart querir lo secors;
 e que me val secors, pois mort serai?
 Fols es qui cela al mege son malage, 30
 qu'el n'es plus greus, e plus greu ensoage.
 Anz lo dei hom si per temps descobrir,
 si sa dame vol lo puosca guerir.

V. Seingner Coine, d'espaviers e d'astors
 voill que m mostretz, que d'amor eu me sai. 35
 Que cel qui quier no se fida en lausors,
 ni en sa dame, ni el be que il fai,
 que l querre fai de joi privat salvatge.⁷⁰

Trasmesso da otto manoscritti (C D^a E G I K Q T), il componimento ha goduto presso gli specialisti di un successo assai peculiare: pubblicato per la prima volta ancora in pieno Ottocento in un'edizione diplomatica fondata sul testimone ambrosiano G⁷¹ e pressoché riscoperto dalla filologia provenzale all'inizio del Novecento, è stato in seguito fatto oggetto

⁷⁰ 'I. Messer Coine, Gioia, Pregio e Amore vi comandano che giudichiate una loro contesa, riguardo a una donna che ha due amanti che fanno per lei tutto ciò che si conviene secondo il loro pregio, e sono entrambi dello stesso valore e dello stesso rango; uno le dice il proprio amore, l'altro è tanto timoroso che non osa dirglielo. Valutate quale debba più ottenere mercé. II. Certo, Raimbaut, il tacere è follia: se non chiedo mercé, perché dovrei ottenerla? Dal momento che la mia dama avrà ogni valore, non dispererò mai di esserne soddisfatto. Chiedere mercé non è affatto un gesto di superbia, ché anche Giuda fu perduto dalla sua follia, dal momento che non ebbe l'ardire di raccogliersi in preghiera. La disperazione uccide molti peccatori. III. Messer Coine, è danno e disonore per colui che chiede il dono il fatto che gli venga negato, e gli amanti hanno soprattutto paura che si dica loro: «Non me ne parlate più!». L'altro amante, invece, teme, dicendo, di fare il proprio danno e le trasmette il proprio amore perfetto tramite un messaggero. Se non è lui a richiederla, la richiederanno i sospiri. È il bene che faccio che madonna deve premiare. IV. Certo, Raimbaut, qualsiasi cosa io abbia fatto altrove, non terrò mai nascosto il mio male a madonna, poiché si può chiedere soccorso troppo tardi: e a che mi vale il soccorso, se sarò morto?. È folle chi cela al medico la sua malattia, giacché quella diventa più grave, e più difficile la cura. Lo si deve piuttosto manifestare per tempo, se vuole che la sua dama lo possa guarire. V. Messer Coine, voglio che mi parliate di spavieri e di astori, ché d'amore ne so ben più io. Infatti, quello che chiede non confida nelle lodi, né nella sua dama, né nel bene che le fa: il chiedere rende estraneo chi è intimo della gioia'.

⁷¹ Grützmacher W., *Sechster Bericht an die Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen in Berlin über die in Italien befindlichen provençalischen Liederhandschriften*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 35, 1864, pp. 84-110: 102.

di edizioni differenti e di tentativi di adattamento linguistico piuttosto che di studi di taglio letterario.⁷² La ragione di un simile comportamento da parte degli specialisti che si sono occupati del *partimen* risiede nella natura stessa del testo. All'occitano schietto del primo *partenaire*, il secondo replica infatti in un idioma in cui si può riconoscere la lingua d'oïl, più o meno sfigurata nella tradizione manoscritta, secondo un gradiente schematizzabile come segue:

FRANCESE

OCCITANO

D^eI K

T

G Q

E

C

Si tratta, dunque, di uno dei rari esempi di componimento dialogico bilingue di cui si abbia testimonianza nella lirica medievale. Gli altri sono il *partimen*, parimenti occitano e francese ma a parti invertite, tra Gaucelm Faidit e il conte Goffredo di Bretagna (altro figlio di Eleonora d'Aquitania) *Jauseume, quel vos est semblant* (BdT 178.1 = 167.30b),⁷³ la tenzone scatologica occitano-galega tra Arnaut Catalan e il re Alfonso il Savio di Castiglia *Senher, adars ie-us venh querer* (T 21.1)⁷⁴ e il contrasto di Raimbaut stesso con la donna genovese *Bella, tan vos ai pregada* (BdT 392.7). In tutti questi casi la risposta è ovviamente «per le rime», ciò che rende – com'è immaginabile e come vedremo nel dettaglio – assai delicato il dialogo tra i due idiomi coinvolti.⁷⁵ Un altro elemento che accomuna il minuscolo corpus è l'attestazione in una sola tradizione manoscritta: quella galego-portoghese per T 21.1, quella occitanica per tutti gli altri. Ciò è ovvio per il contrasto rambaldiano, di cui il trovatore di Vaqueiras è evidentemente l'unico responsabile: appaiono, infatti, infondate le ragioni che individuerebbero nella popolana di Genova un'alterità reale, avanzate dalla critica di ispirazione *gender* recuperando una tesi originariamente romantica.⁷⁶ Negli altri casi, si tratta invece di un aspetto potenzialmente significativo nel legare

⁷² Cfr. De Bartholomaeis V., *De Raumbaut et de Coine*, «Romania», 34, 1905, pp. 44-54; Schultz-Gora O., *Die tenzone zwischen Raumbaut und Coine*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 41, 1921, pp. 703-710; Linskill, XXI, pp. 235-240; Bec P., *À propos de deux partimens bilingues. Tenson réelle ou tenson fictive?*, in *Sempre lo camps auràn segadas resurgantas*. *Mélanges offerts à X. Ravier*, éd. par Bouvier J.-Cl., J. Gourc et F. Pic, Toulouse, CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, 2003, pp. 413-428; Harvey-Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. 3, pp. 1088-1090. Per l'atteggiamento e le scelte dei diversi editori, si veda *infra*.

⁷³ Del testo, trascurato dalla critica al di fuori delle edizioni critiche complessive (di Gaucelm Faidit e del corpus delle tenzoni), si è occupato, in parallelo con il nostro, Bec, *À propos de deux partimens*.

⁷⁴ Il testo è tramandato nel solo repertorio lirico di re Alfonso; l'identificazione del suo interlocutore Arnaldo con Arnaut Catalan, già avanzata dalla critica, è ora dimostrata con solidi argomenti da Gatti L., *Tra Arnaldi e protettori: edizioni e prospettive critiche di due tenzoni scatologiche* (BdT 184,1 e T 21,1), in *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013). *Section 14: Littératures médiévales*, éd. par Riquer I. de, D. Billy, G. Palumbo, Nancy, ATILF, 2017, pp. 85-94: 91-93 (URL: <<http://www.atilf.fr/cilpr2013/actes/section-14/CILPR-2013-14-Gatti.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]).

⁷⁵ Non così, invece, per il già citato scambio bilingue di sirventesi tra Riccardo Cuor de Leone e Dalfin d'Alvernia (BdT 420.1 e 119.8), costituito in effetti da due testi del tutto autonomi.

⁷⁶ Cfr. Rieger A., *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des*

i testi al repertorio di uno solo dei due coautori, interpretato da alcuni studiosi, in maniera forse discutibile, come un argomento a sfavore dell'effettiva consistenza dell'altro interlocutore: la circostanza può infatti avere ragioni diverse e non sempre necessariamente razionalizzabili.

Tornando al nostro *partimen*, il bilinguismo complessivo del dialogo, l'identificazione dei due tenzonanti (a cui arriveremo tra un istante) e la frammentarietà del testo, che in tutti i testimoni si interrompe prima della fine della *cobla* V, sono i soli elementi su cui la critica si sia pronunciata unanime. Il dissenso tocca invece in particolare i seguenti aspetti:

- l'identità, reale o fittizia, di *Coine*;
- l'analisi linguistica e il rapporto tra le varietà impiegate;
- la ricezione, orale o scritta, del *partimen*;
- i principi su cui fondare l'edizione critica del testo.

La quantità e la complessità dei problemi aperti giustificano, credo, la scelta di tornare a occuparsi di questo componimento, non solo in funzione del discorso che stiamo sviluppando, ma anche con l'ambizione di proporre delle soluzioni auspicabilmente soddisfacenti per alcune almeno delle questioni elencate.

Le prime annotazioni filologiche relative al *partimen* si devono a Vincenzo De Bartholomaeis. Questi, per prima cosa, riconosceva al di sotto dell'eterogeneità talvolta disarmante della *varia lectio*, l'alterità linguistica dei due *partenaires*, proponendo al contempo un'identificazione plausibile per il *seigneur Coine*: l'interlocutore di Raimbaut de Vaqueiras (la cui identità, palesata in effetti dalle rubriche dei soli testimoni veneti D^a I K,⁷⁷ nessuno ha però mai ritenuto di dover mettere in discussione) sarebbe il grande troviero e signore feudale Conon de Béthune. I due poeti – argomenta De Bartholomaeis – si sarebbero conosciuti all'epoca della Quarta crociata, verosimilmente nel contesto di quell'Impero latino di Costantinopoli di cui Conon era stato nominato «protovestiaro».⁷⁸ Come ha rilevato Angelica Rieger,

pendant l'été 1204, entre la chute de la ville et le départ de Boniface pour son royaume grec, tout ce beau monde [*scil.* l'aristocrazia del contingente crociato] jouit d'une trêve de plus de six mois. Ce n'est donc pas surprenant si les échanges littéraires vont bon train.⁷⁹

«Boniface» è naturalmente il marchese di Monferrato, in attesa di partire per Salonicco. Secondo Linda Paterson, anche le nozze della figlia di quest'ultimo, Agnese, con l'imperatore Enrico di Fiandra a Costantinopoli nel febbraio 1207 avrebbero potuto costituire

Gesamtkorpus, Tübingen, Niemeyer, 1991, pp. 432-436.

⁷⁷ In C G Q si parla semplicemente di *Raimbaut*, mentre in E T la *tenso/tenço* è tramandata adespotata.

⁷⁸ De Bartholomaeis, *De Raembaut et de Coene*, p. 53.

⁷⁹ Rieger A., *Relation interculturelles entre troubadours, trouvères et Minnesänger au temps des croisades*, in *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Amsterdam, 16-18 octobre 1995)*, éd. par Toubert A., Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 201-225: 218.

un'occasione propizia per la composizione del testo.⁸⁰ Va ricordato, infatti, che, per loro stessa natura, quando non fittizie, le tenzoni implicano un'interazione pressoché simultanea di due poeti nella composizione del testo:⁸¹ salvo prove contrarie, questo genere di dialogo poetico – diversamente, ad esempio, dallo scambio di sirventesi o dalle tenzoni di sonetti italiane – denuncia pertanto la compresenza dei coautori. Altri studiosi ritengono, invece, più probabile che l'incontro tra Raimbaut e Conon possa essere avvenuto già in Monferrato e che il *partimen* vada collocato prima della partenza della spedizione, con l'argomento che nella Costantinopoli crociata non vi sarebbero stati né il tempo né l'atmosfera adatta.⁸² Tuttavia mancano gli indizi per postulare un soggiorno anche solo temporaneo del troviero alla corte di Bonifacio, se si esclude quello che non potrà che essere stato un rapido passaggio sulla strada di Venezia nel 1202. Dal momento che le stesse obiezioni di inopportunità 'ambientale' si possono muovere all'opzione di anticipare il testo in esame al 1202, l'ipotesi costantinopolitana sembra presentare per lo meno il vantaggio di essere fondata su una sicura convergenza dei due autori per un lasso di tempo piuttosto ampio. Pare rafforzare questo argomento, una considerazione che si deve a Jeanroy, ma che non ha goduto di particolare attenzione da parte della critica successiva: lo studioso nota come la tipologia testuale del *partimen* si imponga nella produzione trobadorica soltanto a partire dagli ultimi decenni del XII secolo e si diffonda in corti sensibili all'influsso francese (come, tra le prime, quella alverniate del Delfino). Ne evince che si tratti di un genere influenzato da «un goût pour la discussion, une habitude de la dialectique qui devaient être plus répandus au Nord» a causa della presenza di università e altri centri di diffusione della cultura scolastica: una 'moda' settentrionale, quindi, che si sarebbe però concretizzata in poesia dapprima nel Midi.⁸³ Peraltro, al contrario della tenzone propriamente detta, il *joc partit* pare essere stato frequentato solo da alcuni autori (Jeanroy suppone addirittura che i poeti più importanti lo abbiano disdegnato) e in alcune corti.⁸⁴ Sulla base di questa teoria, si potrà considerare significativa l'assenza di *partimen* composti di sicuro da Raimbaut in Monferrato (come si ricorderà, il *tornejamen* con Perdigon e Ademaro di Poitiers, *BdT* 392.15, vide verosimilmente la luce alla corte di quest'ultimo), e più probabile che ne abbia proposto uno a Conon de Béthune proprio nella Costantinopoli in cui la presenza umana e culturale francese era predominante.

Tutte le precedenti valutazioni sono, ovviamente, anche legate allo statuto di duplice autorialità da riconoscere al componimento; tale statuto non vede, però, tutti i critici concordi. Se, infatti, l'identificazione nominale di *Coine* non è mai stata messa in dubbio, la sua realtà sostanziale è stata, al contrario, fatta oggetto di una critica alquanto radicale in

⁸⁰ Harvey-Paterson, *The Troubadours Tensos*, vol. 3, p. 1092.

⁸¹ Cfr. Jeanroy, *La poésie lyrique*, vol. 2, p. 270.

⁸² Cfr. Brugnolo F., *Appunti in margine*, pp. 84-85 (n. 37); Harvey, *Languages, Lyrics*, p. 211; Meneghetti M.L., *Parodia e auto-parodia. Il caso Conon de Béthune (R 1325)*, in *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, éd. par Mühlethaler J.-Cl., A. Corbellari et B. Wahlen, Paris, Champion, 2003, pp. 69-85.

⁸³ Jeanroy, *La poésie lyrique*, vol. 2, p. 260.

⁸⁴ Ivi, p. 261.

un articolo di Pierre Bec.⁸⁵ La tesi dello studioso è, in breve, la seguente: il componimento sarebbe una ‘tenzone fittizia’, in cui Raimbaut de Vaqueiras fingerebbe di misurarsi poeticamente con l’illustre collega settentrionale. Una simile proposta si fonda principalmente su indizi di ordine linguistico e stilistico: le strofe attribuite a Coine presenterebbero dei tratti, certificati dalle rime, incompatibili tanto con la lingua, quanto con quello che sappiamo della personalità poetica del troviero. In particolare:

- i rimanti in *-ors* come *folors* : *valors* : *ailors* : *secors* rimanderebbero a una varietà regionale dell’Ovest, del tutto incompatibile quindi con quella di cui si deve supporre si servisse un poeta artesiano;
- la rima graficamente corretta *-ai* non è affatto omofona in occitano e in francese, dove il dittongo si è foneticamente ridotto a /e/ o /ɛ/ ben prima della fine del XII secolo;⁸⁶
- le rime in *-ai* e *-ir*, per le quali vengono in tutti i casi impiegati futuri e infiniti verbali rispettivamente, sarebbero troppo «facili» per un grande poeta come Conon de Béthune.

Inoltre – aggiunge Bec – «rien ne nous dit qu’il ait été à même de comprendre une autre langue que le français, ce Picard qui s’est vu reprocher, par la comtesse Marie de Champagne, de ne pas parler un bon francien et d’employer trop de *mos d’Artois*».⁸⁷ Il riferimento è naturalmente alla celeberrima seconda strofa della canzone *Mout me semont Amour que je m’envoie*, in cui è lo stesso troviero a ostentare lo smacco subito a corte a causa della propria incompetenza, quantomeno attiva, della varietà parlata nell’Île-de-France:

La Roïne n’a pas fait ke cortoise,
 ki me reprim, ele et ses fieus, li Rois.
 Encoir ne soit ma parole franchoise,
 si la puet on bien entendre en franchois;
 ne chil ne sont bien apris ne cortois,
 s’il m’ont repris se j’ai dit mos d’Artois,
 car je ne fui pas norris a Pontoise.

(RS. 1837, vv. 8-14)⁸⁸

⁸⁵ Bec P., *À propos de deux partimens*. L’articolo è quasi sconosciuto alla filologia trobadorica – manca, ad esempio, dall’esautiva *BEeT* (URL: <www.bedt.it> [data di accesso: 17/10/2017]) – forse perché pubblicato in una miscellanea in onore di uno specialista di letteratura occitana moderna. Considerate l’importanza dello studioso e la singolarità dell’ipotesi avanzata, mi pare ragionevole iniziare la revisione critica delle questioni relative al *partimen* proprio ripercorrendo gli argomenti esposti in questo contributo, di cui anche Ruth Harvey e Linda Paterson hanno discusso per sommi capi gli snodi principali, a margine della più recente edizione del testo (Harvey-Paterson, *The Troubadours Tensos*, vol. 3, pp. 1086-1087). Le mie conclusioni in merito, come si vedrà, coincidono sostanzialmente con le loro.

⁸⁶ Suchier H., *Les voyelles toniques du vieux français, langue littéraire (Normandie et Île-de-France)*, Paris, Champion, 1906, pp. 71-73.

⁸⁷ Bec, *À propos de deux partimens*, p. 415.

⁸⁸ ‘Non si è comportata in modo cortese la Regina, che mi ha ripreso, ella e suo figlio, il Re. Ancorché la mia parola non sia franciana, la si può ben intendere in franciano; e non sono ben educati né cortesi quelli

Tali argomenti parrebbero rafforzati dalla constatazione che è possibile occitanizzare completamente le *coblas* pronunciate da Coine, persino assumendo come testo di partenza quello contenente il numero maggiore di elementi francesi, trådito da D^a. E il filologo offre effettivamente ai propri lettori uno *specimen* della traduzione in questione. Anche una considerazione d'ordine socio-culturale è, infine, avanzata, per quanto implicitamente: è possibile che un personaggio d'alto rango quale Conon, signore di Béthune, abbia veramente *partit un joc* con un trovatore di umili origini? Secondo Bec, è più verosimile che «Raimbaut [se soit] inventé un partenaire français, un grand seigneur, un trouvère célèbre et un protecteur potentiel».⁸⁹

Esaminiamo ora tutti questi argomenti più da vicino. Prima di tutto, su un piano puramente linguistico, le rime in *-ors* (pronunciate *-ours*) non sembrano fare difficoltà. Infatti, per quanto l'evoluzione fonetica di *-ōRE > -eur* si debba ritenere già conclusa nell'area settentrionale del dominio d'oïl all'inizio del XII secolo, delle grafie *-o(u)r* circolano ancora ben più tardi, specialmente alla rima.⁹⁰ Ma delle terminazioni simili si trovano anche in un'altra varietà oitanica da cui Conon avrebbe potuto essere influenzato: quella d'Oltremare. La conoscenza delle caratteristiche linguistiche e grafiche del francese praticato a Costantinopoli e in Grecia nel XIII secolo è ancora piuttosto limitata; le ricerche di Laura Minervini, però, assicurano quantomeno rispetto all'assoluta frequenza di *-or < -ōRE* nella *scripta* impiegata a Cipro e nell'insieme degli Stati crociati del Vicino Oriente.⁹¹

Inoltre, il tentativo di rendere occitane le *coblas* di Coine va incontro a una difficoltà insuperabile, che già Schultz-Gora aveva segnalato: i due rimanti *malage* ('malattia', v. 30) e *ensoage* ('addolcisce', v. 31) non sono traducibili in lingua d'oc senza un cambiamento del fonema consonantico che garantisce la rima. Il primo, infatti, dal momento che non sembra esistere una forma equivalente che sia al contempo coetimologica, dovrebbe essere modificato in *malautia*, il secondo in *as(s)uauza* o *as(s)uauvia*. Pertanto, è inevitabile riconoscere che il francese di Coine è linguisticamente autentico, malgrado le imperfezioni di differente entità che si incontrano nelle versioni del testo conservate dai manoscritti. Resta la questione della rima *-ai*, a cui si può accostare quella della rima *-age/-atge*.

che mi hanno ripreso perché ho detto parole d'Artois: non sono stato allevato a Pontoise'. Éd. Wallensköld A. (éd. par), *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris, Champion, 1921, p. 5. Sarà evidentemente da imputare a un mero *lapsus* la sostituzione, da parte di Bec, della Regina Alice (o Adele) di Champagne, madre del re Filippo Augusto (*la Roïne*), con la cognata Maria, figlia di Eleonora d'Aquitania e contessa di Champagne a seguito delle nozze con il conte Enrico il Liberale, fratello di Alice.

⁸⁹ Bec, *À propos de deux partimens*, p. 419.

⁹⁰ «Comme dans l'aire picarde l'évolution [...] est un fait indubitable, mais comme les mêmes poètes usent indifféremment des formes en *eu* et des formes en *ou* dans la rime, il est permis de se demander s'il ne s'agit pas simplement de facilités de versification. La pratique poétique aurait admis des emprunts à des dialectes différents, c'est-à-dire à ceux de l'Ouest et de l'Est dans lesquels l'évolution de *o* accentué s'arrête à la phase *ow*, de la même façon qu'elle joue sur des états de langue chronologiquement différents. Ce qui confirme cette hypothèse, c'est que les rimes en question se trouvent encore au XV^e siècle chez Alain Chartier et Charles d'Orléans» (Gossen C.-T., *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 82).

⁹¹ Minervini L., *Le français dans l'Orient latin (XIII^e-XIV^e siècles). Éléments pour la caractérisation d'une scripta du Levant*, «Revue de linguistique romane», 74, 2010, pp. 121-198.

Poiché, però, un sistema di rime assolutamente perfette è impossibile, anche nell'ipotesi che Raimbaut avesse voluto scrivere in francese schietto le strofe del suo *partenaire*, la soluzione della 'rima per l'occhio' o 'foneticamente approssimate', mi pare essere del tutto accettabile per un Conon de Béthune obbligato a rispondere per le rime a una domanda posta in una lingua che non è la propria e che si permetterebbe, proprio per questo, delle piccole licenze. L'oscillazione anche all'interno della stessa *cobla -atge/-age/-agge/-aje* in alcuni manoscritti potrebbe allora testimoniare in qualche misura delle perplessità dei copisti dinanzi a rime che non sembrano, in effetti, 'funzionare'.

Poi, quanto alla supposta 'facilità' delle terminazioni impiegate da *Coine*, è sufficiente leggere il piccolo repertorio di Conon per riconoscere che un simile argomento finisce per rafforzare piuttosto l'ipotesi che il secondo *partenaire* della nostra tenzone sia in effetti il poeta di Béthune. Si scopre, infatti, non soltanto che tutte le rime e quasi tutti i rimanti delle *coblas* pari del componimento ricorrono altrove nell'opera del troviero, ma anche che per *-ir* questi non usa altro che delle forme verbali all'infinito, proprio come il *Coine* del *partimen*.⁹² E c'è di più. La coerenza ideologica e lessicale delle *coblas* di chi tenzona con Raimbaut rispetto agli argomenti contenuti nelle poesie di Conon si rivela stupefacente. In particolare in tre canzoni il troviero esprime nei confronti dell'esperienza amorosa una posizione che è del tutto conforme a quella sostenuta da *Coine*, fino al punto da usare anche le medesime espressioni. Ad esempio, in *Chançon legiere a entendre* (RS. 629) e in *Si voiremant con cele don je chant* (RS. 303), il poeta riconosce e si rimprovera la propria timidezza:

Tant ai celé mon martire
tos jors a tote la gent
ke bien le devroie dire
a ma Dame solement,
k'Amors ne li dit noient...

...fols sui ki ne li ai dite
ma dolor, ki est si grans.

(RS. 629, vv. 15-19, 29-30)⁹³

Hé! las, dolanz, je ne sai tant chanter
que ma Dame parçoive mes tormenz,
n'encor n'est pas si granz mes hardemanz
ke je li os dire les mals que trai,
ne devant li n'en os parler ne sai;
et kant je sui aillors devant autrui,
lors i parol, mais si pou m'i dedui
k'un anui valt li deduiz que j'en ai.

⁹² In *Tant ai amé c'or me convient haïr* (RS. 1420-895; éd. Wallensköld, *Les chansons de Conon*, pp. 13-14): *haïr* (v. 1), *traïr* (v. 3), *coisir* (v. 10), *traïr* (v. 12), *oïr* (v. 14), *haïr* (v. 16). Ciò dimostra anche un gusto per l'iterazione, se non la ridondanza – fino alla rima identica! – del tutto affine a quello di *Coine*.

⁹³ 'Tanto ho nascosto il mio martirio sempre e a tutti che ben lo dovrei dire soltanto alla mia dama, poiché Amore non le dice nulla... // Sono folle a non averle detto il mio dolore, che è così grande...'. Ivi, pp. 1-2.

Encor devis comment je li dirai
 la grant dolor que j'en trais senz anui,
 ke tant l'ador et desir, kant g'i sui,
 que ne li os descobrir ma raison;
 si va de moi con fait del champion
 qui de lon tens aprent a escremir,
 et kant il vient ou champ as cous ferir,
 si ne seit rien d'escu ne de baston. (RS. 303, v. 25-40)⁹⁴

In *Mout me semont Amor que je m'envoie* (RS. 1837), egli proclama invece in maniera parentoria la necessità di confessare il proprio amore:

Dieus! ke ferai? Dirai li mon coraige?
 Li irai je dont s'amor demander?
 Oil, par Dieu! car tel sont li usaige
 c'on n'i puet mais sans demant riens trover;
 et se jo sui outraigeus del trover,
 se n'en doit pas ma Dame a moi irer,
 mais vers Amors, ki me font dire outrage. (RS. 1837, v. 15-21)⁹⁵

Si può così affermare che quello dello *hardement* dell'amante – mancante, possibile, auspicato – è un *tópos* che ricorre in modo quasi ossessivo nella poesia d'amore di Conon de Béthune.⁹⁶ Alle canzoni appena menzionate il nostro *Coine* sembra riferirsi direttamente quando dice, all'inizio della seconda *cobla*, *cum qu'eu faza aillors* (v. 25), 'cheché io faccia altrove'. Se non erro, la sottigliezza di questo riferimento sta, da parte del poeta, nel riferirsi proprio a 'fatti', non a 'parole' o 'pensieri'. In effetti, a ben guardare, la timidezza espressa nelle prime due canzoni si situa sul piano dell'azione; al contrario, Conon non smette per un istante di essere convinto della superiorità dell'amante *hardi*, come dimostrano chiaramente l'esclamazione *fols sui ki ne li ai dite / ma dolor, ki est si grans!* (RS. 629, v. 29-30), o la similitudine con il campione capace di battersi soltanto in teoria (RS. 303, v. 37-40).

Sebbene, in generale, non sia consentito cercare nel *joc partit*, un riflesso necessario

⁹⁴ 'Ahimé, misero, non so cantare tanto che la mia dama senta i miei tormenti, né il mio ardire è ancora così grande da osare dirle i mali che sopporto e davanti a lei non oso ne so parlare; e quando sono altrove, davanti ad altri, allora parlo, ma questo mi dà così poco piacere che il piacere che ne ho vale un fastidio. // Ancora immagino come le dirò il grande dolore che sopporto senza fastidio, ché tanto la adoro e la desidero, quando sono lì, che non oso svelarle i miei argomenti; mi succede come al campione che da molto tempo ha imparato a duellare, eppure quando scende in campo e deve colpire, non sa più nulla di scudo e di bastone'. Ivi, pp. 3-4.

⁹⁵ 'Dio, che farò? Le dirò il mio sentimento? Andrò dunque a domandarle il suo amore? Sì, per Dio! Giacché funziona così: senza chiedere non si può trovare nulla; e se commetto un oltraggio nel voler trovare, la mia dama non se ne deve adirare con me, bensì con Amore, che mi fa dire oltraggio'. Ivi, p. 5.

⁹⁶ Su questo tratto caratteristico della poetica di Conon de Béthune, si veda Zaganelli G., *Conon de Béthune e il rovescio della fin'amor*, *Studi provenzali e francesi* 82, L'Aquila, Japadre [«Romanica vulgaria. Quaderni», 6], 1983, pp. 143-164.

dell'ideologia e della poetica dei poeti che vi sono implicati,⁹⁷ non tanto per la sua qualità di 'gioco di società',⁹⁸ quanto per la schematica fissità delle sue regole, è innegabile che le *coblas* di *Coine* denuncino in maniera persino raffinata la maniera e le concezioni di Conon de Béthune.⁹⁹ Si tratta di un'ulteriore conferma dell'identificazione nominale del secondo *partenaire*, che De Bartholomaeis fondava su argomenti del tutto esterni al testo. Questa perfetta corrispondenza poetica di *Coine* rispetto a Conon induce, però, al contempo un interrogativo piuttosto inquietante: non è forse possibile che il *partimen* sia un esercizio di manierismo eseguito da qualcuno che conoscesse fin nei minimi dettagli la poesia del troviero? Se così fosse, nessuno lo avrebbe saputo fare meglio di Raimbaut de Vaqueiras, dal momento che, come dimostrato da Furio Brugnolo, la *cobla* francese del *descort* plurilingue non è altro che un centone di formule recepite dalle canzoni di Conon...¹⁰⁰ Paradossalmente, dunque, la scoperta di una massiccia presenza della poesia di quest'ultimo nelle *coblas* pari del *partimen* potrebbe supportare l'intuizione di Pierre Bec quanto all'effettiva assenza del poeta artesiano tra gli autori reali del componimento.

Ma una simile ipotesi è davvero sostenibile? Per tre diverse ragioni sarei propenso a ritenerla poco verosimile. La prima è di ordine socio-culturale: data la sua posizione, Raimbaut, cavaliere rinomato al seguito di un grande feudatario, avrebbe avuto più opportunità di tenzonare con il vero Conon che non di doversene inventare uno fittizio a partire dalla conoscenza della sua poesia. Le editrici britanniche del testo intravedono anche un movente politico per l'iniziativa rambaldiana di coinvolgere il signore di Béthune, ormai protovestigiario imperiale: l'abbozzamento determinatosi sul comune terreno della poesia avrebbe infatti potuto svolgere una «useful diplomatic function between the French and Lombard contingents».¹⁰¹ In più, nel *partimen* non vi sono espressioni che denotino un atteggiamento particolarmente reverente del trovatore nei confronti di *Coine*: ad eccezione dell'appellativo *seigneur*, nulla nelle parole di *Raymbaut* sembra esprimere l'esistenza di un sostanziale dislivello tra i due interlocutori, al contrario di ciò che accade, ad esempio, nel caso della dedica deferente allo stesso Conon de Béthune della *chanssoneta Estat ai dos ans* da parte di Elias Cairel:

Chansso, drogomans
seras mon seignor Coino,
e no m'ochaiso
car ieu no l'ai vist enans,
que la gens de sai

⁹⁷ «Il y aurait d'ailleurs quelques inconvénients à vouloir retrouver dans les *tensos* et *partimens* les valeurs impliquées dans la *canso* amoureuse» (Paterson L., *Jeux poétiques et communication de valeurs: les tensos et partimens des troubadours*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007)*, a c. di Castano R., F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2008, pp. 515-528: 518).

⁹⁸ Sul *partimen* come attività ludica nel senso più pieno del termine, si veda l'Appendice B.

⁹⁹ Cfr. Zaganelli, *Conon de Béthune*, pp. 160-161.

¹⁰⁰ Brugnolo, *Appunti in margine*, pp. 88-91.

¹⁰¹ Harvey-Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. 3, p. 1092. Questo argomento sembra coerente soprattutto con una datazione all'estate del 1204.

dizen qe val mai qe negus;
 pero be-m par,
 si parlar negueis me volgues,
 per q'ieu-l veirai anz de dos mes,
 e si ma chanssoneta-il platz,
 ma domna Ysabel sia-l gratz.

(BdT 133.3, vv. 45-55)¹⁰²

Il nostro poeta, che aveva disputato (BdT 15.1 = 392.1) su un piano di parità formale già dieci anni prima in Italia, con il marchese Alberto Malaspina (ed erano, si ricorderà, volati gli insulti), avrebbe potuto farlo con facilità ancora maggiore al culmine della propria gloria poetica e militare. Insomma, a considerare, da una parte, la personalità pubblica di Raimbaut e l'identità di poeta e combattente da lui ostentata, dall'altra le occasioni di incontrare il protovestiario imperiale nel 1204, non c'è davvero motivo di supporre che il dialogo tra i due sia puramente inventato: se il trovatore ha avuto voglia di scambiare un *partimen* con Conon de Béthune, sembra avere avuto ogni opportunità di farlo.

Il secondo argomento è di ordine letterario: si conoscono, naturalmente, tenzoni fittizie, ma nessun *joc partit* fittizio.¹⁰³ François Zufferey riassume così la specificità del genere: «le *partimen* se présente d'abord comme un jeu de société, qui suppose en principe réunies en un même lieu les deux personnes participant à un débat dilemmatique et qui se termine par la désignation d'un ou de plusieurs arbitres».¹⁰⁴ Al contrario delle tenzoni fittizie, in cui i trovatori fanno dibattere tra loro degli oggetti inanimati, delle entità psichiche o allegoriche, dei tipi sociali, oppure dialogano con questi o persino con Dio,¹⁰⁵ appare chiaro – conclude il filologo elvetico – che un *joc partit* fittizio rappresenta dal punto di vista letterario una contraddizione in termini, poiché l'interesse principale del genere non è tanto quello di mettere a paragone due punti di vista, che, al limite, potrebbe essere la

¹⁰² 'Canzone, interprete sarai presso il mio signore Conon, ed egli non mi rimproveri per non avergli reso prima visita, ché quelli di qui dicono che vale più di tutti; però sono contento, se parlarmi proprio volesse, perché lo incontrerò entro due mesi, e se, canzonetta mia, gli piaci, la gratitudine vada a madonna Isabella'. Ed. e trad. Lachin G. (a c. di), *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004, II, pp. 144-147.

¹⁰³ Non lo sono, infatti, i due dialoghi fra un trovatore e una dama citati in questo senso da Shapiro M., «*Tenson*» et «*partimen*»: la «*tenson*» fictive, in *XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza. Atti (Napoli, 15-20 aprile 1974)*, a c. di Varvaro A., 5 voll., Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamins, 1978-1981, vol. 5, 1981, pp. 287-301: *Bona dona, d'una re que-us deman* (BdT 87.1) di Bertran del Pojet e *Bona donna, un cosselh vos deman* (BdT 370.4) di Pistoleta (come denunciano gli incipit quasi identici, i due componimenti sono strettamente collegati: me ne sono occupato, per quanto solo marginalmente, in Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras*, p. 14). In entrambi i casi, pare abusivo parlare di *partimen*, dal momento che manca il *casus fictus* su cui confrontarsi né è previsto alcun giudizio conclusivo.

¹⁰⁴ Zufferey F., *Tenzons réelles et tenzons fictives au sein de la littérature provençale*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, a c. di Pedroni M. e A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 315-328: 321.

¹⁰⁵ Per evitare confusione fra tipologie effettivamente diverse di dialoghi poetici, Marco Grimaldi propone, a ragione, di recuperare la categoria di «tenzone immaginaria», impiegata, ad esempio, da Vincenzo Crescini, per i testi che raffigurino uno scambio non solo simulato ma anche irrealistico, riservando l'etichetta di «tenzone fittizia» per quelli che inscenano «una voce realistica ma falsa» (Grimaldi, *Allegoria in versi*, p. 165, n. 82).

stessa persona a sostenere, bensì quello di surclassare l'avversario mediante un uso incisivo e scaltrito dell'armamentario retorico.¹⁰⁶

Il mio terzo argomento, di carattere linguistico, riprende quello di Bec relativo all'imperfezione della rima *-ai* nel passaggio dall'oc all'oïl. Per ammettere che Raimbaut abbia deliberatamente scelto, fra tutte le possibilità creative a sua disposizione in quanto eventuale compositore unico del *partimen*, di fare rimare *-ai* occitano con *-ai* francese, occorrerebbe potere ipotizzare da parte del trovatore un'ignoranza del vocalismo oitanico del tutto incompatibile con quanto si sa della sua vita e della sua poesia. A Costantinopoli, peraltro, la sua competenza orale della lingua francese avrà certo potuto progredire giorno dopo giorno grazie al contatto diretto con uomini del Nord. Una tale pratica gli avrebbe permesso di conferire al suo *Coine* tutti i mezzi per esprimersi poeticamente nella maniera più corretta. Di conseguenza, la licenza poetica della rima imperfetta, che smaschera la non riducibilità dell'una lingua all'altra, pare attribuibile più a Conon, nelle condizioni di dovere rispondere per le rime, che a Raimbaut, libero di potere creare un testo perfetto (come lo è, ad esempio, dal punto di vista rimico e fonico, il contrasto con la donna genovese).¹⁰⁷ Ma quale competenza dell'occitano poteva avere Conon? Non sembra davvero di potere interpretare il rimbrotto dei sovrani e la fiera rivendicazione della propria identità artesiana contenuti in RS. 1837 – probabilmente da intendere in senso poetico e politico piuttosto che meramente linguistico¹⁰⁸ – come l'indizio di una scarsa propensione all'apprendimento e alla comprensione delle lingue. Si può, anzi, supporre che il signore di Béthune comprendesse in qualche misura l'occitano, almeno al livello di una competenza passiva dell'idioletto stereotipato della lirica trobadorica che doveva appartenere al bagaglio di ogni troviero che si rispettasse. Chiamato in causa dal collega provenzale, egli avrebbe però preferito replicare nella sola lingua che sentiva di padroneggiare appieno. In questo senso, in modo piuttosto sorprendente, si scopre che il principale responsabile del bilinguismo del *partimen* sarebbe stato Conon, che si può immaginare magari anche impegnato a rivendicare la pari dignità della propria identità linguistica e poetica, piuttosto che il noto poliglotta Raimbaut. Quest'ultimo, infatti, si sarebbe magari potuto aspettare una risposta in occitano, considerato il prestigio dell'idioma materno e la propria stessa facilità a servirsi di lingue altrui. A meno che, naturalmente, l'alternanza non fosse concordata fin dal principio (ma non abbiamo indizi per stabilirlo): la scelta da parte del proponente di

¹⁰⁶ Di «*partimen* fittizio» per *Nueyt e iorn suy en pessamen* di Garin lo Brun (*BdT* 163.1) ha in effetti parlato Pulsoni C., «*Nueyt e iorn suy en pessamen*» (*BdT* 163.1), in «*L'ornato parlare*». *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a c. di Peron G., Padova, Esedra, 2008, pp. 21-52: 21. Tuttavia, la collocazione tipologica di questo componimento, che non ha affatto l'aspetto di un *partimen*, ma semmai quello di una «*tenson rapportée*» (Billy, *Pour une réhabilitation*, p. 277) immaginaria, in quanto giocata tra entità personificate (*Meysura* e *Leujayria*), è tutt'altro che pacifica (cfr., da ultimo, Grimaldi, *Allegoria in versi*, pp. 151-169).

¹⁰⁷ Nulla si può dire, quanto a questo, della fonetica del *descort* plurilingue, dove, per via della struttura a *coblas singulars*, ogni lingua rima soltanto con se stessa.

¹⁰⁸ Cfr. ad es. Gros G., *Comment peut-on être artésien? Réflexions sur la Chanson III de Conon de Béthune*, in *Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité linguistique et littéraire aux XII^e et XVI^e siècles*, éd. par Masse M.-S. et A.-P. Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2012, pp. 25-40: 36-39.

rime di cui si conosceva bene la non traducibilità avrebbe potuto allora rendere ancora più intrigante l'esperienza ludica.

5.5. La ricezione plurilingue del *partimen* bilingue: pubblico e manoscritti

Una volta stabilita l'effettiva duplice autorialità del nostro testo, sarà il caso di occuparsi dei suoi possibili fruitori. Dal tentativo di rispondere alle domande «per chi fu composto il *partimen* bilingue?» e «come fu recepito?», si potranno, auspicabilmente, ricavare indicazioni utili rispetto alla questione, più generale, dell'alterità linguistica fra oc e oïl. Pierre Bec, che è il primo a riconoscerne l'importanza, introduce il discorso avanzando un'ipotesi relativa alla possibile modalità di esecuzione:

Se pose alors la question de la performance et du public: tout l'impact du *match* poético-musical ne pouvant s'exercer que sur un public relativement bilingue, que cette performance soit menée par les troubadours eux-mêmes, ou bien peut-être par deux jongleurs, l'un Français (ou s'essayant en français), l'autre Occitan.

I «troubadours» sono qui Raimbaut e il Gaucelm Faidit interpellato dal conte di Bretagna Goffredo Plantageneto nell'altro *partimen* occitano-francese (*BdT* 178.1 = 167.30b). Anche per quest'ultimo componimento lo studioso sospetta si possa trattare di un dialogo poetico fittizio, benché dal punto di vista linguistico vi compaiano ancora meno elementi dubbi; il francese del conte, in particolare, non presenta particolari forme aberranti. Lasciando da parte la *performance*, sulla quale si può in linea di massima essere d'accordo con la proposta di Bec di un'esecuzione affidata a due giullari 'l'uno francese, l'altro occitano', pare più proficuo interrogarsi sulla competenza linguistica del pubblico. Prendiamo, in questo senso, le mosse da una pagina di Ruth Harvey che analizza il problema del plurilinguismo nel caso del *descort* rambaldiano. Scrive la studiosa: «The public's capacity to understand these songs is perhaps of more significance for medieval court culture than the linguistic virtuosity of one poet who may have been an exceptionally gifted individual».¹⁰⁹

Ora, è evidente che almeno alcuni tra quelli che per primi assisterono all'esecuzione del *partimen*, i baroni crociati e il loro seguito, dovevano essere dotati di una competenza passiva dell'occitano trobadorico non troppo dissimile da quella di Conon de Béthune, se non dell'«exceptionally gifted» Raimbaut de Vaqueiras. È la tipologia stessa del genere tenzone a esigere che gli uditori comprendano il testo per poterne godere le finezze retoriche, l'ironia e gli eventuali attacchi personali; per di più, nel *joc partit*, l'incomprensione degli argomenti renderebbe impraticabile o non condivisibile il giudizio conclusivo, pregiudicando in tal modo l'esito del gioco.¹¹⁰ Nulla, però, consente di affermare che questi *entendedors* (qui in senso puramente linguistico) fossero numerosi, anzi. In mancanza

¹⁰⁹ Harvey, *Languages, Lyrics*, p. 218.

¹¹⁰ La circostanza che nessuno (o quasi) dei giudizi relativi ai *partimen* si sia conservato, testimoniando della loro presumibile natura orale ed estemporanea, non toglie, ovviamente, valore a questo tipo di argomento.

di una documentazione affidabile, ci atteniamo su questo punto alle valutazioni generali proposte ancora da Harvey, secondo la quale il pubblico allofono, e francofono in specie, dei trovatori avrebbe generalmente avuto una competenza linguistica soltanto approssimativa e parziale.¹¹¹ D'altra parte, per i generi più codificati, quali ad esempio l'aulica *canso*, la più o meno licenziosa 'pastorella' o la formulare *alba*, i contenuti erano talvolta talmente prevedibili da non necessitare un effettivo sforzo di esegesi linguistica, qualora si disponesse di alcune parole chiave che al pubblico cortese non potevano, per definizione, mancare. Ad ogni modo, si potrà affermare che un episodio del tutto singolare come il nostro *partimen* non costituisce affatto la spia dell'esistenza di un pubblico perfettamente bilingue. Anzi, esso sembra piuttosto denunciare, se le argomentazioni passate in rassegna sono, come credo, di qualche peso, che doveva essere avvertito nettamente il senso dell'alterità linguistica, tanto al livello degli autori quanto di coloro per i quali i testi era composti. La maggior parte di questi ultimi, insomma, avrà potuto apprezzare nella *performance* più la melodia e la musicalità del testo che le singole parole e il loro preciso significato: in questo senso non sembra del tutto fuori luogo il paragone, avanzato pur prudentemente da alcuni specialisti, con la fruizione di certa musica pop-rock di lingua inglese da parte del pubblico di Paesi allofoni.¹¹²

Abbiamo fin qui lasciato sullo sfondo la questione della tradizione manoscritta del componimento, ragionando essenzialmente sul testo critico riprodotto più sopra. Tale testo – è persino superfluo puntualizzarlo – non corrisponde a quello di alcun testimone, ma si fonda sulla valorizzazione dell'intera *varia lectio*. Com'è naturale, le ipotesi riguardo alla lingua del testo e ai suoi autori, a loro volta fondamentali per stabilire quale il filologo debba tentare di ricostruire, sono strettamente collegate all'interpretazione delle testimonianze offerte dai codici. È per questo che, per affrontare tanto le questioni linguistiche e storico-letterarie ancora aperte quanto il problema ecdotico, sarà ora il caso di addentrarci tra le diverse versioni tràdite del *partimen*, ponendo particolare attenzione ad alcune varianti significative.

Come si è già segnalato, i 'canzonieri veneti' D^a I K sono i più fedeli nel conservare le forme francesi all'interno delle *coblas* di *Coine*. Il loro atteggiamento, che si può considerare equidistante nei confronti delle lingue d'oc e d'oïl, entrambe avvertite come straniere, si concretizza in un rispetto generalmente accurato della duplice alterità linguistica, fatta salva la presenza, comunque molto discreta e certo involontaria, di italianismi grafico-fonetici. In questo senso, è evidente che le parole occitane nel discorso francese (*merce* al v. 10, *pecadors* al v. 16, *ma domna* al v. 27), attestate da questi codici come da tutto il resto della tradizione, devono appartenere al comune archetipo, vuoi per via di adattamento diasistemico, vuoi perché Conon può avere deliberatamente scelto di servirsi di forme alloglotte tenzonando con un trovatore. L'esistenza di un unico capostipite della tradizione conservata è, peraltro, solidamente dimostrata anche da una cospicua mole di corrottele di natura congiuntiva, tra cui, su tutte, la mutilazione del finale del testo.

Più singolarmente, le stesse sillogi venete presentano anche, e spesso in esclusiva,

¹¹¹ Ivi, pp. 219-220.

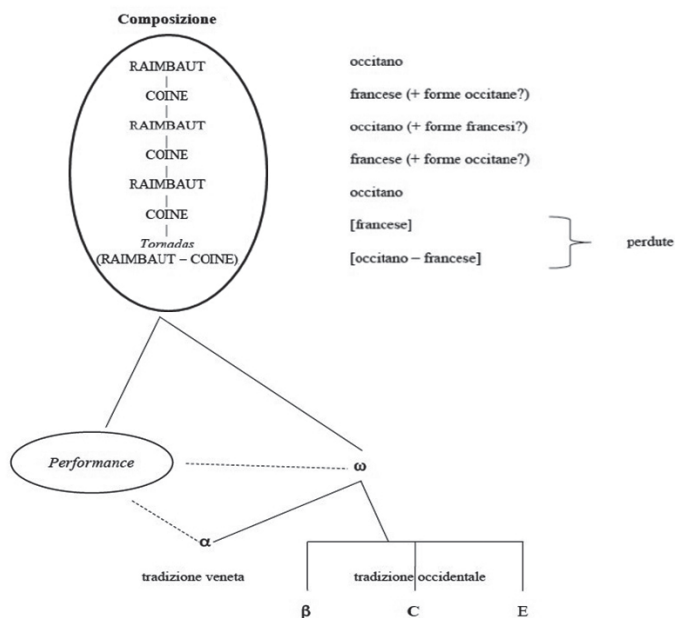
¹¹² Cfr. *supra*, pp. 120-121, n. 53.

alcune forme francesi all'interno delle *coblas* pronunciate da Raimbaut: l'articolo *une* (D^a, v. 3), l'imperativo *parlez* (l'intera tradizione, v. 20), il congiuntivo *die* (D^a I K, v. 20), il sostantivo *dame* (D^a I K, v. 36), forse l'aggettivo *toutz* (K, v. 19). Tralasciamo per un istante gli episodi che coinvolgono, nella sua interezza, il solo gruppo D^a I K, identificabile a partire dagli errori condivisi come una vera e propria famiglia stemmatica. Se il primo esempio (*une*) può essere derubricato a trascorso di penna oppure a facile *lapsus* di un professionista abituato a trascrivere anche testi oitanici (la mano è la stessa che copia la raccolta trovierica H qualche carta più avanti nel codice estense) e l'ultimo (*toutz*), qualora non giustificabile nello stesso modo, è tutt'altro che assicurato come oitanismo, la ricorrenza di *parlez* in tutti gli 8 testimoni obbliga a postularne la presenza nell'archetipo. Il rilevamento delle forme appena elencate, insieme alla constatazione relativa al *mélange* linguistico che i versi di *Coine* presentano in tutti i manoscritti, ha suggerito a Harvey e Paterson l'idea che «the language of the archetype was probably already 'mixed' in all five stanzas, since the distribution of oc and oïl forms in the Mss. is fairly random».¹¹³ A me pare, però, che gli elementi appena menzionati siano davvero troppo scarsi (al massimo tre in un totale di 24 versi: *parlez*, *die*, *dame*) e circoscritti nel testo per potervi fondare una simile ipotesi, tanto più che le alterazioni linguistiche del testo di *Coine*, in una circolazione totalmente non francese, si possono ben spiegare con le comuni dinamiche di diasistema (lo vedremo più nel dettaglio tra un istante). Si potrà, semmai, ipotizzare che le sole forme francesi abusive – non, dunque, quelle occitane di Conon – risalcano agli accidenti della trasmissione, orale o scritta, precedente all'approdo dei testi in Occidente. In un ambiente a dominante politica e culturale francese, come quello dell'Impero latino di Costantinopoli, non è inconcepibile che, al momento dell'esecuzione del *partimen* o della sua trascrizione, delle parole oitaniche si siano insinuate in un testo che sarà parso del tutto adatto ad accoglierle. Tuttavia, non è da escludere un'altra soluzione, che rivaluta il ruolo attivo degli autori nel licenziare un testo la cui analisi linguistica avrebbe creato non pochi grattacapi agli esegeti moderni. Raimbaut, una volta constatato lo *switch* linguistico operato dal proprio interlocutore, potrebbe avere deciso di inserire qua e là delle parole nella *langue de l'autre*, per ragioni di ordine compositivo più o meno bene ravvisabili, magari dopo avere constatato che Conon faceva lo stesso. Al verso 20, ad esempio, dove appaiono addirittura due delle rare forme in esame, *die* e *parlez*, quest'ultima è usata nel discorso diretto, quasi a ironizzare su una risposta poco cortese della dama all'indirizzo del suo amante *Coine*... Ciò non sarebbe per nulla incoerente con il gusto del trovatore per lo sperimentalismo e il mimetismo linguistico, di cui è celeberrima testimonianza il contrasto con la donna genovese. Soprattutto, le due circostanze prospettate non sono mutuamente esclusive: tutto sommato, il verificarsi di entrambe – al v. 20, un originario *parlez* avrebbe potuto indurre, per attrazione linguistica, la trasformazione di *di(g)a* in *die* da parte di chi trascrisse – mi pare, anzi, l'ipotesi più sensata, se non necessariamente la più economica. In questo senso, le due forme francesi che compaiono solo nella famiglia veneta risalirebbero più probabilmente alla circolazione ancora costantinopolitana. Se, infatti, già presenti nell'archetipo, sarebbero state occitanizzate con facilità da copisti del Midi. Ma non è da

¹¹³ Harvey-Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. 3, p. 1086.

trascurare nemmeno la possibilità – questa sì meno dispendiosa, in quanto suscettibile di eliminare un passaggio – che l'*interpositus* che ha dato origine al raggruppamento D^a I K (che indico con α) potesse portare i segni di un intervento oitanizzante, eventualmente legato all'esecuzione del testo, assai più verosimile in Oriente che non in Veneto. A questo punto, dunque, il nostro *partimen* potrebbe anche essere salpato in due occasioni diverse per l'Occidente, una delle quali in una versione maggiormente francesizzata, anche nei segmenti rambaldiani. Provo a schematizzare nella Figura 1 l'ipotesi descritta.

Figura 1. Composizione e prima diffusione di *BdT* 392.29.



Il desiderio di conoscere e comprendere in maniera meno incerta il processo di composizione, divulgazione e primissima circolazione del componimento incontra, purtroppo, un limite difficilmente valicabile nella labilità della documentazione. Ogni ipotesi – lo si è visto – si fonda su un'interpretazione soltanto verosimile dei dati disponibili e lo sfrangiarsi delle soluzioni prospettate non è che il riflesso dei dubbi che continuano ad avvolgere la questione. Negativo è anche l'esito del tentativo di interrogare il testo trádito a proposito del pubblico per il quale è stato composto. Semmai, alcune ipotesi relative all'ambiente della sua originaria fruizione – una certa, limitata ma innegabile, competenza dell'idioletto della poesia cortese, se non della *langue de l'autre*, da parte dell'élite crociata – sono suscettibili di giustificare scelte autoriali o performative in apparenza bizzarre, come l'inserzione di forme occitane nelle *coblas* francesi e viceversa, senza la necessità di invocare concetti vaghi e scivolosi come quello di *Mischsprache*, che sia riferito alla composizione

oppure alla diffusione. È, però, su un altro pubblico che la tradizione manoscritta può informarci con maggiore dovizia di dettagli, aiutandoci a ritornare verso la questione cruciale dell'alterità linguistica percepita dai parlanti d'oc e d'oïl, che nella Costantinopoli crociata non ci è stato possibile apprezzare se non molto superficialmente e soprattutto dal punto di vista autoriale.

Come già anticipato, i prodotti della famiglia (G Q T) e i testimoni C E, che rappresentano i terminali conservati della circolazione 'occidentale' del componimento, denotano un'occitanizzazione a vari gradi marcata dalle *coblas* di Conon de Béthune. In questo senso, la collazione fa emergere un certo numero di convergenze (*merce(s)* ai vv. 12 e 13, *preiar* al v. 15, *deu* al v. 32, *dompna* al v. 33 in luogo delle corrispondenti forme francesi attestate da D^a I K) per le quali non è possibile escludere la poligenesi: l'assenza di errori comuni sconsiglia infatti di postulare una famiglia occidentale unitaria. Lo stesso vale per l'ascendenza diretta di C E, testimoni in cui il francese di *Coine* risulta più intaccato, i quali non condividono in proprio corrotture evidenti, bensì soltanto le forme occitane *sertas* (vv. 9 e 26) e *s'auzet* (v. 15). Rimane, dunque, il dubbio riguardo allo stratificarsi del diasistema attestato dai diversi manoscritti: se si debba trattare, cioè, dell'esito del depositarsi sul testo di interventi successivi a partire da una prima versione già parzialmente occitanizzata, oppure se, in qualche misura, C E (oppure i loro modelli) abbiano operato autonomamente l'adattamento linguistico, più o meno profondo a seconda dei casi. Come che sia avvenuto, è in C che si trova manifestamente la versione più occitanizzata del francese di *Coine*. Se ne confronti la lezione con quella di I (che ho scelto come manoscritto base per il testo critico):

Sertas, Rymbautz, lo tarziers es folhors
e s'ieu non quier merce per que l'auray?
Pus ma *dompna* aura totas ualors,
ja de *merce* no'm desesperaray.
Querer *merce* non es lunh mal outrage,
que Judas fo perduz per son follatge,
quar de *preyar* non s'auzet enardir:
manhs peccadors fa desesper morir.
(versione di C, vv. 9-16)

Certes, Rambautz, lo tazers es follors:
si je ne quier merce, per que l'aurai?
Pois que ma dame aura totas valors,
ja de merci no mes desperarai.
Quere merci non es ges poing d'oltrage,
qe Judas fo perduz per son follatge,
qui de proier no s'ausa enardir:
mainz pecadors fai desespers morir.
(versione di I, vv. 9-16)

Se il pubblico italiano poteva assistere all'esecuzione del *partimen*, o più probabilmente leggerlo, in una forma assai più vicina a quella originaria senza che, in ogni caso, questo incidesse in positivo o in negativo sulla sua intelligenza del testo, che rimaneva comunque espresso in un idioma straniero, tutt'altra doveva essere la situazione per l'*audience* della Francia meridionale. La perfetta comprensione delle *coblas* rambaldiane avrà favorito, nella *performance* prima ancora che nella trascrizione, ogni genere di ritocco a quelle del troviero. Un simile, se non persino più massiccio, e peculiare processo di appropriazione, che tende a ridurre il più possibile il tasso di alterità linguistica si può constatare, d'altra parte, anche nella tradizione del *descort* plurilingue, dove C è il testimone che reca la traccia più manifesta di un tentativo di occitanizzare ogni forma estranea. Che ciò sia da imputare principalmente al compilatore del codice narbonese, piuttosto che a qualcuna

della sue fonti, si tratta, in ogni caso, di un fenomeno pervasivo al punto da potere essere considerato, se non sistematico, indubbiamente non casuale. Restano da indagare le sue possibili cause. Si può ipotizzare, sul piano politico-culturale, un certo livello di resistenza alla penetrazione francese ormai inarrestabile nel Midi in un'epoca – i decenni a cavallo tra XIII e XIV secolo – che ha visto la definitiva sconfitta delle istanze autonomistiche meridionali in seguito alla sciagura della crociata antialbigese? Tale resistenza – se non esplicita opposizione – risulterebbe simmetrica a quella individuata da William Paden nella produzione oitanica, dove l'alterità linguistica dei brani trobadorici inseriti in alcuni romanzi del pieno Duecento sarebbe stata obliterata per specifiche ragioni individuabili tra l'emotivo e l'ideologico.¹¹⁴ Oppure, si può supporre l'esistenza di un sentimento di grande prossimità tra le due varietà, che avrebbe autorizzato in misura più o meno massiccia un'interferenza linguistica da considerare, magari a tratti, persino preterintenzionale? Per quanto in apparente contrasto, le due ipotesi potrebbero paradossalmente rivelarsi entrambe valide, afferendo l'una soprattutto al piano politico-culturale, l'altra a quello dell'esperienza quotidiana del pubblico. E, ancora, che ruolo può avere giocato, in senso poetico-letterario, la tipologia dei testi lirici e della loro fruizione?

5.6. Traduzione, commutazione, porosità. L'eccezione lirica'

Per provare ad avanzare una risposta plausibile a queste domande, non sarà inutile proporre un approccio alla questione dell'alterità oc-oïl che valorizzi un atto di mediazione linguistica e culturale cruciale quale la traduzione, esaminandone fenomenologia e risultati. Ora, nel corpus da me raccolto per il repertorio *Transmédie* a cura di Claudio Galderisi, le vere e proprie traduzioni tra occitano e francese si presentano in numero quantitativamente assai ridotto: si tratta, infatti, di non più di una ventina di testi.¹¹⁵ Per di più, prima del 1200 il fenomeno della traduzione oc-oïl sembra essere del tutto sconosciuto, almeno per quanto possiamo giudicare dai testi superstiti (benché non si sia autorizzati, in linea di principio, a imbastire ipotesi a partire dall'assenza di documentazione). Per quanto cautamente, si potrà postulare che la scarsità delle traduzioni superstiti – a fronte, ad esempio, degli innumerevoli volgarizzamenti tanto occitani quanto francesi dal latino – dipenda in definitiva dalla limitata necessità di tradurre. È credibile che, nell'ottica di una persona alfabetizzata, francofona od occitanofona che fosse, un testo nell'altro idioma potesse essere letto o ascoltato e compreso senza bisogno di commutarlo nella propria lingua. Un discreto ma sensibile aumento della quantità di testi tradotti dal francese verso l'occitano a partire dalla fine del Duecento suggerisce che una simile situazione di confronto e dialogo tra le due varietà nella loro rispettiva alterità si sia andata progressivamente deteriorando. Non potendo giudicare delle motivazioni puramente linguistiche se non a partire da testimonianze specifiche che mancano, se si eccettuano, appunto, le traduzioni, è possibile

¹¹⁴ Paden, *Old Occitan*, pp. 52-53.

¹¹⁵ Cfr. Saviotti, *L'oc et l'oïl*. Sedici sono repertoriati tra la sezione da me curata e il *Purgatoire* riservato a testi tradotti di cui si ignora la fonte; altri si trovano catalogati altrove, in quanto, seppure la traduzione da una lingua galloromanza all'altra sia diretta, la fonte primaria era in un altro idioma.

almeno supporre che le ragioni politiche sopra ricordate avranno avuto in questo processo un rilievo non secondario. Appare particolarmente significativo, ad ogni modo, che oggetto di traduzione nel Midi fra XIII e XV secolo siano soprattutto opere francesi non letterarie in senso stretto, riguardo ai cui scopi teorici e pratici è evidente che la comprensione esatta della lettera del testo dovesse risultare fondamentale. Cinque di questi testi sono espressione di un sapere tecnico-scientifico: tali i trattati di chirurgia (la *Notomia* di Henri de Mondeville), alchimia (*Summa collecta ex libris philosophorum* di Bernard de Trèves), cosmografia (due capitoli del *Trésor* di Brunetto Latini inseriti nella *Siensa d'atermenar* di Bertrand Boyssset d'Arles), arte della guerra (*Arbre des batailles* di Honorat Bovet) e l'enciclopedia sotto forma di domande e risposte conosciuta come *Livre de Sidrac*. Quattro altre opere appartengono alla produzione morale e religiosa: poesie sacre (come le strofe intercalate al testo degli *Atti degli apostoli* nell'*Épître de la Saint Étienne*, la *Prière de Théophile* copiata in un florilegio di testi devozionali, il *Dit des quinze signes du jugement dernier* innestato nella tradizione del *Vangelo di Nicodemo*) e il grande libro d'edificazione che va sotto il nome di *Somme le Roi*, di Frère Laurent d'Orléans. Traduzioni fedeli – le opere tecniche e scientifiche – o rimaneggiamenti, nutriti talora dal contatto con tradizioni testuali autoctone – come avviene, ad esempio, per l'epistola 'farcita' di Santo Stefano –, tutte queste versioni testimoniano della vitalità dell'occitano come veicolo di un sapere pragmatico e come lingua della vita quotidiana, in un'epoca che vede il declino della grande letteratura trobadorica e l'avanzata inesorabile della lingua dei vincitori. Per quanto riguarda invece le traduzioni oil-oc di testi letterari, lirica a parte, si contano verosimilmente cinque casi, tutti anteriori alla fine del XIII secolo: quattro *chansons de geste* (*Canso d'Antiocha*, *Fierabras*, *Aigar et Maurin* e *Ronsasvals*) e un romanzo (un frammento del *Merlin* in prosa), che è altresì l'unica opera, tra queste, di cui si possiega l'originale francese, pressoché contemporaneo, ciò che permette di apprezzare la relativa fedeltà della versione occitana. Per tutte le altre, è impossibile affermare quanta libertà si sia preso il 'traduttore', ma è assai probabile che, in considerazione anche della tipologia testuale implicata, si sarà trattato di veri e propri rifacimenti piuttosto che di semplici adattamenti linguistici.

Dopo questo breve ma forse non inutile *excursus*, torniamo al canzoniere C. Per l'occitanizzazione del francese che vi si riscontra non si può parlare di una traduzione nel senso in cui lo si è fatto per le opere appena menzionate. In senso quantitativo, prima di tutto, si trovano conservate non soltanto tracce più o meno palesi del francese di Conon de Béthune, ma persino la forma *parletz* (v. 20) nel testo di Raimbaut. In termini qualitativi, poi, se non erro, si assiste a due dinamiche in qualche misura opposte e complementari, entrambe separatamente segnalate da chi mi ha preceduto. Da una parte, gli interventi attestati da C, ma pure, in parte, dagli altri testimoni occidentali, procedono a una sorta di 'adattamento grafico-fonetico', tanto più perfettamente realizzabile quanto più le lingue in contatto sono affini: è il caso di *sertas* rispetto a *certes*, ad esempio, dove per la sibilante iniziale, foneticamente identica in oc e oil, il grafema *c* originario è modificato in *s*, quasi una translitterazione verso una resa che doveva essere avvertita come più significativamente meridionale (la variante *certas* esiste ed è ben attestata, ma non sarà un caso che in entrambi i luoghi del *partimen* si preferisca *sertas*), e la *e* postonica diventa prevedibilmente *a*. Per

questa strategia di appropriazione dei più evidenti elementi linguistici percepiti come alteritari, comunissima nel Medioevo non soltanto per i testi lirici e diversa dalla traduzione in quanto evita di chiamare in causa il livello semantico, Alberto Varvaro ha proposto la definizione di «commutazione».¹¹⁶

Dall'altra parte, è la forma *tarziers* (v. 9), esclusiva di C, a indicare un processo del tutto differente, meno pervasivo forse, ma altrettanto, se non più, interessante per comprendere l'atteggiamento dei soggetti responsabili della ricezione del testo bilingue nella Francia del sud tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento. Vediamo come. Va detto, prima di tutto, che il passaggio da *taisers* a *tarziers* non rappresenta affatto un'occitanizzazione. Valendo, infatti, 'tacere' tanto in francese quanto in occitano, l'infinito sostantivato impiegato da Conon non avrebbe di per sé necessitato di aggiustamenti. La forma alterata, invece, esiste soltanto in lingua d'oïl: il suo equivalente meridionale sarebbe *tarzar*. Non è del tutto chiara la ragione per cui l'originario 'tacere' sia divenuto, in C o nel suo modello, 'tardare'. L'ipotesi che mi sentirei di avanzare è che la lezione autentica *taisers*, magari per un banale scambio paleografico possa essere stata trascritta (o semplicemente letta) **tarsers*, invitando così il copista a rettificarla in una forma graficamente prossima dotata di significato. La soluzione escogitata, benché irricevibile in quanto altera pesantemente il senso del testo – è evidentemente il 'tacere' ciò che caratterizza il secondo amante immaginato da Raimbaut, quello che 'è tanto timoroso da non osare dire il proprio sentimento' (v. 7) – si può forse spiegare sulla base del verso seguente ('se non chiedo misericordia in che modo potrò averla?'): chi ricopiò il testo potrebbe, cioè, avere introdotto una dimensione temporale, fuorviato dalla *consecutio* presente-futuro (*quier-aurai*, v. 10). Anche tralasciando questa tutt'altro che certa ricostruzione della genesi dell'innovazione, è palese che l'esito dell'intervento sia una forma non occitana, bensì schiettamente oitanica: se non si trattasse di *lectio singularis* di C, si nutrirebbe persino il sospetto di potere avere a che fare con una corruzione risalente all'epoca della ricezione costantinopolitana del componimento. Il vocabolo, nella forma allotropica *targier*, fa, tra l'altro, parte del lessico lirico di Conon: si pensi al celebre *incipit* di RS. 1314, *Bien me deüsse targier*. L'inopinata innovazione appare in fondo riconducibile al fenomeno descritto da Ineichen per la tradizione occitanica della lirica settentrionale come una valorizzazione dei «traits phonologiques assumant une valeur différentielle et caractéristique par rapport à l'idiolecte de l'auditeur moyen».¹¹⁷ Il più ricorrente di questi 'tratti fonologici' è in effetti identificato nella terminazione verbale in *-ier*, sconosciuta alla lingua d'oc e suscettibile pertanto di essere avvertita come marca evidente, ipercaratterizzante, del francese. Se tale interpretazione della presenza in C della forma *tarziers* (unica spia – è vero – ma tanto peculiare da potere difficilmente essere considerata casuale) è corretta, occorrerà dunque riconoscere nella *scripta* del manoscritto narbonese, accanto alla strategia 'commutativa'

¹¹⁶ Varvaro A., *La formazione della lingua letteraria*, in *LRL*, vol. 2/1, 1996, pp. 528-37: 532-533, e Id., «*La tua loquela*», p. 242. Va segnalato, tuttavia, che in quest'ultimo contributo lo studioso è poco propenso ad individuare dinamiche di questo tipo tra oc e oïl, al contrario di quanto accadrebbe tra le diverse varietà oitaniche.

¹¹⁷ Cfr. *supra*, p. 140.

che mira all'appropriazione identitaria dell'idioma straniero, una parallela, anche se più discreta, tendenza alla salvaguardia, se non all'enfaticizzazione di taluni elementi oitani, al fine di renderne comunque apprezzabile l'alterità. Va anche segnalato, però, che, a confronto con gli esempi addotti da Ineichen, l'*hybridation* linguistica che ne deriva non giunge mai nel nostro testo al punto da creare ircocervi o da compromettere seriamente la struttura semantica del testo: la circostanza è forse attribuibile alla competenza linguistica e letteraria di chi intervenne.

Proviamo a questo punto, per concludere, a raccogliere in un quadro interpretativo possibilmente coerente i dati fin qui raccolti, in particolare, l'ultima acquisizione relativa all'atteggiamento in apparenza contraddittorio di chi fu responsabile del testo del *partimen* trådito da C. Si potrebbe parlare di una sorta di 'eccezione lirica', sottolineando la specificità di questo genere letterario quanto alla sua diffusione e ricezione. Giova richiamare, rispetto alla vivacità della tradizione manoscritta trobadorica occidentale di cui C è testimonianza, le considerazioni di Galderisi sullo statuto proprio della lingua poetica, per definizione intraducibile e recalcitrante alla traduzione stessa, in quanto funzionale a *communier* non a *communiquer*, autosufficiente a questo fine grazie alla musicalità e al ritmo che le appartengono.¹¹⁸ Non sarà un caso, in tal senso, che manchino del tutto attestazioni di poesia tradotta dall'occitano al francese oppure viceversa: ancora un secolo dopo Chrétien de Troyes e la prima generazione di trovieri che dialogavano alla pari con i trovatori coevi utilizzando la propria lingua, il pubblico occitanofono e francofono della lirica cortese continua evidentemente a non avvertire l'esigenza di volgere nel proprio idioma i testi altrui. Ciò accade, certo, perché l'effettivo livello di comprensione letterale di un idioletto alquanto stereotipato deve essere – come già abbiamo ricordato – tutto sommato soddisfacente, ma anche, si può immaginare, per via di una concezione unitaria della produzione lirica in area galloromanza, i cui confini risulterebbero assai meno marcati in senso linguistico che non in senso generico e ideologico. Una concezione che, nella seconda metà del XIII secolo, è coerente con il perpetuarsi di una tradizione poetica viva, quella dei trovatori e dei trovieri, il cui declino significherebbe trasformazione di ordine tipologico (dalla 'libertà' espressiva della canzone alle «forme fisse» nel Nord e all'accademismo di maniera nel Sud) piuttosto che vera e propria estinzione di una vena, come l'uso inveterato di porre una cesura netta nella storia della poesia galloromanza all'altezza del 1300 tenderebbe a suggerire. Si può spiegare così anche l'intento di conservare un certo spazio all'alterità percepibile, che si contempera senza contraddizione con la tendenza forse nemmeno del tutto deliberata da parte di copisti, esecutori e pubblico ad adattare il testo alla propria identità linguistica: in mancanza delle ragioni di tradurre, non si può dire che il processo ricezionale risulti per questo meno attivo, anzi. Se, in definitiva, in senso

¹¹⁸ Galderisi C., *Silences et fantômes de la translatio studii: la traduction empêchée*, in *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français (XI^e-XV^e siècles). Étude et Répertoire*, éd. par Galderisi C., 2 voll., Turnhout, Brepols, 2011, vol. 1, pp. 433-457: 454 (cfr. pure, in un'ottica sociolinguistica, ciò che afferma a proposito del «lyric language» Paden, *Old Occitan*, pp. 40-41). Quanto al ruolo cruciale della musica propriamente detta nella partecipe fruizione di questa produzione poetica da parte del pubblico, esso risulta garantito dalla sistematica conservazione della melodia nella tradizione manoscritta francese di componimenti alloglotti (a differenza di quanto accade, ad esempio, in Italia o in Catalogna).

politico-culturale, è innegabile che una qualche resistenza, più o meno fiera, al francese dovesse esistere nell'ambiente culturale che ha prodotto C, pare di potere affermare che gli esiti attestati dalla trascrizione del nostro particolarissimo *partimen* dipendano più che altro da variabili di carattere poetico-letterario, cui si unisce l'estrema porosità della frontiera linguistica tra oc e oïl, almeno per i parlanti minimamente alfabetizzati.

È così, forse, se non abbiamo frainteso i dati disponibili, che la parabola della lirica cortese in area galloromanza si apre e si chiude nel segno non della rivendicazione di un'alterità linguistica, che pure doveva esistere, ma dell'interferenza, della commutazione, della condivisione.

Appendice A

La nostr'amor va enaissi... **Alla ricerca dell'identità di coppia nella lirica trobadorica**

La lirica amorosa del Medioevo romanzo viene giustamente quanto problematicamente considerata come momento aurorale della moderna poesia dell'io'.¹ Essa è a tal punto concentrata e come circonvolta intorno al soggetto e alla costellazione lessicale che lo rappresenta, *in primis* il pronome di prima persona singolare, che fatica persino ad apparire il 'tu', nucleo d'ispirazione e meta teoricamente imprescindibile del sentimento e della poesia che lo canta.² Come l'io-amante tende a costruire la propria identità eludendo se non rimuovendo l'alterità reale dell'amata, così il discorso amoroso evita in genere la progressione lineare per avvilupparsi nell'espressione del suo stesso soggetto: è la «circularità del canto» lirico efficacemente descritta da Paul Zumthor³ a partire dal *grant chant courtois* dei trovieri, in cui il livello di formalizzazione e autoreferenzialità è in effetti più importante rispetto a quello riscontrabile, ad esempio, nella produzione degli omologhi occitani e italiani.⁴ Nemmeno i trovatori, però, la cui poesia è indubbiamente più varia e

¹ Già Henri-Pascal de Rochegeude, tra i primi cultori moderni della poesia trobadorica, sottolineava il merito essenziale dei trovatori come «creatori del Parnaso moderno» (cfr. Frank I., *Il ruolo dei trovatori nella formazione della poesia lirica moderna*, in *La lirica*, a c. di Formisano L., Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 93-118: 94), nozione ribadita pressoché unanimemente anche dagli studiosi più recenti. Sulla 'scoperta dell'interiorità' nella lirica italiana a partire da Giacomo da Lentini e, soprattutto, da Guido Cavalcanti, si vedano soprattutto gli interventi di Roberto Antonelli: Antonelli R., *Cavalcanti o dell'interiorità*, «Critica del testo», 4, 2001, pp. 1-22; Id., *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in «*Vaghe stelle dell'Orsa...*»: *l'io e il tu nella lirica italiana*, a c. di Bruni F., Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75; Id., *Giacomo da Lentini e l'invenzione della lirica italiana*, «Critica del testo», 12, 2009, pp. 1-24.

² L'emergenza, tutt'altro che immediata, del «'tu' lirico», ossia dell'espedito poetico dell'apostrofe all'essere amato, di cui si può ben intendere la rilevanza nel rivoluzionare l'assetto comunicativo della canzone, è stata complessivamente trascurata negli studi trobadorici. Se ne è occupata di recente Giulia Boitani in una tesi di laurea diretta da Paolo Canettieri, dal titolo *Il 'tu' lirico dei primi trovatori*, Sapienza – Università di Roma, A.A. 2013-2014. In attesa di un'eventuale pubblicazione dei risultati di questo lavoro, ringrazio l'autrice per avermi consentito di consultare e citare il suo elaborato.

³ Zumthor, *De la circularité du chant*.

⁴ Ripeto, in questo senso, informazioni ben note e meglio argomentate da chi, in tempi recenti, ha ripreso e rettificato, pur da posizioni diverse, il punto di vista dell'écologie formelle che, a partire dall'elaborazione zumthoriana di un'intuizione di Robert Guette (Guette R., *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*, «Revue des sciences humaines», 54, 1949, pp. 61-68), aveva inteso estendere alla lirica romanza

irriducibile a un unico schema relazionale, si sottraggono, spesso, a tale paradigma. Anzi, essi ne sono gli effettivi ideatori e coloro che per primi ne fanno l'*argumentum* per antonomasia della canzone d'amore, pure accanto a possibili declinazioni differenti del rapporto con l'alterità femminile e del discorso poetico che ne promana.

Date tali premesse, non stupisce che l'attenzione della critica si sia appuntata sull'espressione onnipresente di una soggettività singolare e atomizzata – il cosiddetto 'io lirico' – trascurando invece, in sostanza, l'eventuale manifestarsi di un'identità sovraindividuale che non sia quella, socialmente e culturalmente connotata, di coloro da cui e per cui questa poesia fu composta: l'élite cortese dei *bos entendedors* e dei «fedeli d'amore»; il gruppo di *companhos* legati da vincoli feudali; il ceto coeso dei *soudadiers*; i confratelli e rivali nell'agone poetico del *Puy d'Amour*, e così via. Tralascio qui l'approfondimento relativo a questi potenti catalizzatori di un'identità collettiva, il cui orizzonte di dispiegamento è lungi dall'essere limitato all'ambito puramente poetico: magistrali contributi di sociologi della letteratura, storici e critici, soprattutto nella seconda metà del secolo scorso, hanno impostato le coordinate interpretative fondamentali per apprezzarne la consistenza e indagarne nel dettaglio l'espressione letteraria.⁵ La ricerca oggetto di questo capitolo si concentra, invece, sull'eventuale manifestazione nella canzone d'amore trobadorica, per quanto minoritaria e solo a tratti percepibile, di un 'noi' più intimo e personale. Tale soggetto plurale, pur con tutti i distinguo che sarà opportuno introdurre, sarebbe il prodotto dell'unione di amante e amata, oppure, presso le *trobairitz*, di amante e amato: ho pertanto scelto di denominarlo preliminarmente 'identità di coppia'. Si tratta, ovviamente, di un'ipotesi di lavoro la cui sostenibilità andrà verificata: non si può, infatti, assumere a priori che una simile entità sia ravvisabile compiutamente nella produzione trobadorica, né che all'eventuale presenza di una 'coppia' debbano corrispondere significative strategie di identificazione letteraria.

A.1. Spie di una coppia nel discorso poetico: la prima persona duale

Per ricercarne l'espressione poetica, ho ritenuto prima di tutto opportuno schedare e analizzare nel corpus amoroso del *trobar* gli elementi testuali etichettati come *subjectivèmes* dalla teoria linguistica. Nel suo studio sull'enunciazione, che si presenta come uno sviluppo della riflessione di Émile Benveniste, Catherine Kerbrat-Orecchioni li definisce come «les lieux d'inscription et les modalités d'existence de ce que [...] nous appellerons 'la subjectivité dans le langage'». ⁶ Tra questi, hanno particolare rilievo i deittici, individuati a loro volta come

nel suo complesso – o almeno a tutta quella galloromanza – valutazioni genericamente valide soprattutto per la poesia trovierica. Cfr., in part., Meneghetti M.L., *I confini del «grand chant courtois»*, in *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, a c. di Brugnolo F. e F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 295-312.

⁵ Per il *milieu* legato al Puy d'Arras, si veda comunque l'Appendice B.

⁶ Kerbrat-Orecchioni C., *L' énonciation: de la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 1980, p. 31. La studiosa fa riferimento a Benveniste É., *De la subjectivité dans le langage*, «Journal de Psychologie», juillet-septembre 1958.

les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir

- 1) le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé,
- 2) la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocataire.⁷

Esemplificabili paradigmaticamente nella triade *je/ici/maintenant*, i deittici presentano questa caratteristica fondamentale: essendo portatori di un senso proprio fisso (nel discorso, «io» significa invariabilmente 'colui che parla') ma avendo una referenza variabile (chiunque può trovarsi nella condizione di utilizzatore del pronome «io»), consentono a ciascuno di riconoscersi come soggetto nell'enunciazione, alla *langue* di farsi *parole* di chi, di volta in volta, se ne appropria. I pronomi personali soggetto, primo elemento del terzetto, e quanto a loro direttamente si collega, come i possessivi, sono quindi senza dubbio tra i principali elementi linguistici da vagliare quando si voglia studiare l'espressione testuale della soggettività. Eppure, come non ha mancato di notare Luciano Rossi in un articolo recentissimo, la «semiotica dei pronomi personali» nella poesia d'amore romanza medievale è stata decisamente trascurata dalla critica.⁸ Il contributo dello studioso, pubblicato in una miscellanea dal titolo emblematico *Noi. Nous. Nosotros*, si propone di aprire una breccia nella direzione indicata, ponendo al centro della sua attenzione un testo che può essere considerato in ogni senso prototipico per quanto concerne l'impiego dei deittici nella lirica: il celeberrimo *vers* del primo trovatore *Ab la douzor del temps novel* (*BdT* 183.1).⁹ Da questo stesso componimento sarà opportuno, se non inevitabile, che la nostra indagine prenda le mosse.

I. Ab la douzor del temps novel
 fueillon li bosc, e li auzel
 chanton chascus en lor lati
 segon lo vers del novel chan:
 adoncs estai ben q'on s'aizi 5
 de zo don *hom* a plus talan.

II. De lai don plus *m'es* bon e bel
 no·m ve messatgers ni sagel,
 don *mos* cors non dorm ni non ri 10
 e no *m'en* auz traire enan
 tro que *eu* sapcha ben de fi
 s'el es aissi con *ieu* deman.

⁷ Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, p. 36.

⁸ Anche da chi si è dedicato specificamente allo studio dell'espressione della soggettività nella poesia trobadorica (è, ad es., il caso di Kay, *Subjectivity in Troubadour*).

⁹ Rossi L., *Nous, l'amour; la poésie. Pour une définition des personnes grammaticales dans Ab la dousour del temps novel de Guillaume IX*, in *Noi. Nous. Nosotros. Studi romanzi. Études romanes. Estudios románicos*, éd. par Janner M.C., M.A. Della Costanza et P. Sutermeister, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 217-241.

III. La *nostr*'amor vai enaissi
 con la branca de l'albespi
 qu'estai sobre l'arbr'entrenan 15
 la noig, a la ploi'e al giel,
 tro l'endeman, qe-l sol s'espan
 per la fueilla vert el ramel.

IV. Anqar *mi* membra d'un mati
 qe *nos* fezem de guerra fi 20
 e qe *m* donet un don tan gran,
sa drudari' e *son* anel:
 Anqar *mi* lais Dieus viure tan
 q'aia mas manz sotz son mantel!

V. Q'*ieu* non ai soing d'estraing lati 25
 qe *m* parta de *Mon* Bon Vezi,
 q'*eu* sai de paraulas con van
 ab un breu sermon qi s'espel:
 qe tal se van d'amor gaban;
nos n'avem la pessa e-l coutel!

(*BdT* 183.1, vv. 1-30)¹⁰

Per quanto interessa il nostro discorso, sottolineiamo, con Rossi, che appare cruciale per la corretta interpretazione del componimento riconoscere un adeguato rilievo in sede di analisi

- alla varietà di pronomi personali e di aggettivi possessivi ampiamente utilizzati rispetto all'esiguità del testo,
- alla rappresentazione sfuggente, ma al contempo alquanto vivida, del rapporto (di coppia?) tra amante e amata,
- all'enigmatico verso finale.¹¹

La criticità di tali punti, tra loro interrelati, spiega un certo imbarazzo da parte della

¹⁰ 'I. Con la dolcezza del tempo nuovo mettono foglie i boschi e gli uccelli cantano, ciascuno nella sua lingua, secondo la melodia del nuovo canto: è giusto quindi godere di ciò che più si desidera. // II. Dal luogo che più mi piace non giunge messaggero, così non ho pace né gioia, ma non oso farmi avanti finché non so per certo se sarà come chiedo. // III. Così è il nostro amore come il ramo del biancospino: staritto sull'albero la notte, alla pioggia e al gelo, fino all'indomani, quando il sole si spande attraverso le foglie verdi del ramoscello. // IV. Mi ricordo ancora di un mattino che facemmo di guerra pace e che mi diede un grande dono, il suo anello, pegno d'amore. Mi lasci Dio vivere tanto da mettere le mani sotto il suo mantello! // V. Io non temo che il parlare altrui mi allontani dal Mio Buon Vicino, io so che ne è delle parole per il detto che dice: c'è chi si vanta dell'amore, noi ne abbiamo pane e coltello!'. Ed. e trad. Gambino F., *Guglielmo di Poitiers*, Ab la douzor del temps novel (*BdT* 183.1), «Lecturae tropatorum» [online], 3, 2010, 51 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Gambino-2010.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]): 36-37. Per il senso figurato di *pessa e coutel* (letteralmente 'il pezzo e il coltello'), si veda *infra*.

¹¹ Cfr. Rossi, *Nous, l'amour, la poésie*, pp. 217-218.

critica nell'interpretare la referenza, se non il senso esatto, di almeno alcuni dei deittici utilizzati con deliberata disinvoltura da Guglielmo. Il secondo e il terzo punto, che dovremo ad ogni buon conto riconsiderare, hanno già potuto beneficiare delle attenzioni dei migliori specialisti, mentre il primo è senza dubbio quello più bisognoso di un'accurata analisi: peraltro, le acquisizioni raggiunte a questo livello grazie al vaglio del materiale lessicale saranno alla base della possibilità stessa di proporre ipotesi ermeneutiche soddisfacenti in merito agli altri due.

Limitiamoci ai soggetti implicati nel discorso amoroso, di cui sono espressione i termini evidenziati dal corsivo nel testo. Per quanto riguarda i pronomi personali, è ricorrente, come prevedibile, la serie di forme relative alla prima persona singolare *eu/ieu* (vv. 11, 12, 25, 27) e *mi/m'/'-m* (vv. 7, 8, 10, 19, 21, 23, 26), cui si affiancano, nella sola prima *cobla*, l'impersonale *on/hom* (vv. 5, 6) ed, esclusivamente a partire dalla terza *cobla*, la prima plurale *nos* (vv. 20, 30). La distribuzione dei possessivi rispecchia, almeno per la prima persona singolare e plurale, quella dei pronomi personali: le forme *mos/mas/mon* (vv. 9, 24, 26), che rimandano all'amante locutore (il formulare *mos cors*, al v. 9, è da intendere come vero e proprio sostituto di *eu*),¹² si trovano, infatti, dalla seconda all'ultima *cobla*, mentre l'unica occorrenza del plurale *nostr'* (v. 13) è posizionata in apertura della terza. Alla presenza, assai circoscritta, di possessivi riferiti alla donna amata – le forme *sa/son* (vv. 22, 24) – non corrisponde invece quella dei relativi pronomi personali¹³ o di altri lessemi assimilabili (ad esempio il sintagma *ma domna*, mai impiegato da Guglielmo IX, quantomeno nei testi di sicura attribuzione).¹⁴ Immortalata esclusivamente a partire dagli attributi che ne determinano il legame con l'amante, *sa drudaria*, *son anel* e *son mantel* (emblemi feudali, questi ultimi, non sprovvisti di evidente senso erotico, soprattutto se si considera il gioco di 'mani'); sussunta – vedremo tra un istante come e in che termini – nel soggetto collettivo «noi»; adombrata dietro al maschile (*Mon*) *Bon Vezi*, emblematico prototipo degli pseudonimi poetici che caratterizzeranno l'intero *trobador* successivo: la figura femminile stenta in effetti a trovare nel testo una propria consistenza verbale in quanto tale. Per il resto, la distribuzione dei deittici non fa che confermare le partizioni del componimento già individuate da chi ci ha preceduto. L'impersonalità dei pronomi suscettibili di individuare tutto il pubblico del *vers*, se non l'intero «universo degli uomini»,¹⁵ trova posto nella sola prima *cobla*, che contiene una «présentation

¹² Per lo studio linguistico della formula poss. + *cors* «zur Umschreibung der Person» (TL, I, c. 170), cfr. Tobler A., *Vermischte Beiträge zur französische Syntax*, 5 voll., Leipzig, Hirzel, 1902, vol. 2, pp. 30-32.

¹³ Secondo Jeanroy A. (éd. par), *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, Paris, Champion, 1927, p. 25, *el* (v. 12) andrebbe interpretato *el'*, ossia *ela* (cfr. anche Guglielmo IX, *Poesie*, a c. di Pasero N., Modena, S.T.E.M. Mucchi, 1973, p. 258; Jensen F., *Provençal Philology and the Poetry of Guillaume of Poitiers*, Odense, Odense University Press, 1983, p. 285), ed eventualmente riferito all'amata per il resto assente. Sembra, però, molto più probabile che si tratti di un neutro ('la faccenda'): cfr. Gambino, *Guglielmo di Poitiers*, pp. 43-44.

¹⁴ Per la *chansoneta nueva* di dubbia paternità guglielmina, si veda *infra*. *Midons* fa, invece, la sua prima apparizione, per ben due volte, proprio in un componimento del primo trovatore, *Molt jauzens me prenc en amar* (*BdT* 183.8, vv. 19 e 37). Non si può, però, trascurare, la circostanza che si tratti comunque di un appellativo maschile (cfr. *supra*, p. 32, n. 89).

¹⁵ Gambino, *Guglielmo di Poitiers*, p. 3.

gnomique [...] des conditions donnant lieu à la jubilation de tout un chacun, encouragée par le gazouillement des oiseaux animés par le renouveau printanier». ¹⁶ Dalla seconda, si entra nel dominio dell' 'io', al cui interno si apre e s'intreccia lo spazio di un 'noi', il cui preciso rapporto referenziale con l'amante e l'amata, la quale si affaccia nelle ultime due *coblas*, è però tutt'altro che scontato. Più precisamente, il luogo privilegiato della prima persona plurale, che apre enfaticamente la terza *cobla* (*La nostr'amor va enaissi...*), coincide con la seconda parte del componimento, quale risulta definita con grande evidenza dal cambiamento dello schema delle rime (da aabcbc a bbcaca). ¹⁷ La prima parte del *vers* si gioca, dunque, nella dialettica tra (relativamente) 'universale' e individuale, a partire dall' «esordio primaverile»; nella seconda parte, invece, è protagonista un *nos* che, dapprima, si staglia solitario al cuore vero e proprio del testo, per trovarsi poi inserito nella dinamica di tensioni che coinvolge 'io' e 'lei' (presente e al contempo assente, nelle forme poc'anzi descritte). Si noti, *en passant*, che se nella prima parte si tratta, evidentemente, ancora, di opzioni poetiche destinate a godere di enorme successo presso gli autori posteriori, il risalto concesso a un'identità amorosa plurale stenterà a imporsi tra i motivi del *trobar*.

La ricorrenza testuale dei pronomi personali soggetto così individuata è raffigurabile come nella Tabella 1: lo schema è capace forse di maggiore chiarezza delle frasi che precedono. Appare altresì evidente che la chiave – sempre che ve ne sia una e che i nostri strumenti esegetici ci consentano di recuperarla – per la comprensione di quella che abbiamo sopra definito come «rappresentazione sfuggente del rapporto tra amante e amata» va ricercata essenzialmente nelle due stanze finali.

Tabella 1. Ricorrenza dei pronomi personali soggetto in *BdT* 183.1.

Soggetto	Cobla I	Cobla II	Cobla III	Cobla IV	Cobla V
Impersonale: <i>on</i>					
1 ^a pers. sing.: <i>eu</i>					
1 ^a pers. plur.: <i>nos</i>					
3 ^a pers. sing.: (<i>*ela</i>)					

L'insistenza sulle coordinate di apparizione di tali deittici, che potrebbe parere oziosa, si rivela, invece, doppiamente utile, da una parte per sottolineare l'estrema oculutezza nella composizione da parte del conte di Poitiers, dall'altra per fornire le basi più solide all'interpretazione dell'elemento lessicale che ci interessa: il pronome *nos* e l'aggettivo possessivo *nostra*.

Per quanto scontato, è bene ricordare che l'opacità del 'noi' nella poesia medievale è, almeno in parte, il riflesso della plurivocità costitutiva del pronome di prima persona plurale nelle lingue indoeuropee. Si può citare Émile Benveniste, secondo il quale

¹⁶ Rossi, *Nous, l'amour, la poésie*, p. 229.

¹⁷ Ivi, p. 231.

questo 'noi' è qualcosa di diverso dal congiungimento di elementi definibili; 'noi' non è un 'io' quantificato o moltiplicato, è un 'io' dilatato oltre la persona in senso stretto, accresciuto e nello stesso tempo con dei contorni vaghi.¹⁸

In termini più schematici, Kerbrat-Orecchioni dà conto della diversità pressoché inesauribile, almeno in termini quantitativi, del contenuto referenziale del 'noi', suscettibile di associare all' 'io' ogni altra entità personale.¹⁹ Qualitativamente, invece, giova distinguere, ancora con Benveniste, tra un 'noi' definibile come «inclusivo» dell'allocutore, dunque consistente nella formula 'io' + 'tu'/'voi' (+ eventuali altri), e un 'noi' «esclusivo», che prevede 'io' + altri, ma senza che siano coinvolti 'tu'/'voi'.

Prendiamo in esame, nella quarta strofa di *BdT* 183.1, l'espressione *nos fezem de guerra fi* (v. 20). Qui 'noi' non solo si accompagna, ma è persino delimitato, per quanto in maniera sottintesa, dalla prima persona singolare dell'amante (forma verbale *mi membra* al v. precedente) e dalla terza relativa alla donna (*-m donet* al v. seguente). Sia che l'espressione significhi, come vorrebbero alcuni, 'facemmo la pace dopo un litigio',²⁰ sia che la guerra indichi, come nei poeti classici, il metaforico 'corpo a corpo' dell'atto sessuale, è innegabile che, in termini strettamente referenziali, *nos* valga qui 'io' + 'lei'. Ciò, si noti, è quanto di più vicino per il senso a un «'noi' inclusivo» sia dato reperire laddove, come nella produzione dei primi trovatori, il pronome di prima persona plurale non può, in effetti, che essere in termini grammaticali «esclusivo», in quanto la seconda persona manca, forse programmaticamente. Come risulta, infatti, da un'indagine compiuta da Giulia Boitani, l'allocuzione all'amata farebbe la propria comparsa, per quanto ancora sporadica e allusiva, nel corpus lirico con Jaufrè Rudel, che un paio di volte (*BdT* 262.5, vv. 8-9, *Amors de terra lonhdana, / per vos totz lo cors mi dol; BdT* 262.6, vv. 29-30, *Amors, alegre-m part de vos / per so quar vau mo mielhs queren*)²¹ si rivolge a un'amor concretamente identificabile in questo senso piuttosto che con un'astrazione personificata,²² per affermarsi poi

¹⁸ Benveniste É., *Struttura delle relazioni di persona nel verbo* (trad. it. di: *Structures des relations de personne dans le verbe*, «Bulletin de la Société de Linguistique», 43, 1946, n° 126), in Id. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1966 (trad. it. di: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. 1), pp. 269-282: 280.

¹⁹ Si veda Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, p. 41.

²⁰ Così sembra intendere ad es. Di Girolamo, *I trovatori*, p. 40 ('ponemmo fine alla guerra con un patto').

²¹ 'Amore di terra lontana, per voi tutto il mio essere soffre'; 'Amore, allegro mi parto da voi perché vado cercando ciò che è meglio per me'. Ed. e trad. Chiarini G. (a c. di), *Il canzoniere di Jaufrè Rudel*, L'Aquila, Japadre, 1985, III, p. 73 (testo consultabile anche in *Rialto*: URL: <[http://www.rialto.unina.it/JfrRud/262.5\(Chiarini\).htm](http://www.rialto.unina.it/JfrRud/262.5(Chiarini).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]) e VIb, p. 114 (testo consultabile anche in *Rialto*: URL: <[http://www.rialto.unina.it/JfrRud/262.6\(Chiarini\).htm](http://www.rialto.unina.it/JfrRud/262.6(Chiarini).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]). Che il conte di Blaya si serva del termine 'Amore' per riferirsi tanto al sentimento quanto al suo oggetto risulta evidente da *BdT* 262.2, dove l'interferenza è costitutiva e regge, in virtù del ricorrere ossessivo del *mot-refranh lonh* (spesso nel sintagma *amor de lonh*), tutto il senso del componimento: senza dubbio, come segnala Zink, *I trovatori: una storia*, p. 132, «l'amor de lonh è lei».

²² Sulla questione dell'ambigua consistenza referenziale dell'*Amor* che domina la lirica romanza medievale (sostituto della donna, allegoria del sentimento, vera e propria divinità) manca ancora uno studio approfondito. Per alcune riflessioni in merito, cfr. Ménard Ph., *Le dieu d'Amour, figure poétique du trouble et du désir dans les poésies de Thibaut de Champagne*, in *Thibaut de Champagne: prince et poète au XIII^e*

come elemento poetico caratterizzante del *trobar* solo a partire dall'opera di Bernart de Ventadorn.²³ Vedremo più avanti se si può sostenere che la produzione di Guglielmo IX ignori effettivamente del tutto questa opzione; quello che è certo è che in *BdT* 183.1 l'assenza del 'tu' è lampante e significativa, anche in considerazione della fitta interrelazione delle persone grammaticali chiamate in causa nel testo.

Sulla base di questa interpretazione della prima plurale nella *cobla* IV, dovrà essere interpretata in maniera coerente *la nostr'amor* nella III, che, dalla sua posizione enfatica al centro del componimento e in apertura di quella che è stata individuata come 'seconda parte' sembra preparare quanto segue: 'l'amore di [il genitivo è ovviamente soggettivo] me e lei'. Così ritiene in modo unanime, benché spesso tacitamente, la critica: alla potente efficacia poetica dell'espressione, unita alla sua apparente estrema naturalezza, si può forse addebitare il fatto che gli esegeti del *vers* guglielmino non abbiano avvertito in genere l'esigenza di commentarla.²⁴ Fatto piuttosto sorprendente, in quanto si tratta della prima attestazione nella lirica romanza di quello che non può che essere considerato un sintagma iperconnotato; fatto che è, però, anche in linea con il comune atteggiamento verso le altre, pur limitate, occorrenze di tale sintagma nella produzione trobadorica. Quelle raccolte grazie alla *COM2* sono in tutto 20:²⁵ non molte, in effetti. In 5 casi il possessivo è impiegato in senso oggettivo: *la nostr'amor* è, cioè, l'amore nei confronti di 'noi' esseri umani che il poeta attribuisce a Dio in componimenti d'ispirazione religiosa o politico-morale. Non ci occupiamo, naturalmente, di questi casi, che sono catalogabili insieme a quelli in cui la prima persona plurale è espressione di un soggetto collettivo da identificare in una comunità. Al fine di potere condurre la nostra investigazione su un corpus il più possibile coerente e significativo, sarà opportuno applicare altre due delimitazioni: la prima di ordine generico-registrale, alla *canso* amorosa, accantonando dunque, in particolare, gli *specimina* dialogici (come le tenzoni) e quelli di ispirazione non cortese (le pastorelle, i sirventesi); la seconda di ordine cronologico al periodo aureo del trobadorismo, con l'esclusione, pertanto, dei testi sicuramente duecenteschi. Si arriva, così, a restringere il campo a sette occorrenze in canzoni o *vers* del XII secolo: a quella del Conte di Poitiers vanno aggiunte, indicativamente in questa successione temporale, le seguenti.

- Bernart Marti: *Tan voil, donna, q'us jorns primiers / esplei que nostr'amors non cas / per gelos ni per lauzengiers, / cui mals focs las lengas abras* (*BdT* 63.7a, v. 16).
- Bernart de Ventadorn: *Loncs tems pot nostr'amors durar, / sol can locs er, volham parlar, / e can locs non er, remanha* (*BdT* 70.19, v. 47).

siècle. *Actes du colloque de Reims (16 janvier 1987)*, éd. par Bellenger Y. et D. Quéruel, Lyon, La Manufacture, 1987, pp. 65-75, e Grimaldi M., *La descrizione di Amore dai trovatori a Guittone*, «Romania», 131, 2013, pp. 200-211.

²³ Cfr. Boitani, *Il 'tu' lirico*, pp. 135-153.

²⁴ Per citare un solo esempio, Francesca Gambino, in quello che è il più preciso e dettagliato tra i contributi recenti su *BdT* 183.1, non dedica alcuna annotazione al v. 15.

²⁵ Nei prospetti che seguono, i componimenti trobadorici sono citati in base al testo critico utilizzato dalla *COM2*.

- Beatritz de Dia: *E membre vos cals fo-l comenssamens / de **nostr'amor**, ia Dompnidieus non vuoilla / q'en ma colpa sia-l departimens* (BdT 46.2, v. 20).
- Giraut de Borneil: *Trop m'es m'amia lonhdana, / vas que-l dezirers m'es pres, / e no sai consi-m crezes / que **nostr'amors** s'avengues* (BdT 242.4, v. 11).
- Gaucelm Faidit: *E **nostr'amor** si desreya / vas mi, e dobla mos chans / e-l joys e l'enveya grans* (BdT 167.16, v. 28).
- Gaucelm Faidit: *Ce-l ganglars, / ni-l cridars / braus: "Fals amars!", / nos ni **nostr'amor** vensa!* (BdT 167.20a, v. 80)

A questi luoghi se ne possono accostare altri simili, in quanto portatori di sintagmi semanticamente affini o ricollegabili in qualche misura alla nozione di 'nostro amore', rinvenuti in 6 diversi componimenti (di un settimo, per vari aspetti problematico, parleremo più avanti).

- Cercamon: *Saint Salvador, fai m'albergan / lai, el regne on mi donz estai, / ab la genzor, si q'en baizan / sien **nostre coven** verai / e qe-m do zo qe m'a promes* (BdT 112.1a, v. 46).
- Bernart de Ventadorn: *Domna, s'eu fos de vos auzitz / si charamen com volh mostrar; / al prim de **nostr' enamorar** / feiram chambis dels esperitz... // e foram de dos cors unitz!* (BdT 70.40, v. 59)
- Beatritz de Dia: *Mas vos, amics, etz ben tant conoisens / que ben devetz conoisser la plus fina, / e membre vos de **nostres covinens*** (BdT 46.2, v. 28).
- Raimbaut d'Aurenga: *Per Dieu, no-s fraingna **nostre jais!** // Can mi soven, dompna genta, / com era **nostre jois verais** / tro lauzengiers crois e savais / nos loigner on ab lor fals brais. // Dompna, renovell **nostre jais** / si-us platz* (BdT 389.27, vv. 19, 26, 57).
- Giraut de Borneil: *A preiar / l'agra, si-lh plagues, / pos per leis sui en joi tornatz, / que fos **nostra bon'amistatz** / per un amic saubuda* (BdT 242.31, v. 68).
- Giraut de Borneil: *Qu'era, can re no sai m'assor; / me volh un pauc plus enardir / d'enviar mo messatge / que-ns porte **nostras amistatz*** (BdT 242.51, v. 46).

Ora, in tutti questi casi la prima persona singolare si riferisce senza alcun dubbio alla coppia costituita dall'amante e dall'amata. Come per altri aspetti, dunque, anche per la rappresentazione lirica di un simile soggetto duale Guglielmo IX pare avere svolto una funzione modellizzante per i trovatori delle generazioni successive. Prima di intraprendere l'analisi dell'effettivo contenuto e del significato poetico di tali espressioni, proviamo ancora ad allargare il focus dalle occorrenze di *nostr'amor* (e sintagmi affini) a tutte le spie testuali di un soggetto sovraindividuale potenzialmente interpretabile come duale: in particolare, le occorrenze del pronome *nos*, delle forme verbali di prima persona plurale e dell'aggettivo *nostre* in contesti marcati in senso amoroso. In 20 dei componimenti interessati, sui 30 totali, qui di seguito sinteticamente elencati, il referente del 'noi' sono ancora i due amanti.²⁶

²⁶ Mi limito a segnalare, per completezza, le dieci restanti occorrenze, in cui il 'noi' è del tutto generico e rimanda in genere, verosimilmente, alla solidarietà tra il poeta e il suo pubblico, in particolare all'interno del tipico *début printanier* (Guglielmo IX, BdT 183.11, v. 1; Cercamon, BdT 112.3a, vv. 1, 6; Peire d'Alvernia, BdT 323.9, v. 3; Bernart de Ventadorn, BdT 70.28, v. 3; Bernart de Born, BdT 80.38, v. 7), oppure vi si può scorgere un soggetto più circostanziato, vuoi un gruppo sociale ben delineato (Cercamon, BdT

- Jaufre Rudel: *mas no sai quoras la veirai, / car trop son nostras terras lonh* (BdT 262.2, v. 18).
- Marcabru: *non-Cura / s'es entre nos entremiza* (BdT 293.28, v. 28).
- Peire Rogier: *tro que-ns esguardem de dreyt huelh* (BdT 356.3, v. 45).
- Peire d'Alvernia: *saber volgra quon er / de nos dos* (BdT 323.12, v. 30).
- Bernart de Ventadorn: *si-ns saubes / ams d'un coratge* (BdT 70.20, v. 14).
- Bernart de Ventadorn: *pois fom amdui efan // si c'amdui cominal / mesuressem egal* (BdT 70.28, v. 25, 39).
- Bernart de Ventadorn: *pauc esplecham d'amor / [...] perdem lo melhor. / Parlar degram ab cubertz entresens, / [...] valgues nos gens* (BdT 70.39, vv. 45-48).
- Raimbaut d'Aurenga: *Amors quan nos ajostet gen* (BdT 389.1, v. 21).
- Raimbaut d'Aurenga: *qand nos vim* (2 volte; BdT 389.3, vv. 73, 86).
- Raimbaut d'Aurenga: *amdui siam perdut / nos* (più volte) // *lay on essems fom* (BdT 389.15, v. 32-42).
- Raimbaut d'Aurenga: *Amors e joys / nos ajosten mal grat dels croys* (BdT 389.16, v. 50).
- Raimbaut d'Aurenga: *entre nos ams* (BdT 392.5, v. 18).
- Berenguer de Palol: *si qu'ambeduy nos seemlem d'un voler* (BdT 47.11, v. 37).
- Giraut de Borneil: *entre nos ams // ams nos prezes* (BdT 242.58, vv. 12, 35).
- Gaucelm Faidit: *joy qu'Amors semena entre nos // la bon'amors qu'en Joy nos ten abdos* (BdT 167.30a, vv. 17, 41).
- Gaucelm Faidit: *tost l'aurem nos dui vencuda* (BdT 167.64, v. 44).
- Arnaut de Marueil: *Domna, nos trei, vos et ieu et Amors* (BdT 30.17, v. 22).
- Arnaut Daniel: *lo iorn qez ieu e midonz nos baisem // q'ieu e midonz iassam, / en la chambrà on amdui nos mandem* (BdT 29.8, vv. 21, 28, 29).
- Peire Vidal: *vivam // de nos com podon janglar // costam // mescabam* (BdT 364.44, vv. 26, 34, 35, 37).
- Raimbaut de Vaqueiras: *podem dire abduy // parlem abduy // -ns ac amors abdos eletz* (BdT 392.25, vv. 15, 27, 33).

Per molti di questi testi non è nemmeno necessaria una lettura completa per essere certi che la prima persona rimandi a un soggetto duale e non plurale, dal momento che il deittico e/o la forma verbale sono accompagnati da aggettivi e pronomi come *ams*, *andui*, *dui*. Simili marche di dualità, come pure la specificazione ripetuta *ieu e midonz* da parte di Arnaut Daniel in BdT 29.8, denunciano una cura meticolosa da parte degli autori nel rendere distinguibile la rappresentazione di una dinamica di coppia. Pare che la ricercata precisione definitoria rispetto al contenuto referenziale del *nos* e dei suoi attributi si possa giustificare con la volontà di perseguire un'opzione semantica per nulla scontata: sarà il caso di tenerne conto nella valutazione complessiva del fenomeno.

Ricapitolando, i 20 componimenti appena individuati si vanno ad aggiungere ai primi 12, per un totale di 32, ammontare globale del nostro corpus di studio. Più che la relativa esiguità della messe, che equivale pur sempre a più dell'1% della produzione trobadorica

112.3a, vv. 37-38; Peire d'Alvernia, BdT 323.2, v. 56; Bertran de Born, BdT 80.1, vv. 5, 14; Peire Vidal, BdT 364.48, vv. 7, 42), vuoi un plurale maiestatico (Giraut de Borneil, BdT 242.51, v. 38). Per la possibilità che il pronome *nos* assuma quest'ultima accezione in occitano medievale, si veda *infra*.

totale,²⁷ colpisce la ristrettezza del novero degli autori: salvo inopinabili errori d'attribuzione, i testi interessati si devono, infatti, a 17 trovatori soltanto. La Tabella 2 riassume la consistenza testuale delle diverse espressioni riscontrate, privilegiando la specificità autoriale ed evidenziando (con il grassetto) i componimenti in cui tali espressioni si concentrano più significativamente.

Tabella 2. Espressioni dell'identità di coppia nel corpus selezionato.

Autore	BdT	Pron. pers.	Possessivi	Forme Verbali	Marche duali	Altro
Guglielmo IX	183.1	<i>nos</i>	<i>nostr'amor</i>	X		
Jaufre Rudel	262.2		<i>nostras terras</i>			
Cercamon	112.1a		<i>nostre coven</i>			
Marcabru	293.28	<i>nos</i>				
Bernart Martí	63.7a		<i>nostr'amors</i>			
Peire d'Alvernia	323.12	<i>nos</i>			<i>dos</i>	
Peire Rogier	356.3	<i>·ns</i>		X		
Bernart de Ventadorn	70.19, 70.20, 70.28, 70.39 , 70.40	<i>nos, ·ns</i>	<i>nostr'amor</i> , <i>nostr' enamorar</i>	X	<i>ams</i> , <i>amdui</i> , <i>dos</i>	
Raimbaut d'Aurenga	389.1, 389.3, 389.15 , 389.16, 389.27, 392.5	<i>nos</i>	<i>nostre jais</i> (2), <i>nostre jois</i>	X	<i>amdui</i>	verbo <i>ajostar</i> (2)
Beatritz de Dia	46.2		<i>nostr'amor</i> , <i>nostres covinens</i>			
Giraut de Borneil	242.4, 242.31, 242.51, 242.58	<i>nos</i>	<i>nostr'amors</i> , <i>nostr(as) (bon')</i> <i>amistatz</i>		<i>ams</i>	
Berenguer de Palol	47.11	<i>nos</i>		X	<i>ambeduy</i>	

²⁷ Nel 1975, Riquer, *Los trovadores*, vol. 1, p. 9, parlava di 2542 componimenti, fondandosi sul repertorio di Frank. Anche considerando tutti gli *unica* traditi dai testimoni scoperti negli ultimi 42 anni, dubito che la somma totale possa superare i 3000 pezzi.

Autore	BdT	Pron. pers.	Possessivi	Forme Verbali	Marche duali	Altro
Gaucelm Faidit	167.16, 167.20a, 167.30a , 167.64	<i>nos</i>	<i>nostr'amor</i> (2), <i>nostra</i> <i>benvolensa</i>	X	<i>abdos</i> , <i>dui</i>	
Arnaut de Marueil	30.17	<i>nos</i>		X		<i>nos trei</i> , <i>vos</i> , <i>ieu et Amors</i>
Arnaut Daniel	29.8	<i>nos</i>		X	<i>amdui</i>	<i>ieu e midonz</i> (2)
Peire Vidal	364.44	<i>nos</i>		X		
Raimbaut de Vaqueiras	392.25	<i>ns</i>		X	<i>abduy</i> , <i>abdos</i>	

Già a una prima lettura della tabella, pare possibile avanzare alcune considerazioni di carattere puramente formale. Prima di tutto, risulta evidente che le diverse espressioni repertorate non sono impiegate indistintamente dai diversi autori, ma, anche presso quelli più propensi a esprimersi alla prima persona plurale, emerge una predilezione per determinate formule a discapito di altre: si notano, così, ad esempio, la totale assenza di forme verbali rette da un 'noi' in Giraut de Borneil o l'esclusivo utilizzo dei possessivi da parte della Contessa di Dia. Se si guarda, poi, alla diacronia delle attestazioni, si delinea piuttosto chiaramente, soprattutto per alcune tipologie di espressione, una preferenza legata a determinati periodi. Le primissime generazioni sembrano preferire i sintagmi con il possessivo, mentre ignorano del tutto l'uso di marche specifiche di dualità e, tranne Guglielmo IX, evitano i verbi alla prima plurale. Al contrario, l'espressione verbale, spesso accompagnata dall'esplicitazione del pronome personale, pare divenuta corrente per i trovatori degli ultimi decenni del Duecento, che fanno un uso relativamente largo di termini duali e tendono a insistere anche con altre specificazioni sulla precisa descrizione del contenuto del *nos*. Vi sarà modo di tornare nel corso dell'analisi successiva su queste acquisizioni preliminari, alcune delle quali – va detto – di non evidente interpretazione.

A.2. Paradossi e coppie possibili: dal solipsismo all'ipertrofia dell'io'

Nel complesso, i dati riscontrati suggerirebbero forse di ridimensionare l'affermazione di Luciano Rossi in merito al fatto che «dans la tradition lyrique médiévale [...], le pronom *nous* [...] n'est presque jamais utilisé avec référence à *cet autre moi* qu'est l'être aimé ou désiré»: ²⁸ nel corpus in esame, circoscritto ma del tutto rappresentativo della poesia cortese del XII secolo, l'impiego di *nous* (o altre espressioni a esso riconducibili) 'con

²⁸ Rossi, *Nous, l'amour, la poésie*, p. 220 (il corsivo è dell'autore). Per la condivisibile definizione dell'essere amato come *alter ego* dell'amante, si veda *infra*.

riferimento all'essere amato' è verificabile in 20 testi su 30 (una cifra che rappresenta quasi l'1% del repertorio globale). Da segnalare, semmai, è la scarsa attenzione tributata dalla critica a questi luoghi: in genere, infatti, l'occorrenza – si è visto quanto ambigua – della prima persona plurale non è giudicata meritevole di alcuna glossa nei puntuali commenti ai versi che accompagnano le edizioni critiche. Tornando alla pagina di Rossi appena citata, si può invece senz'altro sottoscrivere la frase seguente: «C'est comme si une fascination solipsiste hantait le lyrisme en empêchant une véritable rencontre entre le sujet-scripteur et son allocataire».²⁹ Come conciliare tale considerazione, per lo studioso direttamente consequenziale rispetto alla precedente, con un'evidenza testuale che pare contraddirla, in cui, cioè, l'espressione di un'identità di coppia appare in misura limitata, ma tangibile, presso un numero ridotto di autori, ma comprensivo dei maggiori? La lettura dei testi porta, in effetti, a delineare un paradosso – corollario di quello, più generale, che da Leo Spitzer in avanti si suole definire «paradosso della *fin'amor*» – in virtù del quale l'evidente emergere di un soggetto duale non smentisce affatto il solipsismo costitutivo del *trobar*. Le pagine che seguono proveranno a chiarire questa ipotesi interpretativa, prima di tornare al *vers* di Guglielmo IX, a cui si farà, comunque, costante riferimento.

Innanzitutto, gli esempi addotti confermano che, come già anticipato, almeno fino a Bernart de Ventadorn la presenza di una seconda persona singolare riferita all'essere amato sembra essere più l'eccezione che la norma. Nella metà circa dei testi analizzati (16 su 33) e, quel che più conta, sistematicamente nei casi più antichi – dal conte di Poitiers a Jaufre Rudel, Marcabru e Cercamon – il discorso amoroso tende infatti a rimanere confinato, anche dal punto di vista enunciativo e formale, all'interiorità dell'io', salvo aprirsi in direzione di un pubblico in genere caratterizzato come sodalizio maschile, da cui pertanto l'amata non può che essere esclusa. Come in *BdT* 183.1, anche in tutti gli altri quindici componimenti, tra cui quelli di autori più tardi quali Giraut de Borneil e Arnaut Daniel, il 'noi' è quindi formalmente «esclusivo», associando all'io non una seconda, bensì una terza persona: quella donna di cui talvolta si parla per via di vaghe allusioni, ma a cui ben difficilmente il testo conferisce tratti personali. Per queste ragioni, occorre in definitiva evitare di considerare *a priori* l'alterità con cui il soggetto lirico si confronta nell'esperienza d'amore come il destinatario dell'atto di enunciazione. Giova richiamare, a questo proposito, un altro assunto di Benveniste, il quale vede nella terza persona essenzialmente una «non-persona», un ente per definizione assente.³⁰ E che cosa c'è di più assente della donna a cui, non a caso, i primi trovatori evitano in genere di rivolgersi? È, dunque, naturale che l'impiego della terza persona, accompagnato da quello di pronomi e altre espressioni del tutto generiche (si va dall'immancabile e non marcato 'colei', all'enigmatico *non sai qui s'es*, 'non so chi sia', del *vers de dreit nien*),³¹ si riveli la modalità privilegiata per compiere quella che si può considerare in molti casi come un'autentica rimozione della sostanza personale dell'oggetto d'amore.

Nel nostro corpus, la donna amata è, in effetti, il più delle volte raffigurata come risolutamente ostile oppure irraggiungibile, o ancora solidale, ma esclusivamente in un pas-

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Benveniste, *Struttura delle relazioni*, pp. 274-276.

³¹ *BdT* 183.7; ed. Eusebi, *Guglielmo IX*, IV, v. 25.

sato rimpianto o in un futuro accarezzato tra vaghi auspici e fondamentale pessimismo. Nei primi due casi, per certi aspetti assimilabili, non si potrà, a rigore, parlare di coppia, in quanto il 'noi' non è il risultato della formula 'io + lei', bensì di 'io e lei', intendendo la congiunzione come disgiuntiva piuttosto che copulativa. Talvolta le due fattispecie di rappresentazione femminile non si distinguono nemmeno agevolmente, almeno sul piano del senso letterale del testo. Se, infatti, nella celeberrima canzone dell'*amor de lonh* (BdT 262.2) la sola distanza, fisica e spirituale, di cui Jaufre Rudel si fa sublime cantore, sembra precludere la possibilità che si realizzi il desiderio dell'amante, nell'unico esempio marca-bruniano la 'noncuranza', presentata come causa impediante rispetto all'instaurarsi di una dinamica di coppia, si innesta però su una situazione di dichiarata lontananza:

Selha que-m degra messatge
 enviar de ss'encontrada,
 o tem bayssar son paratge,
 o s'es ves mi azirada,
 o no vol o no endura:
 ben leu orguelhs o non-cura
 s'es entre nos entremiza.

(BdT 293.28, vv. 22-28)³²

Non è forse un caso che questo componimento sia stato riconosciuto dalla critica come parodia o, per meglio dire, «contestazione» proprio del *vers* rudelliano: Marcabru intenderebbe smascherare la pretesa purezza dell'*amor de lonh*, denunciandone invece la fallace corporeità.³³ Ad ogni modo, conviene qui sottolineare le consonanze tra i due autori, spesso rivali inconciliabili quanto alla concezione d'amore, nel quadro della triangolazione poetica che, coinvolgendo prima di tutto Guglielmo IX, segna gli esordi del *trobar* e per la cui comprensione, malgrado gli illuminanti contributi dei migliori specialisti, sussistono ancora non poche zone d'ombra.³⁴ Jaufre e Marcabru condividono con l'autore di BdT 183.1 la rimozione della persona femminile, di cui non rimane al limite che la funzione nella dinamica amorosa, ma si distinguono dall'audace conte nel non arrivare effettivamente a intravedere la concretezza, per quanto fragile e travagliata, di una coppia.

³² 'Colei che dovrebbe inviarmi un messaggero dalla sua terra, o teme di svilire il suo pregio, o si è adirata nei miei confronti, o non vuole o non lo tollera: è facile che orgoglio o noncuranza si siano intromessi tra noi'. Ed. Gaunt S., R. Harvey and L. Paterson (ed. by), *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge, D.S. Brewer, 2000, p. 365 (testo consultabile anche in *Rialto*: URL: <[http://www.rialto.unina.it/Mbru/293.28\(Gaunt-Harvey-Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/Mbru/293.28(Gaunt-Harvey-Paterson).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).

³³ Cf. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, pp. 76-78, e Gruber J., *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des okzitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983, pp. 133-135.

³⁴ Si citeranno, su tutti: per i rapporti tra Guglielmo IX e Marcabru, Pasero N., *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in «L'autr'ier jost' una sebissa»* (BdT 293,30), «Cultura neolatina», 43, 1983, pp. 9-25; per quelli tra Guglielmo e Jaufre Rudel, Bologna C. e A. Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina, Sicania, 1991; per quelli tra Marcabru e Jaufre, Meneghetti M.L., *Una vida pericolosa. La «mediazione» biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufre Rudel*, «Cultura neolatina», 40, 1980, pp. 145-163.

La terza tipologia di rappresentazione, quella che prevede una solidarietà tra gli amanti che non appartiene al presente ma può essere esistita nel passato oppure proiettarsi in un agognato futuro, costituisce il caso più ricorrente nel nostro corpus: a essa, infatti, sono riconducibili 17 dei 32 casi esaminati. Tale frequenza non può stupire, in quanto il rapporto d'amore prospettato è precisamente quello più tipico della *canço* trobadorica, che tende a immortalare l'appassionato tormento dell'incertezza piuttosto che la pienezza del godimento oppure il vuoto dell'esclusione definitiva. Coerentemente, quella in prevalenza espressa dai poeti del XII secolo è un'identità di coppia mai acquisita appieno e una volta per tutte, ma da raggiungere o da recuperare anche con l'ausilio divino, e alla cui realizzazione si frappongono ostacoli dei più concreti, come in *Doutz brais e critz* di Arnaut Daniel:

Eu·n foi graritz
 e mas paraulas coutas,
 per tal que ges al chausir no fui pecs,
 anz volgui mais penre aur que eram,
 al prim que *eu e midon·s* baisem
 e·m fes escu del seu mantel indi
 que lausengiers fals lenga·de·colobra,
 non osvis so don tan mal·moz escampa.

Deus lo grazitz
 per cui foro asautas
 las falidas que fes Longis lo secs,
 vueilla que *eu e midonz iazam*
 en la chambra on *amdui nos mandem*
 un covenz per que eu tal joi atendi,
 que·l seu cors jogan risen descubra
 e·l remire contra·l lum de la lampa.

(*BdT* 29.8, vv. 17-32)³⁵

Gli antagonisti, il *lausengier* 'dalla lingua di vipera' oppure il *gelos*, o ancora il misterioso 'padrino' di Jaufre Rudel (benché in una situazione in cui l'unione della coppia è data esplicitamente come impossibile), sono dunque una presenza alteritaria che gioca un ruolo strutturale nella costruzione dell'identità della coppia, rappresentandone il fondamentale limite. Così, mi pare, laddove cantare l'amore significa in genere tessere il filo sottile di una più o meno traballante speranza, l'intermittente emergere di una prima persona duale riferita agli amanti e dotata di questa consistenza prettamente virtuale non contraddice affatto quello che può essere considerato il solipsismo fondamentale della

³⁵ 'Io fui gradito e le mie parole accolte da tale che al discernere non fui inetto, anzi preferii prendere oro piuttosto che rame la prima volta che io e madonna ci bacciammo e mi fece scudo del suo mantello azzurro per paura che falso maldicente, lingua di vipera, non udisse cosa donde tanto perniciose parole poi divulgava. // Dio pieno di grazia, dal quale furono assolti i peccati che commise Longino il cieco, voglia che io e madonna giacciamo nella camera dove ambedue ci scambiammo tali patti da cui attendo questa gioia, che fra sollazzo e riso scopra il suo corpo e lo contempi al lume della lucerna'. Ed. e trad. Perugi M. (a c. di), *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, vol. 2, XII, pp. 403-404.

fin' amor. Anzi, una simile potenzialità non farebbe che enfatizzare la solitudine dell'io, esacerbandone la sofferenza amorosa con la personificazione del suo più acuto desiderio: quello, appunto, di unirsi fisicamente con l'amata.

Una situazione simile si trova, *in nuce*, già descritta dal primo trovatore in *BdT* 183.1, per quanto con parole e sviluppi alquanto peculiari. Nella *cobla* IV Guglielmo canta, in effetti, la gioia del possesso carnale, ma nella duplice distanza del ricordo (come ai vv. 19-20) e dell'aspettativa spasmodica (vv. 23-24), entrambe collegate in parallelo al presente dall'avverbio *anqar* ('ancora', in tutta la latitudine delle sue accezioni, paragonabili a quelle dell'italiano moderno). Ancor più, nella cruciale *cobla* III, in un momento quasi di intima confidenza mediata dalla delicata similitudine con il ramo di biancospino,³⁶ il poeta non manca di riconoscere che la fusione con l'altro nel mistero sublime della coppia può avvenire solo nell'attesa e nell'accettazione del limite che l'alterità comporta. Un'alterità femminile riconosciuta, dunque, come problematica persino dall'io megalomane del conte di Poitiers il quale, non dimentichiamolo, altrove la descrive apertamente come inconnoscibile (*amigu'ai ieu, no sai qui s'es* in *BdT* 183.7, v. 25) e capace di provocare la crisi dell'identità stessa del soggetto,³⁷ se, come credo plausibile, il *vers de dreit nien*, con le sue contraddizioni e la martellante negatività, non è soltanto un *divertissement* retorico fine a se stesso.³⁸ Un'alterità e un limite che, diversamente da quelli rappresentati dagli antagonisti della *fin' amor* poc' anzi menzionati, si rivelano costitutivi e ineludibili nel processo di identificazione della coppia di amanti.

Quelli finora dettagliati (in diacronia: Guglielmo IX, Jaufre Rudel, Marcabru, Arnaut Daniel) sono tutti esempi deliberatamente scelti tra i casi di un *noi* «esclusivo», supponendo che la determinante presenza di un 'tu' (o un 'voi' di deferenza, del tutto equivalente ai fini della nostra indagine),³⁹ allocutore del discorso amoroso, possa avere effetti determinanti rispetto alla rappresentazione di un'identità duale. In effetti, però, se ci si concentra sulle occorrenze della prima persona plurale in componimenti in cui l'amante si rivolge all'amata (o all'amato, come nel caso unico di Beatritz de Dia), dunque dove il *nos* va inteso logicamente come 'io + tu', non risultano differenze di rilievo quanto alla tipologia del rapporto descritto tra i due. Prendiamo ad esempio Bernart de Ventadorn, primo vero campione dell'allocuzione lirica all'oggetto d'amore, che comparirebbe in 27 testi del suo

³⁶ Sulla ricorrenza del motivo nella lirica d'oc, si veda Baroncini L., «Com la branca de l'albespi». *Piccola ricognizione sui biancospini trobadorici*, in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo. Atti della tavola rotonda (Bologna, 23 maggio 2008)*, Bologna, Pàtron, 2009, pp. 55-70.

³⁷ L'effetto 'perturbante' dell'alterità femminile sull'io poetico di Guglielmo IX è messo in evidenza da Mancini M., *Wilhelm IX. und seine «companhos»: Misogyne Allianz oder männliche Genealogie?*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes», 17, 1993, pp. 11-25 (poi in trad. italiana in Id., *Lo spirito della Provenza. Da Guglielmo IX a Pound*, Roma, Carocci, 2004, pp. 15-31).

³⁸ Mi pare condivisibile, in questo senso, l'equilibrata posizione espressa da Zink, *I trovatori: una storia*, pp. 65-67, cui si rimanda anche per la segnalazione della bibliografia più significativa sul componimento.

³⁹ Per l'oscillazione, assai poco razionalizzabile, fra 'tu' e 'voi' nelle lingue galloromanze medievali, cfr. Lebsanft F., *Le problème du mélange du 'tu' et du 'vous' en ancien français*, «Romania», 108, 1987, pp. 1-19.

repertorio.⁴⁰ In esso, la promozione dell'amata a esplicito destinatario del discorso amoroso non pare determinare una modifica in senso sostanziale dell'identità di coppia, la cui virtualità rimane talvolta irriducibile. Si consideri un episodio come il seguente:

Pois *fom amdui* efan,
l'am ades e la blan;
e·s vai m'amors doblan
a chascu jorn del an.
E si no·m fai enan
amor e bel semblan,
cant er velha, ·m deman
que l'aya bo talan.

Las! e viure que·m val,
s'eu no vei a jornal
mo fi joi natural
en leih, sotz fenestral,
cors blanc tot atretal
com la neus a nadal,
si c' *amdui* cominal
mezuressem *egal*?⁴¹

Anc no vitz drut leyal,
sordeis o aya sal,
qu'eu l'am d'amor coral,
ela·m ditz : «No m'en chal».
Enans ditz que per al
no m'a ira mortal.
E si d'aisso·m vol mal,
pechat n'a criminal.

Be for' oimais sazos,
bela domna e pros,
que·m fos datz a rescos
en baizan guizardos,
si ja per als no fos,
mas car sui enveyos,
c'us bes val d'autres dos,
can per fors' es faihz dos.

Can vei *vostras* faissos

⁴⁰ Secondo il regesto di Boitani, *Il 'tu' lirico*, pp. 61-95.

⁴¹ Questo v., dal senso poco perspicuo, è stato letto, in alternativa, *mezurem s'em egal* (si veda ad es. Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, a c. di Mancini M., Roma, Carocci, 2003, p. 96) e interpretato dubitativamente da Carl Appel come fotografia di una situazione che vedrebbe gli amanti sdraiati a letto l'una accanto all'altro (Appel, *Bernart von Ventadorn*, p. 170).

e·ls bels olhs amoros,
 be·m meravilh de vos
 com *etz* de mal respos.
 E sembla·m trassios,
 can om par francs e bos
 e pois es orgulhos
 lai on es poderos. (BdT 70.28, vv. 25-64)⁴²

A fronte di un *nos* duale che vorrebbe instaurarsi già a partire dall'infanzia dell'‘io’ (*fom amdui efan*, v. 25), si ha invece l'impressione che l'epifania della seconda persona nella canzone, spesso confinata in una porzione ridotta e subordinata del testo (una strofa o, come qui, due, raramente esordiali o finali), sia funzionale a dare corpo solo illusorio a un desiderio che l'amante non è più capace di tenere a freno. Un desiderio urgente e dichiaratamente connotato in senso (anche) fisico – lo denunciano i vv. 33-40 e 57-60, dove si accenna rispettivamente alla nudità di lei e al bacio come 'guiderdone' per la durevole devozione dimostrata – che il poeta tenta di sublimare col rivolgersi *in absentia* a colei che ne è l'origine e l'auspicato compimento (a partire dal v. 57). Un desiderio potente al punto tale da conferire una credibile consistenza di persona non solo a questo 'tu' tanto concupito, ma persino a un 'noi' suscettibile di essere presentato come pacifico e pienamente operativo, in flagrante contraddizione con quanto il trovatore stesso afferma dell'atteggiamento dell'amata:

Ai las! com mor de cossirar!
 Que manhtas vetz en cossir tan:
 lairo m'en poirian portar,
 que re no sabria que·s fan.
 Per Deu, Amors! be·m trobas vensedor:
 ab paucs d'amics e ses autre senhor.
 Car una vetz tan midons no destrens
 abans qu'eu fos del dezirer estens? (BdT 70.39, vv. 9-16)⁴³

⁴² 'Da che fummo fanciulli sempre l'amo e l'adoro; e il mio amore cresce ogni giorno di più. E se prima non mi concede amore e il suo sorriso, che mi chieda allora di desiderarla da vecchia. // Ahimè, cos'è la vita se non vedo ogni giorno la mia vera grande gioia a letto, sotto la finestra, e il suo corpo bianco come neve a Natale, se non possiamo misurarci uguali nell'amore? // Mai vidi un perfetto amante con meno fortuna: al mio amore sincero risponde: «Non m'importa», anzi dice di averne solo odio mortale, ma il suo volermi male è infame peccato. // Sarebbe tempo ormai, bella donna gentile, che mi deste in segreto il dono di un bacio, altro non fosse che per il mio desiderio, perché un bene ne vale due, se il dono è dato per forza. // Se vedo il vostro volto e i begli occhi amorosi mi prende meraviglia della vostra ritrosia. E mi sembra traditore chi si mostra amabile per poi farsi orgoglioso con chi è in suo potere'. Ed. Appel, *Bernart von Ventadorn*, XXVIII, pp. 167-169.

⁴³ 'Ahimè, come muoio per pensieri d'amore! Tante volte sono così perso nel pensiero che dei ladroni potrebbero rapirmi e io non saprei quello che fanno. Per Dio, Amore, ti è facile vincere con me, con pochi amici e senza altro signore. Perché non stringi così forte la mia donna, una volta, prima che la voglia mi uccida?'. Ed. Appel, *Bernart von Ventadorn*, XXXIX, p. 220; trad. Mancini, *Bernart de Ventadorn*, XIV, p. 117.

Be la volgra sola trobar,
 que dormis, o'n fezes semblan
 per qu'e·lh embles un doutz baizar,
 pus no valh tan qu'eu lo·lh deman.
 Per Deu, domna, pauc esplecham d'amor;
 vai s'en lo tems, e perdem lo melhor!
 Parlar degram ab cubertz entresens,
 e, pus no·ns val arditz, valgues nos gens!

(BdT 70.39, vv. 41-48)⁴⁴

I *cubertz entresens* (v. 47) si riferiscono evidentemente al discorso amoroso privato, strumento che dovrebbe permettere alla coppia di non tradirsi dinanzi ai *lausengier*, i quali costituiscono però, in questo componimento, un ostacolo solo implicito e, in qualche misura, topico. In effetti, come chiarisce la *cobla* II (la prima delle due riportate), è il disinteresse della donna a impedire di credere che l'accorato appello dei vv. 45-46 – con accenti di straordinaria e già moderna intensità nei confronti del consumarsi del tempo da destinare all'amore, che sarà difficile riascoltare prima del Tasso più elegiaco (*Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno / di questo dì, che tosto il seren perde...*)⁴⁵ – abbia qualche *chance* di andare a buon fine. Altrove, qualora l'amata si mostri eccessivamente disdegnosa nei suoi confronti, lo stesso Bernart concepisce un ingegnoso *escamotage* perché si possa effettivamente formare la coppia, descritta come 'unione dei cuori' (o, più maliziosamente, 'dei corpi': al solito, si può supporre che il trovatore giochi sull'ambiguità consentita dalla lingua):

Domna, s'eu fos de vos auzitz
 si charamen com volh mostrar,
 al prim de nostr' enamorar
 feiram chambis dels esperitz
 azautz sens m'i fora cobitz,
 c'adonc saubr' eu lo vostr'afar
 e vos lo meu, tot par a par,
 e foram de dos cors unitz!

(BdT 70.40, vv. 57-64)⁴⁶

È interessante notare come subentri qui, incidentalmente e quasi per scherzo, un elemento cruciale, non a caso del tutto assente dai casi finora presi in esame, con l'unica eccezione del solito Guglielmo IX: l'adesione dell'essere amato al progetto di coppia a cui il poeta-amante fa riferimento. Un simile atteggiamento, ben attestato per quanto mi-

⁴⁴ 'Sola io la vorrei trovare, che dormisse o fingesse di dormire, per rubarle un dolce bacio, perché non ho tanto ardire da chiederlo. Per Dio, donna, poco profitiamo d'amore: il tempo fugge, e noi perdiamo il meglio! Dovremmo parlarci a segni segreti, e se non ci vale l'ardire, ci valga l'astuzia!'. Ed. Appel, *Bernart von Ventadorn*, XXXIX, p. 222; trad. Mancini, *Bernart de Ventadorn*, XIV, p. 119.

⁴⁵ Tasso T., *La Gerusalemme liberata*, a c. di Caretti L., Bari, Laterza, 1961, XVI xv 5-6.

⁴⁶ 'Signora, se io fossi ascoltato da voi con il grande affetto che vi dico, all'inizio del nostro amore avremmo scambiato i nostri spiriti. Vero sentire mi sarebbe dato allora e io potrei sapere di voi, e voi di me, in modo uguale, e saremmo di due cuori uno' (o 'di due corpi'). Ed. Appel, *Bernart von Ventadorn*, XL, p. 227; trad. Mancini, *Bernart de Ventadorn*, XV, pp. 123-125.

noritario nel corpus, caratterizza alcune delle figure femminili cantate da un manipolo di trovatori attivi nella seconda metà del XII secolo, tra cui Giraut de Borneil (limitatamente a *BdT* 242.31) e Gaucelm Faidit (in particolare *BdT* 167.20a e 167.30a), oltre allo stesso Bernart de Ventadorn. Nell'opera di quest'ultimo, ai componimenti appena analizzati, si oppone in maniera evidente solo *BdT* 70.19. Come spiega la *cobla* II, si tratta di una *chanson de change*:

A tal domna m'era rendutz
 c'anc no m'amet de coratge,
 e sui m'en tart aperceubutz,
 que trop ai faih lonc badatge.
 Oimais segrai son uzatge:
 de cui que·m volha, serai drutz,
 e trametrai per tot salut
 et aurai mais cor volatge.

(*BdT* 70.19, vv. 9-16)⁴⁷

L'identità duale si manifesta nella sola *cobla* VI, proprio come in *BdT* 70.39: più che a un'insistenza numerologica, la coincidenza si dovrà addebitare a una ricorrente progressione del discorso nelle liriche di Bernart. Ma qui le espressioni impiegate sono piuttosto anodine, limitandosi essenzialmente a dei consigli pratici per eludere gli immancabili antagonisti (*Domna, pensem del enjanar / lauzengers, cui Deus contranha*, vv. 41-42; *loncs tems pot nostr'amors durar; / sol can locs er, volham parlar; / e can locs non er, remanha*, vv. 46-48). Pare di potere ipotizzare che in questo testo la solidarietà tra gli amanti sia raffigurata in maniera meno dettagliata e poeticamente curata che altrove in quanto essa rappresenterebbe solo uno tra gli elementi funzionali allo sviluppo del tema fondamentale, quello del passaggio da una donna all'altra. A riprova di una simile interpretazione, che valorizza l'argomento della realizzazione della 'coppia' ideale rispetto alla tentazione del 'cambiamento' (avversario della *fin'amor* ma capace, proprio per questo, di attraversare il *trobar* come un'opzione a seconda dei casi respinta, paventata o perseguita), si potrà chiamare in causa una delle due canzoni di Gaucelm Faidit menzionate. In essa, il rifiuto preventivo di qualsiasi *autra* donna si fonda proprio sulla solidarietà tra gli amanti:

Pero tan be·l soi aclis,
 can so que·ll quis
 me det, qe pes no·m pot plaser
 c'otra·m retegna;
 ans no lais Lemosis
 — us dotç pais! —
 per lieis, en cui ai bon esper
 ce giois m'en vegna;

⁴⁷ 'Mi ero consegnato a una tale donna, che mai amò di cuore sincero, e tardi me ne sono reso conto: troppo a lungo sono rimasto al suo servizio. Seguirò ormai il suo esempio: sarò amante di chiunque mi voglia, e invierò il mio saluto amoroso dappertutto e avrò un cuore meno fedele'. Ed. Appel, *Bernart von Ventadorn*, XIX, p. 109.

don janglos,
 contrarios,
 fals, ni gelos,
 no·i ag' entendensa!
 Ce·l ganglars,
 ni·l cridars
 braus: «Fals amars!».
 Nos ni nostr'amor vensa!

(BdT 167.20a, vv. 65-80)⁴⁸

Tutto sommato, credo si possa considerare l'ultimo esempio del trovatore di Ventadorn come un'eccezione riguardo all'impiego globalmente coerente della prima persona duale che è dato ritrovare qua e là nei suoi testi. In tal senso, dalla lettura dell'opera di quello che, a ragione, è ritenuto il campione di una certa modalità *leu* di poetare, si ricava la rappresentazione di un'identità di coppia velleitaria, sospirata più che reale, del tutto in linea con la valutazione che è stata data tanto dell'amore descritto nella sua poesia e – secondo una diffusa generalizzazione – in quella di gran parte dei suoi confratelli, quanto della labile consistenza del *nos* nella lirica trobadorica nel suo complesso.

Almeno un autore, però, si distingue nettamente dal paradigma individuato a partire dalla produzione di Bernart. In maniera ben più significativa degli episodici sconfinamenti di Giraut de Borneil e Gaucelm Faidit nel territorio della *concordia amantium* a cui si è fatto sopra riferimento, nei componimenti di Raimbaut d'Aurenga la prima persona plurale tende effettivamente a esprimere una corrispondenza d'amorosi sensi. Possono non mancare tra gli amanti i medesimi ostacoli riscontrati presso gli altri autori, quali una lontananza presentata come oggettiva o l'azione deleteria degli antagonisti; addirittura, la mancata unione può essere addebitata al soggetto, allontanatosi dall'amata (è quanto accade, ad esempio, in *BdT* 389.15); ma rimane stabile il dato di fondo: la disposizione essenzialmente positiva della donna nei confronti dell'amante rilevabile in tutti i testi del corpus, tranne un solo episodio in cui, certo non per caso, all'accusa di tradimento rivolta-
*le (Quar anc Caim, qu'acis Abel, / no saup de tracion un ou / contra lieis; BdT 392.5, vv. 37-39)*⁴⁹ si accompagna l'ostentata interruzione del canto da parte dell'amante, finché la frattura non sia eventualmente sanata (*no chantari' ab nulhs agurs / tro plais vengues entre nos ams*, vv. 17-18). Altrove, invece, è un euforico tripudio a suggellare l'unione di una

⁴⁸ 'Perciò le sono così devoto, dal momento che mi diede ciò che le chiesi, che penso non mi possa piacere che un'altra mi accolga; anzi non lascio il Limosino – paese tanto dolce! – per lei, in cui ripongo la mia buona speranza di poterne godere; quindi il maldicente, l'oppositore, il falso e il geloso non se ne immischino! Che il parlare a sproposito e l'aspro gridare: «Falso amore!» non possa vincere noi e il nostro amore!'. Ed. Mouzat J. (éd. par), *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle*, Paris, Nizet, 1965, XIX, p. 182.

⁴⁹ 'Giacché mai Caino, l'assassino di Abele, seppe nulla di tradimento rispetto a lei'. Ed. Pattison W.T. (ed. by), *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952, X, p. 101. Per la paternità di questo componimento, attribuito da C E a Raimbaut de Vaqueiras (dove la numerazione di *BdT*), contro N² V R e la tavola di C (anonimo, ma in un raggruppamento di testi del conte d'Orange in N), si veda Fassbinder, *Der Trobador Raimbaut*, p. 165, seguita da gran parte degli studiosi successivi (Linskill esclude il testo dalla propria edizione).

coppia che va d'amore e d'accordo, come denuncia a sufficienza la martellante iterazione di *Amor* e delle forme del verbo *amar*:

Don amars mi fai alegrar,
 que am si c'om non pot comtar
 tan ben com ieu am ni pensar,
 qu'ieu am la gensor ses conten:
 si Dieus m'am! e no-i met cujar
 qu'al mielhs d'amar la-m saup triar
 Amors que *nos ajustet* gen.

D'Amor me dei ieu ben lauzar
 mas que Amor gazardonar
 non puese[a], Amor, si-m ten car:
 dat m'a Amors per son chazuzimen
 mas qu'Amors non pot estujar
 a sos ops, Amors, ni donar
 ad autrui, don ai cor rizen.

(*BdT* 389.1, vv. 15-28)⁵⁰

Il termine *ajostar* (v. 21), che significa 'unire', in genere in accezione assai concreta (per cui può valere 'attaccare, fissare'),⁵¹ e conosce un ampio utilizzo in occitano medievale, si dimostra emblematico della concezione della coppia di Raimbaut d'Aurenga, che è, peraltro, a quanto pare, l'unico trovatore a servirsi del verbo, qui e in un altro caso (*Doussa dona, Amors e Joys / nos ajosten malgrat dels croys; BdT* 389.16, vv. 49-50) in riferimento al *nos* degli amanti.

La postura dell'io messo in scena dal conte d'Orange è talmente peculiare che non stupisce di trovare proprio nel suo repertorio la più compiuta e articolata (in almeno quattro diversi testi) espressione di un'identità duale. Si può credere che, con l'oltranza che gli è propria, Raimbaut abbia voluto, qui come in altri casi, forzare il retaggio della tradizione, dotando una coppia fino a quel momento assai effimera di veri tratti corporei e circostanziali, sostituendo a un rapporto 'io-tu' fondato sul desiderio inappagato, un solido 'noi', al contempo presupposto e risultato del più pieno godimento del *joi* d'amore ad ogni livello. Tuttavia, il *nos* di Raimbaut ha manifestamente in comune con quello degli altri suoi confratelli almeno un tratto fondamentale, che si dovrà, a questo punto, ritenere caratterizzante dell'intero novero delle attestazioni trobadoriche: l'immancabile squilibrio referenziale

⁵⁰ 'Dunque amare mi fa felice, / e amo a tal punto che non si può dire / o pensare quanto io ami, / perché certo amo la più nobile: / così mi ami Dio! e io per questo non mi vanto / perché per amare al meglio la scelse per me / Amore che ci volle unire. // D'Amore mi dichiaro contento / più di quanto Amore ricompensare / io non possa, Amore, tanto mi tiene caro: / di sua scelta Amore mi ha dato / più di quello che Amore può raccogliere / per sé, Amore, o donare / ad altri, e per questo ride il mio cuore'. Ed. e trad. Milone L., *Tre canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389,1, 2 e 11)*, «Cultura neolatina», 63, 2003, pp. 169-254: 191-194 (testo consultabile anche in *Rialto*: URL: <<http://www.rialto.unina.it/RbAur/389.1/389.1.txtnot.htm>> [data di accesso: 17/10/2017]).

⁵¹ Cfr. *DOM, ajostar*, b) (URL: <<http://www.dom-en-ligne.de/dom.html?uuid=dd09c281f02147a599105837501445fc>> [data di accesso: 17/10/2017]).

dalla parte dell'io'. In questo senso, l'identità duale che emerge nell'opera dei trovatori non smentisce, ma anzi paradossalmente enfatizza la 'fascinazione solipsista' additata da Rossi, oltre a rappresentare una perfetta esemplificazione di un'altra intuizione di Benveniste, che risulta di estremo interesse per il discorso sul rapporto poetico tra identità e alterità. Secondo il linguista,

è chiaro che l'unicità e la soggettività inerenti all'io' contraddicono la possibilità di una pluralizzazione. Non si possono avere più 'io' concepiti dallo stesso 'io' che parla, per il fatto che 'noi' non è una moltiplicazione di oggetti identici, bensì un *congiungimento* tra l'io' e il 'non-io', quale che sia il contenuto di questo 'non-io'. Tale congiungimento crea una totalità nuova e di un tipo affatto particolare, dove i componenti non si equivalgono: in 'noi', è sempre 'io' che predomina in quanto non vi è 'noi' che a partire da 'io', e questo 'io', per la sua qualità trascendente, si assoggetta l'elemento 'non-io'. La presenza dell'io' è costitutiva del 'noi'.⁵²

Nella lirica d'oc ciò è vero al massimo grado, al punto che, al di là dell'evidenza referenziale, non abbiamo potuto fare a meno di domandarci quanto 'non-io' contenga ciascuno di questi 'noi', e in che modo eventualmente lo contenga.

A.3. *BdT* 183.1: alcune questioni ancora aperte

Queste considerazioni ci riconducono, al *vers* di Guglielmo, il cui carattere prototipico rispetto allo sviluppo di una corrente, per quanto minoritaria, di 'poesia del noi', è reso ancora più emblematico da un fattore, già accennato ma che non sarà inutile richiamare a questo punto: la totale assenza di un 'tu'. In tal senso, il primo trovatore si conferma *maistre* insuperabile di Raimbaut d'Aurenga, nel dare vita a una prima persona duale completamente e ineluttabilmente egemonizzata dall'*ego* ipertrofico del poeta-amante. Nelle prossime pagine, ci concentreremo in particolare sull'ultima *cobla* di *BdT* 183.1, che risulta per varie ragioni enigmatica. Le questioni che è il caso di porsi, in quanto non ancora del tutto delucidate dalla critica, sono, a mio avviso, le seguenti.

1. Come intendere l'*estraing lati* di cui l'amante dice di non curarsi?
2. Qual è il senso dell'epiteto (*Mon*) *Bon Vezi*, primo pseudonimo poetico della tradizione trobadorica, con cui l'autore allude palesemente all'amata (eventualmente identificabile nella Maubergeonne, viscontessa di Châtellerault, sua nota concubina)?⁵³
3. A chi si riferisce il 'noi' dell'ultimo verso, che riafferma in maniera perentoria la definitiva disponibilità dell'amore e della donna con un'immagine quantomai carnale, *nos n'avem la pess' e-l coutel!* (v. 30)?

⁵² Benveniste, *Struttura delle relazioni*, p. 278.

⁵³ Cfr. Rossi, *Nous, l'amour, la poésie*, p. 235 e la bibliografia ivi citata. Ma è chiaro che, per interpretare il testo nel modo più corretto, importa meno sapere chi si cela dietro al soprannome che quale sia il significato di quest'ultimo.

L'ultima è, naturalmente, quella che più interessa il nostro discorso, ma un preciso inquadramento delle prime due potrà fornire, se non degli elementi utili, almeno un contesto ermeneutico coerente in cui inserire l'ipotesi di soluzione che si prospetterà per la terza.

1) Come sostiene Francesca Gambino, con il supporto di un'autorevole tradizione esegetica (da Chiarini a Pasero, da Bond a Eusebi), con *estraing lati* «è probabile che ci si riferisca [...] a parole che hanno causato la separazione tra il poeta e l'amata, forse dovute ai *lauzengiers*».⁵⁴ Proprio il riferimento agli antagonisti pare, in effetti, innegabile. Sono gli esiti della nostra indagine a dimostrarlo: laddove si parla di un'identità di coppia, tra i limiti più ricorrenti e determinanti alla sua realizzazione compare appunto l'alterità dei maldicenti, avversari irriducibili dell'amante se non della stessa *fin'amor*. Le altre interpretazioni avanzate, che vanno dallo specifico 'lingua straniera'⁵⁵ (addirittura 'latino barbaro' per Reto Bezzola, propenso a leggervi una polemica nei confronti di Robert d'Arbrissel)⁵⁶ al generico 'strano linguaggio', facendo aggio sull'ampia latitudine semantica dell'aggettivo *estraing*, risultano a conti fatti assai meno pertinenti.

2) Quanto a (*Mon*) *Bon Vezi*, gli studiosi si limitano in genere a segnalare che l'aggettivo *vezi* si oppone semanticamente a *estraing* appena commentato anche in *Pos vezem de novel florir* (*BdT* 183.11, v. 27) e, sulla scorta dell'autorità di Rita Lejeune,⁵⁷ che si tratta di «termine tecnico del diritto feudale» che indica il titolare del territorio confinante.⁵⁸ Dopo le espressioni estremamente connotate della *cobla* IV (la *guerra*, il *don*, l'*anel*, l'intrufolarsi delle mani sotto il mantello a mimare in senso erotico l'*immixtio manuum* del rituale di investitura...), anche lo pseudonimo attribuito alla donna contribuisce così alla rappresentazione del legame tra gli amanti sotto la forma del rapporto vassallatico. Tanto basterebbe per giustificare la scelta dell'epiteto da parte del conte di Poitiers. Un'altra suggestione si affaccia, però, in chi voglia dare adeguato peso, come sempre più si è avuta la tendenza a fare negli ultimi decenni, alla rete di evidenti rapporti intertestuali che unisce e contrappone al tempo stesso i primi trovatori. L'ostentata 'vicinanza' dell'oggetto d'amore di Guglielmo, che è in fondo ciò che garantisce l'instaurarsi della coppia, si colloca agli antipodi dell'ossessiva e persino metafisica 'lontananza' di quello di Jaufre Rudel, il quale si dichiara, per questo, ben conscio dell'impossibile realizzazione del proprio desiderio di unione con l'amata (*car trop son nostras terras lonh!*, sospira il principe di Blaia al v. 18 di *BdT* 262.2, servendosi di un 'noi' quantomai disgiuntivo). Non è mancato, tra gli specialisti, chi ha avanzato sulla base di una serrata lettura dei rispettivi *corpora* poetici l'ipotesi di un dialogo continuato tra Guglielmo e Jaufre, in cui talvolta sarebbe il più anziano conte

⁵⁴ Gambino, *Guglielmo di Poitiers*, p. 46 e la bibliografia ivi citata.

⁵⁵ Cfr. ad. es. Riquer, *Los trovadores*, vol. 1, p. 120.

⁵⁶ Bezzola R.R., *Guillaume IX et les origines de l'amour courtois*, «Romania», 66, 1940-1941, pp. 145-237. Per un aggiornamento critico in merito al plausibile, per quanto non accertato, conflitto a distanza tra Guglielmo IX e il beato, si veda Zink, *I trovatori: una storia*, pp. 61-73.

⁵⁷ Lejeune R., *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*, in *Mostra di codici romanzi dalle biblioteche fiorentine. VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi* (Firenze, 3-8 aprile 1956), 2 voll., Firenze, Sansoni, 1959, vol. 2, pp. 227-248, poi in: Ead., *Littérature et société occitane au Moyen Âge*, Liège, Marche Romane, 1979, pp. 103-120 (da cui si cita): 106.

⁵⁸ Cfr. Pasero, *Guglielmo IX*, p. 265 e Gambino, *Guglielmo di Poitiers*, p. 46.

a replicare, confutando quando non parodiando il più giovane confratello.⁵⁹ A me pare che l'opzione guglielmina di battezzare *Vèzi* la propria amata possa rientrare perfettamente in questa dinamica: il Pittavino rifiuterebbe così, nei termini e nella sostanza, l'identità di perdente in amore predestinato alla solitudine del principe di Blaia, per intestarsi una vittoria consistente proprio nell'abolire ogni distanza e fondersi con l'amata, facendo di due (quasi) una persona sola, il *nos*. La presenza di speculari affermazioni conclusive, l'una di dolorosa derelizione (*enaissi-m fadet mos pairis / qu'ieu ames e non fos amatz*, *BdT* 262.2, vv. 48-49),⁶⁰ l'altra di trionfo e giubilo (*nos n'avem la pessa e-l coutel!*), supporterebbe questa interpretazione.

3) Eccoci giunti, così, al v. finale e al suo ambiguo *nos*. Sulla sua consistenza, in effetti, al contrario che per la prima persona plurale delle *coblas* III e IV, la critica non potrebbe essere più discorda. Molti evitano persino di pronunciarsi. Tra i pochi che lo fanno, Luciano Rossi, rammentando che le immagini del 'pezzo di carne' e del 'coltello' rimandano per via di metafora agli organi sessuali femminile e maschile rispettivamente (una più generica valenza erotica di *pessa* e *coutel* è unanimemente riconosciuta), sostiene che il pronome è coerente in termini referenziali con quello di *nostr'amor*: la coppia, dunque.⁶¹ Altri difendono la tesi di un plurale *maiestatis*, formula che ha però il limite di essere molto raramente attestata in occitano medievale.⁶² Per altri ancora, infine, il 'noi' costituirebbe una strizzata d'occhio al pubblico dei *companhos*, esplicitamente evocati in altri *vers*.⁶³ Esiste, invece, un generale consenso tra gli specialisti nel ritenere che tale *nos* si contrapponga all'indefinito *tal* di chi millanta falsi successi in amore (*tal se van d'amor gaban*, v. 29). Eppure, proprio sull'interpretazione del verbo *gabar* sembra lecito avanzare qualche dubbio. Se, infatti, usato in senso assoluto il riflessivo *se gabar* significa in genere 'vantarsi', diversa è l'accezione qualora esso si trovi seguito da un complemento di argomento: nelle due sole attestazioni riscontrate nel corpus trobadorico⁶⁴ e, soprattutto, in quella nel romanzo di *Flamenca*, quasi identica al luogo guglielmino (*que-s van d'amor*

⁵⁹ L'indicazione in questo senso di Bologna-Fassò, *Da Poitiers a Blaia*, è stata recentemente ripresa da Canettieri P., *Politica e gioco alle origini della lirica romanza: il conte di Poitiers, il principe di Blaia e altri cortesi*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a c. di Canettieri P. e A. Punzi, Roma, Viella, 2014, pp. 377-438; cfr anche Zink, *I trovatori: una storia*, p. 132. Va, tuttavia, ricordato che la nostra ignoranza degli estremi biografici del cantore dell'*amor de lonh* non permette di sottoporre tale ipotesi al vaglio conclusivo della cronologia relativa.

⁶⁰ 'Così mi maledì il mio padrino: che io amassi e non fossi amato!'. Ed. Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre*, IV, p. 85. Il finale è ripreso nella 'tornada a eco': *Mas so qu'ieu vuell m'es atahis. / Totz sia mauditz lo pairis / que-m fadet qu'ieu non fos amatz!* (vv. 50-52).

⁶¹ Rossi, *Nous, l'amour, la poésie*, p. 236. Sulla stessa linea Lejeune R., *La part des sentiments personnels dans l'œuvre du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine; à propos de la poésie «Ab la dolchor del temps novel»*, in *Orbis Mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola*, éd. par Günter G. et al., Bern, Francke, 1978, pp. 241-252.

⁶² Cfr. ad es. Jensen, *Provençal Philology*, p. 476.

⁶³ Cfr. ad es. Boitani, *Il 'tu' lirico*, pp. 96-97.

⁶⁴ Si tratta di Bertran de Born (*BdT* 80.4, v. 20, *Pos van de Deu gaban*) e Uc de Saint Circ (*BdT* 457.27, v. 2, *Pei Ramonz ditz / e de trobar se gaba*).

tot jorn gaban, v. 2109),⁶⁵ il contesto indica con chiarezza che *se gabar de* deve valere 'deridere, farsi beffe di'.⁶⁶ Si tratta di un'acquisizione rilevante, ma che, purtroppo, non rende affatto più agevole la soluzione dell'enigma relativo al 'noi'. A esso si aggiunge, a questo punto, quello riguardante coloro che 'si fanno beffe dell'amore'. Trovatori rivali? Ma certo non il sullodato Jaufre Rudel, del quale, se non per inverosimile antifrasi, non si sarebbe proprio potuto affermare che si burlasse dell'amore. *Companhos* infastiditi da una lirica amorosa dai toni troppo delicati? Ma la posizione difesa nel verso finale da Guglielmo non sembrerebbe ideologicamente troppo diversa dalla loro, nella celebrazione degli aspetti carnali dell'amore. Oppure, ancora, Robert d'Arbrissel o qualche altro rivale della politica culturale (e non solo) del duca d'Aquitania? Le ipotesi potrebbero moltiplicarsi, ma bisogna ammettere che, con la nostra limitatissima conoscenza dell'effettivo *milieu* in cui e per cui componeva il primo trovatore, è davvero difficile tentare di dare corpo a queste figure.

Consci di tale ostacolo, torniamo alla prima persona plurale. La coerenza testuale suggerirebbe di seguire Rossi nel riconoscere un unico soggetto dietro a tutti i 'noi' espressi nel *vers*. Non osta, in questo senso, l'interpretazione in senso feudale, anche questa unanimemente accettata dalla critica accanto all'accezione di ordine sessuale, della locuzione *aver la pessa e-l coutel*: possedere, cioè, «il pezzo di terreno concesso al vassallo» e «uno dei simboli dell'investitura vassallatica», secondo quanto stabilito da Nicolò Pasero.⁶⁷ Non è, infatti, inverosimile che Guglielmo, maestro nell'arte dell'oltranza provocatoria, abbia voluto porre la propria amante su di un piano di parità politica, associandola a se stesso nella condivisione dei simboli del potere (lo stesso Guglielmo, a quanto tramanda l'omonimo cronista di Malmesbury, avrebbe fatto ritrarre l'effigie della donna sullo scudo che portava in battaglia).⁶⁸ Tuttavia, sarà il caso di valutare la plausibilità anche delle altre due ipotesi. Prima di tutto, per quanto non specificamente supportata dalle grammatiche delle lingue galloromanze medievali (manca uno studio specifico sull'argomento), quella del *plurale maiestatis* sarebbe del tutto in linea con la personalità e il rango del conte di Poitiers. Poi, la posizione finale assoluta dell'euforica rivendicazione potrebbe pure, in qualche misura, servire a ridimensionare le ammissioni di fragilità disseminate nelle *colblas* precedenti, riconducendo il *vers* a una tonalità sprezzante non troppo diversa da quella dei componimenti dello stesso autore rivolti ai *companhos*: proprio l'apprezzamento di episodi come questo hanno permesso di superare la definizione di «trovatore bifronte» che da Pio Rajna in avanti ha accompagnato la lettura dell'opera di Guglielmo.⁶⁹ In questo senso, è chiaro che l'esclamazione conclusiva può trarre il massimo degli effetti poetici da un'ambiguità, che l'autore avrà saputo abilmente calcolare. Il 'noi' del v. 30, dunque, potrà

⁶⁵ Ed. *Flamenca*, éd. par Zufferey F., trad. par Fasseur V., Paris, Librairie générale française, 2015, p. 262.

⁶⁶ Cfr. *PSW*, IV, c. 4b.

⁶⁷ Pasero N., «*La pessa e-l coutel*»: *postille interpretative a un passo di Guglielmo IX*, in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 4 voll., Barcelona, Quaderns Crema, 1987, vol. 2, pp. 581-594.

⁶⁸ Guglielmo di Malmesbury, *Gesta regum: le gesta dei re degli Angli*, a c. di Pin I., Pordenone, Studio Tesi, 1992, v § 439, p. 551.

⁶⁹ Il riferimento è a Rajna P., *Guglielmo IX, trovatore bifronte*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Paris, Droz, 1928, pp. 349-360.

richiamare quello delle *coblas* precedenti, al limite anche solo formalmente, per riportare in toto all'«io» la responsabilità della coppia, assoggettarsela, sottintendendo, al contempo, la possibilità di condividere il senso di dominio che viene entusiasticamente ostentato con un gruppo solidale. Un gruppo e un pubblico che la poesia del primo trovatore contribuirebbe così a identificare giocando sulla referenza di un soggetto non solo plurale ma eventualmente anche plurimo.

A.4. La *chansoneta nueva*: dal «noi» a una nuova proposta di attribuzione

Dal regesto delle espressioni di prima persona plurale presentato nelle pagine precedenti ho finora volutamente escluso un caso che, per la sua delicatezza, merita di essere trattato a parte. Il testo coinvolto è la *chansoneta nueva* (BdT 183.6) attribuita allo stesso *Coms de Peytius* da C, l'unico testimone che la conserva, ma la cui paternità è stata ed è tuttora assai discussa dalla critica:⁷⁰

I. Farai *chansoneta nueva*,
 ans que vent ni gel ni plueva:
 ma dona m'assai e m prueva,
 quossi de qual guiza l'am.
 E ja, per plag que m'en mueva, 5
 no m solvera de son liam.

II. Qu'ans mi rent a lieis e m liure,
 qu'en sa carta m pot escriure.
 E no m'en tenguatx per iure,
 s'ieu ma bona dompna am; 10
 quar senes lieis non puesc viure,
 tant ai pres de s'amor gran fam.

III. [...] 15
 [...] Per aquesta fri e tremble,
 quar de tam bon'amor l'am;

⁷⁰ Per lo schieramento dei contrari, la cui posizione è stata predominante fino ad anni recenti, si segnala su tutti l'intervento di Monteverdi A., *La «chansoneta nueva» attribuita a Guglielmo d'Aquitania*, in *Studi in onore di Salvatore Santangelo* [«Siculorum Gymnasium», 8], 2 voll., Catania, Università di Catania-Biblioteca della Facoltà di lettere e filosofia, 1955, vol. 1, pp. 6-15. Il numero dei favorevoli sembra essere aumentato nell'ultimo periodo: dopo Riquer, *Los trovadores*, vol. 1, p. 124, cfr. ad es. Beltrami P.G., *Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi*, «Messana», 4, 1990, pp. 5-45, e Gambino F., *Osservazioni sulle attribuzioni «inverosimili» nella tradizione manoscritta provenzale (I)*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire (Actes du VI^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 1999)*, éd. par Kremnitz G. et al., Wien, Praesens, 2001, pp. 372-390: 373-374. Per un'equilibrata disamina delle posizioni e degli argomenti pro e contro l'attribuzione del componimento al primo trovatore, si veda in part. Capusso M.G., *Guglielmo IX e i suoi editori: osservazioni e proposte*, «Studi mediolatini e volgari», 33, 1987, pp. 135-256: 148-166.

qu'anc no cug qu'en nasques semble
en semblan del gran linh N'Adam.

IV. Que plus ez blanca qu'evori,
per qu'ieu outra non azori. 20
Si·m breu no n'ai aiutori,
cum ma bona dompna m'am,
morrai, pel cap Sanh Gregori,
si no·m baiz' en cambr' o sotz ram.

V. Qual pro i auretz, dompna conja, 25
si vostr'amors mi deslonja?
Par que·us vulhatz metre monja!
E sapchatz, quar tan vos am,
tem que la dolors me ponja,
si no·m faitz dreg dels tortz q'ie·us clam. 30

VI. Qual pro i auretz s'ieu m'enclostre
e no·m retenetz per vostre?
Totz lo jois del mon es nostre,
dompna, s'amdui nos amam.
Lai al mieu amic Daurostre 35
dic e man que chan e [...] bram.

(*BdT* 183.6, vv. 1-36)⁷¹

Gli argomenti a sfavore dell'autorialità di Guglielmo IX, individuati in larga parte da Angelo Monteverdi, sono di vario ordine: in particolare, né i tratti metrici (il *mélanges* di *octosyllabes* ed *eptasyllabes*, nonché l'impiego di rime femminili, rime difficili e di una parola-rima), né l'organizzazione piuttosto disordinata dei contenuti, né l'etichetta di genere *chansoneta* si ritrovano altrove nel corpus guglielmino. Tuttavia, come ha sottolineato Maria Grazia Capusso, tali argomenti sono tutt'altro che inconfutabili, se si considerano fattori come l'originalità e la libertà espressiva del conte di Poitiers, da una parte, e l'emergere di taluni elementi formali presenti nella *chansoneta* negli immediata-

⁷¹ 'I. Farò nuova canzonetta prima che tiri vento e geli e piova: madonna mi mette alla prova, e così saggi come io l'amo; e certo, per quanto possa oppormisi, non mi scioglierebbe dal suo legame. II. Anzi a lei mi rendo e mi consegno, perché possa iscrivermi nel suo elenco. E non credetemi ebbro se amo la mia buona signora, poiché senza di lei non posso vivere, tanto grande è la fame che del suo amore mi ha preso. III. [...] Per costei rabbrivisco e tremo, perché l'amo di un così buon amore: non credo che ne sia nata mai una somigliante a lei nel gran lignaggio di Adamo! IV. È più bianca dell'avorio, e per questo altra non adoro. Morrò, lo giuro sulla testa di san Gregorio, se in breve non ho il conforto di come la mia buona signora mi ami, se non mi bacia in camera o sotto un albero. V. Che vantaggio ne avrete, bella dama, se il vostro amore mi allontana? Pare che vogliate farvi monaca! Ma sappiate, perché tanto vi amo, che temo che il dolore mi ferisca, se non mi fate giustizia per i torti che vi rimprovero. VI. Che vantaggio ne avrete se mi ritiro in convento e non mi considerate vostro? Tutta la gioia del mondo è nostra, signora, se ci amiamo entrambi. Laggiù, al mio amico Daurostre, dico e raccomando che [...] canti e gridi'. Ed. e trad. Eusebi, *Guglielmo IX*, pp. 89-92 (Appendice), che segue, pur non citandone il contributo, la ricostruzione dell'ordine delle strofe proposto da Capusso, *Guglielmo IX e i suoi editori*, p. 162.

mente successivi, se non già contemporanei, Marcabru e Jaufre Rudel. Quanto allo sviluppo del discorso, pare sufficiente riordinare le *coblas* tradite per ottenere un testo assai più coerente in termini di contenuto: andrebbero invertite la III e la IV – come optano per fare tutti gli editori, da Appel in avanti⁷² – interpretando inoltre gli ultimi 4 versi non come una *tornada* metricamente incongrua (che interverrebbe, per di più, dopo l'invio a Daurostre che chiude la strofa precedente, al v. 36), bensì come una *cobla* acefala da posizionare dopo la II.⁷³ La coerenza così ricostituita dipende anche da una successione razionale delle persone grammaticali di cui il poeta si serve per parlare dell'amata: la terza nelle *coblas* I-IV, la seconda in V-VI,⁷⁴ come mostra schematicamente la Tabella 3. A questo proposito, si potrebbe affermare che la presenza di un 'tu' lirico costituisca un indizio a sfavore della paternità guglielmina della *chansoneta*, dal momento che, come si è più volte ribadito, l'allocuzione diretta all'amata, così come il sintagma *ma dona* (qui ai vv. 3, 10, 22, cui si aggiungono le apostrofi ai vv. 25 e 24), non solo non appartiene al repertorio del primo trovatore, ma sembra comparire e consolidarsi come elemento chiave del *trobar* solo un paio di decenni almeno dopo la sua morte. Nulla vieta, però, di pensare che, come per altri tratti destinati a grande fortuna, magari non immediata (lo pseudonimo poetico, ad esempio, che, dopo *Mon Bon Vezì*, dovrà attendere almeno Bernart de Ventadorn per godere di un significativo utilizzo), anche per quelli in esame Guglielmo IX possa essere stato un geniale precursore, molto in anticipo sui tempi. L'argomento non è, quindi, dirimente.

Tabella 3. Ricorrenza delle personali grammaticali in *BdT* 183.6.

	Cobla I	Cobla II	Cobla III	Cobla IV	Cobla V	Cobla VI
1 ^a pers. sing.: <i>eu</i>						
3 ^a pers. sing.: <i>ma dona</i>						
1 ^a pers. plur.: <i>nos</i>						
2 ^a pers. plur.: <i>vos</i>						

Il motivo per cui non si è trattato prima di questa 'canzonetta' risiede nella difficoltà a collocarla all'interno di un discorso sull'evoluzione tendenzialmente diacronica dell'espressione dell'identità di coppia che, come si è visto, cerca di dare spazio alle peculiarità dei singoli autori. La ragione per cui è necessario, a questo punto, occuparsene sta nell'apparire, in essa, di una delle più notevoli formulazioni di una prima persona duale che sia dato ritrovare nell'intera lirica romanza medievale: *Totz lo jois del mon es nostre, / dompna, s'amdui nos amam* (vv. 33-34). Come mostra la Tabella 3, pure in maniera meno evidente che nel caso di *BdT* 183.1, anche qui un addensamento della compresenza delle diverse persone grammaticali ha il suo culmine nell'ultima *cobla*, proprio in corrispon-

⁷² Cfr. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, p. 52.

⁷³ Tra la III e la IV (una volta invertite queste ultime) secondo Bond G.A., *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New York-London, Garland, 1982, p. 83.

⁷⁴ Cfr. Capusso, *Guglielmo IX e i suoi editori*, pp. 160-161.

denza del manifestarsi di un ‘noi’, che non può quindi evitare di poggiare sulla relativa autonomia delle sue componenti, ‘io’ e ‘voi/lei’.

Si potrebbe rimanere stupiti dinanzi al fatto che la critica, nel commentare il testo, abbia pressoché ignorato questi due versi, se non avessimo già constatato come la *nostr’amor* di *BdT* 183.1 abbia goduto essenzialmente dello stesso trattamento. Il tipo di rappresentazione dell’unione tra amante e amata appare conforme a quella che si riscontra presso la maggior parte degli autori della seconda metà del XII secolo. Sul piano formale, spiccano l’impiego di una forma verbale alla prima persona plurale, di cui – eccezion fatta per il Guglielmo IX di *Ab la douzor* – non si servono mai i trovatori delle prime generazioni, e, soprattutto, del pronome *amdui*, sfruttato soltanto a partire da Bernart de Ventadorn; originale è, inoltre, la posizione predicativa dell’aggettivo *nostre*, introvabile altrove nel corpus, in relazione, come in Raimbaut d’Aurenga, con il sostantivo *joi*. Anche per quel che concerne i contenuti, la situazione inscenata parrebbe *grosso modo* assimilabile a quella prevalente nella poesia di Bernart, Gaucelm Faidit e altri autori coevi. Il vivace resoconto di un atteggiamento alquanto altero da parte della donna, che si traduce nell’iperbolica benché solo ventilata prospettiva della duplice e speculare monacazione (*par que us vulhatz metre monja*, v. 27; *s’ieu m’enclostre*, v. 31), prefigura la descrizione di una coppia soltanto ipotetica, la cui virtualità è però icasticamente bilanciata dalla potenza, semplice quanto disarmante, della promessa di ‘tutta la gioia [ma *joi* è, come si sa, molto più di *joia*] del mondo’. Rispetto a tale promessa, si noteranno da una parte l’uso di un periodo ipotetico sì, ma della realtà (indicativo presente nella protasi, futuro nell’apodosi),⁷⁵ dall’altra il completo coinvolgimento della donna nei positivi effetti dell’amore, secondo una modalità che non mi pare si possa ritrovare se non nella poesia del conte d’Orange oppure nell’euforico tripudio dell’ultimo verso di *BdT* 183.1.

È possibile avanzare la candidatura di Raimbaut d’Aurenga come autore di questo componimento piuttosto sorprendente? Se nessuno degli specialisti ha finora azzardato una simile ipotesi è perché, in effetti, al di là della declinazione del rapporto uomo-donna e, specificamente, di coppia che vi si inscena, il testo non sembra riconducibile alla peculiare maniera del giovane conte. È più che altro un’impressione, data dalla semplicità e immediatezza del dettato, lontano tanto dalle asperità foniche quanto dalle leziose complicazioni metrico-sintattiche di cui quest’ultimo dà volentieri sfoggio. È pur vero, però, che alcuni tratti formali della *chansoneta* non sono sconosciuti alla sua opera e, anzi sembrano manifestarsi in maniera assai significativa. Si potranno citare specialmente i seguenti.

- La mescolanza di ottosillabi ed ettasillabi nelle *coblas* di almeno 10 testi (su una quarantina circa),⁷⁶ tutti con alternanza di terminazioni maschili e femminili.
- L’abitudine di conferire un’esplicita definizione, almeno latamente di genere, alle composizioni nei versi incipitari (solo a titolo d’esempio: *Aissi mou / un sonet nou*,

⁷⁵ Jensen F., *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen, Niemeyer, 1986, § 1078, p. 371.

⁷⁶ Si tratta di *BdT* 389.2, 389.5, 389.15, 389.16, 389.24 (di attribuzione dubbia), 389.25, 389.27, 389.32, 389.36, 389.41, 392.5.

BdT 389.3, vv. 1-2; *A mon vers dirai chanso*, *BdT* 389.7, v. 1;⁷⁷ *Escoutatz, mas no sai que s'es*, *BdT* 389.28, v. 1; *Una chansoneta fera*, *BdT* 389.40, v. 1; *Un vers farai de tal mena*, *BdT* 389.41, v. 1).

- La presenza di ben due testi denominati *chansoneta* (*BdT* 389.38 e 389.40) nella prima *cobla*, senza che, come avviene spesso nel corpus trobadorico, tale etichetta si trovi in concorrenza con il più frequente *c(h)anso* (di cui *chansoneta* è spesso avvertito come mero vezzeggiativo). Nei due esempi citati, così come in *BdT* 183.6, *chansoneta* è indubitabilmente una marca generico-tipologica ben precisa, cui corrispondono la brevità di versi e strofe e una certa semplicità espressiva (si può notare, ad esempio, una minore insistenza sulla difficoltà delle rime e della sintassi).
- La presentazione dell'amante come possesso dell'amata (si vedano i vv. 7-8 della *chansoneta*). In un testo di sicura attribuzione, Raimbaut si proclama apertamente schiavo di colei che ama (*Dona, vostre domini ser / crezetz me*, *BdT* 389.19, vv. 57-58).
- L'estemporanea menzione di *Adam*. Il primo uomo è una presenza assai rara nella poesia trobadorica: se si eccettuano i componimenti di ispirazione religiosa e gli autori tardi, ne ricorre il nome soltanto una volta in Raimbaut (*BdT* 389.15, v. 50), una in Guillem de Cabestanh (*BdT* 213.3, v. 5) e una nella sestina di Arnaut Daniel (*BdT* 29.14, v. 26).

Si tratta di elementi assai eterogenei e di diverso valore probatorio, sulla cui base sarebbe temerario volere sostenere una qualsivoglia certezza attributiva. Mi sembra, però, che non si possano sottostimare le evidenti affinità che, a partire dall'analisi dell'identità di coppia che vi è rappresentata, abbiamo individuato tra la *chansoneta nueva* e l'opera per cui la responsabilità di Raimbaut d'Aurenga è acclarata. La questione è, ancora una volta e ovviamente, destinata a restare aperta. Permane, tuttavia, anche la sensazione che l'incognito autore della *chansoneta* non vada cercato troppo lontano da quella 'linea aristocratica' del *trobar* che procede da Guglielmo (a cui la tradizione manoscritta potrebbe avere attribuito il testo in virtù dell'*incipit* caro al primo trovatore, come dimostrano *Farai un vers de dreit nien* e *Farai un vers pos mi sonelh*, *BdT* 183.7 e 12) a Raimbaut e che altri prima di noi hanno ben additato:⁷⁸ più che una posizione univoca nei confronti del sentimento, della donna o persino dello stile poetico, lo denunciano, mi pare, l'urgenza del tono e la spregiudicatezza nel chiamare le cose – la coppia, l'amore, il *joi* – con il loro nome.

⁷⁷ A meno che non si debba leggere, secondo la lezione di a, *A mon vers darai chanso*, nel senso di 'stavolta proporrò una canzone', come suggerito da Adolf Kolsen: cfr. ora Lazzerini L., *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 2010, pp. 76-77, n. 168.

⁷⁸ Si vedano, ad es., Milone L., *Retorica del potere e poetica dell'oscuro da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga*, in *Retorica e poetica. Atti del III Convegno italo-tedesco (Bressanone 1975)*, a c. di Goldin G., Padova, Liviana, 1979, pp. 147-177, e Meneghetti, *Una vida pericolosa*.

Appendice B

Il poeta in scena: *nominatio*, identità e contesto sociale nelle *tenso* e nei *jeux-partis*

Qual è – per riprendere il titolo di un recente corso di Michel Zink al Collège de France – il nome del poeta medievale?¹ Questa domanda, in apparenza semplice, se non banale, ne implica e ne presuppone molte altre.

La question de la relation entre l'auteur et l'œuvre telle que l'œuvre la suggère au lecteur et telle que le lecteur la perçoit. La question de la relation entre le créateur, son œuvre et la réception de cette œuvre. *La question de l'identité de l'auteur*, non pas en elle-même, mais telle que l'œuvre la pose, et telle qu'elle la pose, non pas dans tous les arts, mais spécifiquement dans le domaine de la littérature, autrement dit dans l'ordre du langage, où la coïncidence de l'auteur à son œuvre est le plus aisément supposée et la confusion entre l'un et l'autre le plus aisément opérée.²

Il nostro tentativo di rispondere alla domanda sul nome del poeta, rilevante tanto sul piano storico-biografico, quanto su quello poetico, per le implicazioni identitarie che l'ostentazione o la dissimulazione di un appellativo quasi inevitabilmente comporta, non può prescindere – lo si vede – dal consueto problema di prospettiva che abbiamo già più volte richiamato. Il lettore odierno non ha, infatti, mai a che fare direttamente con un autore che si nomina oppure è nominato da altri. Perduta per sempre la voce che, nel caso dei trovatori e dei trovieri, la cantava, tutto quello che è possibile recuperare è il riflesso come ammutolito di tale nominazione, filtrato dal tempo e da ciò che si ha l'abitudine di definire la 'fortuna' dell'opera.³ Il tramite di questa conoscenza mediata e imperfetta, non possono che essere, ancora una volta, i manoscritti: ciò invita da una parte a riconoscere l'insostitu-

¹ Si vedano Zink M., *Littératures de la France médiévale. Enseignement: Quel est le nom du poète?*, «L'annuaire du Collège de France» [online], 113, 2014, pp. 587-603 (URL: <<http://annuaire-cdf.revues.org/2564>> [data di accesso: 17/10/2017]): 587-600; Id., *Littératures de la France médiévale. Enseignement: Quel est le nom du poète?*, «L'annuaire du Collège de France» [online], 114, 2015, pp. 645-660 (URL: <<http://college-de-france.fr/site/michelzink/resumes.htm>> [data di accesso: 17/10/2017]): 645-655.

² Zink M., *Littératures de la France* (2014), p. 588 (il corsivo è mio).

³ Considerazioni assimilabili alle nostre sul rilievo dell'*autonominatio* lirica nella costruzione di un'identità poetica e sul ruolo imprescindibile della tradizione nell'apprezzamento di tale identità da parte del pubblico medievale e moderno sono espresse da Bourgeois, *Poetic Identity*, pp. 25-26.

ibile rilievo della loro testimonianza, dall'altra a considerare comunque criticamente ogni dato da essi riportato.

B.1. Dove si trova il nome del poeta

A considerare i nomi restituiti dalle sillogi liriche d'oc e d'oïl, su cui concentriamo la nostra indagine, si possono distinguere due diverse tipologie di attestazioni onomastiche: da una parte, i testi in cui i trovatori e i trovieri si nominano esplicitamente, dall'altra gli elementi paratestuali, ossia, prima di tutto, le rubriche attributive che introducono i singoli componimenti o le sezioni d'autore e le tavole di sommario poste in testa ad alcune delle principali raccolte. Questa seconda tipologia può risultare piuttosto marginale rispetto al discorso sulla *nominatio* autoriale. In mancanza di ulteriori attributi o di un preciso ancoraggio nel testo poetico, gli antroponimi trasmessi dal paratesto rischiano di risultare dei puri *flatus vocis*, volendo utilizzare un'espressione della filosofia contemporanea all'oggetto di cui ci occupiamo: dei *nomina* sprovvisti di consistenza, laddove il caso non abbia conservato anche una *vida* capace di illustrarne almeno a grandi linee la storia. E anche in questo caso, può succedere che il biografo sia ignorante o male informato, oppure che faccia confusione tra poeti i cui nomi non spiccano per la loro varietà: i *Peire*, i *Guillem*, i *Bernart* fra i trovatori,⁴ così come i *Jehan* fra i trovieri,⁵ si contano a dozzine... Talvolta, ancora, la distanza geografica, cronologica e culturale tra la composizione e la trascrizione dei testi nelle sillogi conservate ha potuto contribuire a falsare il rapporto originario tra la denominazione d'autore e l'opera poetica posta sotto la sua autorità. Soprattutto per il corpus trobadorico, le attribuzioni discordanti dei componimenti sono frequentissime, come dimostra la mole ragguardevole del repertorio redatto da Carlo Pulsoni.⁶ Ancora, tra gli inconvenienti che possono colpire l'assegnazione di un testo a un nome d'autore (o viceversa), si possono ricordare le non poche incongruenze tra il nome enunciato dalla rubrica che introduce la lirica e quello registrato nella tavola di sommario (soprattutto nella silloge occitana C), della quale è di solito responsabile un diverso scriba, oppure tra i nomi dei poeti che si confrontano in un componimento dialogico quali si trovano citati nel testo e quali sono menzionati dalla rubrica. A questa ultima evenienza si affianca, sempre nella tradizione di tenzoni e componimenti affini, quella, non infrequente, di una rubrica adespotata: a una duplice nomina dei poeti coinvolti, esplicita nel testo, finisce così per corrispondere la totale rimozione dei loro nomi nel paratesto. Si può sospettare che all'origine di tale feno-

⁴ Secondo la *BEdT* i *Peire* sarebbero 55, i *Guillem* 43 (senza contare gli ipocoristici e il primo trovatore, repertoriato come 'conte di Poitiers', in quanto così è ricordato nelle rubriche dei mss.), i *Bernart* 23. Esiste, però, la possibilità che alcuni di questi, diversamente indicati (con il solo nome di battesimo o con varie denominazioni d'origine), corrispondano in realtà alla stessa persona.

⁵ Cfr. Linker R.W., *A Bibliography of Old French Lyrics*, University (MS), Romance Monographs, 1979, secondo cui tra i responsabili del corpus lirico oitanico esisterebbero 34 *Jehan* (più 2 *Jehannot* e un *Jehannin*).

⁶ Pulsoni C., *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001. Per il corpus oitanico, va segnalato il recente lavoro di Gatti L., *Le attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Tesi di Dottorato in Filologia e letterature romanze (ciclo XXVIII; tutor: prof. Canettieri P.), Sapienza, Università di Roma, 2016.

meno, in apparenza piuttosto paradossale, vi sia la difficoltà da parte dei responsabili della trasmissione manoscritta nel maneggiare l'evidenza della duplice autorialità, il cui *pendant* è spesso la collocazione di questi componimenti in sezioni delle raccolte nelle quali il raggruppamento per autore non risulta un criterio di ordinamento fondamentale.⁷

Una simile labilità degli appellativi conservati dal paratesto appare in paradossale contrasto rispetto alla concezione forte dell'autorialità che il nome del poeta lirico di per sé veicola e che la tradizione si sforza senza dubbio di tramandare e rafforzare, assai più di quanto non accada per gli autori coevi di generi meno connotati in senso 'personale':⁸ per la maggior parte dei compilatori delle sillogi liriche, infatti, «l'autore è un'etichetta quasi irrinunciabile, l'attribuzione un imperativo categorico».⁹ In particolare, essi si dimostrano sensibili alla fascinazione di un nome, specialmente se si tratta di un nome celebre, al punto da attribuirgli opere che non gli appartengono, per difetto di competenza oppure con il deliberato intento di infoltirne il repertorio.¹⁰ È quello che abbiamo visto accadere (capitolo 3) nella sezione di Sg dedicata a Raimbaut de Vaqueiras, che contiene almeno 6 apocrifi su 21 testi complessivi e dove per l'allargamento del corpus rambaldiano trádito il compilatore si serve di espedienti ben più invasivi della semplice apposizione di una rubrica tendenziosa.¹¹ D'altra parte, non di rado certi nomi propri di personaggi pubblici ben noti si trovano sottaciuti in una maniera che si direbbe sistematica, per antonomasia o per pudore. Al loro posto, chi consulta il manoscritto incontra l'indicazione in apparenza neutra del rango o della funzione sociale del loro intestatario: ad esempio, *li roi de Navarre, lo coms de Peiteus, lo vescoms de Saint Antoni*... Se nel primo e nel terzo si sono agevolmente potuti riconoscere, rispettivamente, Thibaut IV di Champagne, unico sovrano di Navarra (dal 1234 al 1253) noto anche come troviero tra i maggiori, grazie alla testimonianza delle *Grandes Chroniques de France*,¹² e il trovatore Raimon Jordan, che la *vida* non esita a definire 'visconte di Saint-Antonin' in Quercy,¹³ l'identificazione ormai

⁷ Cfr. Asperti S., *La tradizione occitanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a c. di Boitani P., M. Mancini e A. Varvaro, Roma, Salerno, 1999-2005, II. *La circolazione del testo*, pp. 521-554: 538.

⁸ Faccio naturalmente riferimento, con questo aggettivo, *in primis* alla consistenza logico-grammaticale del locutore di prima persona del discorso lirico e alla sua 'postura', piuttosto che alla sua effettiva consistenza biografica, la cui espressione risulta piuttosto limitata per ragioni culturali (è eccezionale, lo si è visto, il caso del nostro Raimbaut de Vaqueiras), e comunque complicata da interpretare.

⁹ Grimaldi, *Allegoria in versi*, p. 157.

¹⁰ Secondo Daolmi D., *Raccogliere liriche, inventare poeti. L'identità immaginaria dei primi trovieri*, in *L'espressione dell'identità nella lirica medievale*, a c. di Saviotti F. e G. Mascherpa, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 115-126, in alcuni casi potrebbe essere fittizia l'autorialità stessa di coloro a cui le poesie sono attribuite: i compilatori avrebbero cioè assegnato un intero repertorio, magari anonimo, a una personalità celebre (un grande signore, il protagonista di un romanzo d'amore), al fine di nobilitarlo e renderlo più 'vendibile'. La tesi è interessante; mi pare, tuttavia, che manchino dei solidi indizi nella tradizione stessa per potere supportare la generalizzazione di una simile mistificazione.

¹¹ Si veda *supra*, pp. 97-98.

¹² Cfr. Viard J. (éd. par), *Les grandes chroniques de France*, vol. 7, Paris, Champion, 1932, § XVII, pp. 67-68.

¹³ *Raymun Jorda fo vescom[s] de Sant Antoni, senher d'un ric borc qu'es en Caersi* (ed. Asperti S. [a c. di], *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi, 1990, p. 132).

per tutti ovvia del ‘conte di Poitiers’ con Guglielmo, nono duca d’Aquitania, è stata nei secoli più laboriosa, in mancanza di indizi espliciti nella tradizione manoscritta (eccezion fatta per la *vida*) e nella documentazione storiografica.¹⁴

Tanto basti, in questa sede, per quanto concerne i nomi d’autore che compaiono nel paratesto. Venendo, invece, alla tipologia per noi più significativa di fonte, quella, cioè, legata all’impiego dei nomi, propri o altrui, da parte dei poeti stessi, va innanzitutto precisato che la stragrande maggioranza di questo materiale antroponimico che è possibile ritrovare nella produzione lirica galloromanza è contenuto in testi di carattere dialogico:¹⁵ le tenzoni fra trovatori e, anche se più raramente, fra trovieri, i *partimen* (o *jocs-partits*) scambiati nelle corti occitane,¹⁶ i *jeux-partis* oitanici, in massima parte artesiani e di ambientazione urbana. Pertanto, mi sembra opportuno non trascurare i nomi di poeta riportati da questi componimenti e la modalità del loro impiego, qualora si ambisca a indagare nel modo più ampio l’espressione dell’identità e dell’alterità nella lirica medievale, tanto più che questo abundantissimo repertorio onomastico non ha potuto godere di attenzioni critiche paragonabili a quelle che sono state rivolte alle restanti attestazioni liriche dei nomi di poeta, contenute in testi monologici. Queste ultime, infatti, diffuse specialmente nell’opera di alcuni trovatori delle origini – come Marcabru e Cercamon – oppure dotati di una personalità poetica particolarmente eminente – come Peire d’Alvernha e, più di tutti, Arnaut Daniel –, sono state magistralmente studiate da Valeria Bertolucci in un articolo dedicato all’autonominazione come ‘firma’ poetica.¹⁷ In una monografia recente dal titolo emblematico *Poétique de la nomination*, Madeleine Jeay è giunta, apparentemente in maniera indipendente, a conclusioni non dissimili e ha esteso la propria considerazione anche all’uso di pronunciare il proprio nome negli *envoi* da parte di alcuni grandi trovieri.¹⁸ Dopo quest’ultima pubblicazione, il campo d’indagine si può considerare nel complesso dissodato.¹⁹

¹⁴ Per un tentativo, a dire il vero poco convincente, di rimettere in discussione tale identificazione sulla base del relativo silenzio delle fonti, si veda Beech G.T., *L’attribution des poèmes du comte de Poitiers à Guillaume IX d’Aquitaine*, «Cahiers de civilisation médiévale», 31, 1988, pp. 3-16. Si muove in parte sulla stessa linea Benozzo F., *Cartografie occitaniche. Approssimazione alla poesia dei trovatori*, Napoli, Liguori, 2008, in part. pp. 18-26: il suo schema interpretativo, che vorrebbe ricondurre l’anonimato (mascelato da quelli che lo studioso considera come nomi formulari di funzioni sociali tradizionali) così come altre manifestazioni della poesia medievale alla cosiddetta «teoria della continuità paleolitica», appare, però, viziato da alcuni apriorismi di fondo, come non mancano di segnalare le recensioni di cui il volume è stato fatto oggetto (cfr., tra le altre, quella di Marcenaro S., in «Revue critique de philologie romane», 9, 2008, pp. 200-213).

¹⁵ I corpora testuali completi, occitanico e oitanico, da cui, salvo indicazione diversa si cita, sono pubblicati, rispettivamente, in Harvey-Paterson, *The Troubadour Tensos*, e in *Recueil général des jeux-partis français*, éd. par Långfors A., A. Jeanroy et L. Brandin, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1926 (qui di seguito abbreviato *RGJPF*).

¹⁶ Non ce ne occuperemo specificamente in questa sede. Su tale corpus si veda in part. Guida S., *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena, Mucchi, 1983.

¹⁷ Bertolucci Pizzorusso, *La firma del poeta*, per cui cfr. *supra*, p. 19.

¹⁸ Jeay, *Poétique de la nomination*, pp. 70-85. Si veda *supra*, p. 19, n. 37.

¹⁹ Per quanto alcuni punti paiano necessitare ancora di un approfondimento (cfr. Saviotti F., rec. a Jeay, *Poétique de la nomination*, in «Medioevo Romanzo», 41, 2017, pp. 210-211).

B.2. La densità onomastica nei testi dialogici

Diverso, si diceva, il caso dei testi dialogici: malgrado la ricca bibliografia di taglio più o meno generale che ne tratta, mancano, a quanto mi risulta, disamine specifiche delle tipologie e strategie di nominazione degli autori che vi sono attuate.²⁰ È dunque naturale chiedersi perché la densità onomastica di tenzoni, *partimen* e *jeux-partis* sia tanto elevata quanto trascurata dagli specialisti.²¹ Consideriamo un qualunque componimento dialogico: in ogni strofa, il poeta che prende la parola si rivolge esplicitamente al proprio interlocutore, provocandolo a rispondere. Nella maggior parte dei casi, questa allocuzione è espressa mediante il nome dell'altro, solo o accompagnato da attributi che ne illustrano vuoi il rapporto con il locutore, come *amics*, *cozi*, *frere*, *compains*, vuoi il rango o la funzione sociale (al modo delle rubriche dei manoscritti sopra considerate), come *sire/seigneur*, *En/Na*, *maistre*, *coms*, *reis*, etc.²² L'appellativo, suscettibile di mutare nel corso del testo (ad esempio, il nome di famiglia può sostituire nelle *coblas* successive quello di battesimo utilizzato nell'*incipit*), pur tendendo a occupare il primo verso, si può trovare in qualsiasi posizione all'interno della prima strofa, come dimostra questo esempio tratto da un *jeu-parti* di Arras scambiato tra Audefroi Louchart e Jehan Bretel:

J'aim par amours et on moi ensement
 si loiaument que fin cuer doivent faire,
 mais del baisier n'i puis trouver nient
 ne del sorplus, se jou ne voeil mesfaire.
 Qu'en ferai jou, *Bretel*? Irai avant?

(*RGJPF* XCIII; RS. 664, vv. 1-5)²³

Su un piano molto generale, si può affermare che l'allocuzione reiterata e simmetrica tra i due coautori – al punto che, al variare della formula nominale o della sua posizione nella strofa da parte dell'uno, tende a rispondere una modifica paragonabile da parte

²⁰ La sola Michèle Gally vi ha speso qualche rapida parola, in un articolo inteso a sostenere, se comprendo bene, l'interpretazione delle tenzoni occitaniche e oitaniche come di una 'prova dell'impossibilità del dialogo' (Gally M., *Entre sens et non sens: approches comparative de la tenso d'oc et du jeu-parti arrageois*, in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini*, a c. di Pedroni M. e A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 223-235: 223-224 e 227; alla stessa studiosa si deve anche un'utilissima monografia sui *jeux-partis* francesi, che avremo occasione di menzionare nuovamente nelle prossime pagine: Gally M., *Parler d'amour au Puy d'Arras. Lyrique en jeu*, Orléans, Paradigme, 2004). Quanto al senso della presunta incomunicabilità espressa dai due *partenaires*, si consideri, però, la lapidaria considerazione di Jeanroy, *La poésie lyrique*, p. 267: «Ils n'arrivent donc jamais à s'entendre. Aussi bien est-ce la règle du jeu».

²¹ L'assenza di interesse per i nomi di cui ci occupiamo diventa esplicito e tanto più emblematico nel caso del repertorio onomastico di riferimento per la poesia trobadorica: Chambers F.M., *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971. Nell'introduzione, l'autore dichiara di avere rinunciato a registrarli, argomentando che «including every such occurrence would have increased the bulk of this book considerably, and to no particular purpose, since the names of the participating poets will be known to the reader anyway» (p. 10). Spiegazione senza dubbio singolare, per un repertorio che si vorrebbe completo.

²² Talvolta è impiegato, invece, in luogo del nome proprio, uno di questi attributi circostanziali.

²³ 'Amo d'amore sincero e sono riamato con la lealtà che si deve a cuori perfetti, ma non mi è concesso alcun tipo di contatto fisico, a meno di non comportarmi da villano. Che farò, Bretel? Devo perseverare?'

dell'interlocutore – è senza dubbio tra le più evidenti leggi di composizione del genere amebeo nella lirica romanza: la straordinaria abbondanza di nomi che caratterizza tenzoni, *partimen* e *jeux-partis* ne è la diretta conseguenza. La strategia allocutiva di questi componimenti comporta anche una discrepanza fondamentale quanto alla tipologia di nominazione che vi è attuata, rispetto ai testi afferenti a generi monologici. Se, infatti, in questi ultimi i trovatori e i trovieri si autonominano servendosi della prima persona (*Ieu sui Arnautz; BdT* 29.10, v. 45)²⁴ o, più spesso, della terza (*Gaçon define sa chançon; RS*. 1465, v. 36),²⁵ nelle liriche dialogiche, al contrario, il poeta nomina il proprio *partenaire* utilizzando la seconda: dall'*autonominatio*, che apre, come sottolineato da Bertolucci, uno straordinario spiraglio sull'identità dell'autore, si passa, dunque, a quella che definirei una «eteronominazione»,²⁶ la quale sarà forse suscettibile di raggugliarci sull'alterità dell'interlocutore e sulla relazione da questi intrattenuta con il soggetto che lo chiama in causa.

Il poeta nominato è presente, almeno virtualmente: egli infatti risponde, e accetta questa simbolica *impositio nominis* perché ciò fa parte delle convenzioni del dialogo poetico. Se la rifiutasse, replicando «no, non sono io!», oppure «no, non mi chiamo così!» o ancora «non sono quello che tu dici che io sono», non vi sarebbe più spazio per la poesia. Quest'ultima esiste, invece, proprio perché colui il cui nome è stato pronunciato accetta la nominazione che gli viene attribuita e, in una sorta di giocoso contrappasso, ne impone a sua volta una all'interlocutore, il quale tantomeno può sottrarsene. A partire da questo momento, si instaura il duello poetico, scandito dai due nomi che compaiono, a intervalli regolari, secondo il principio di una costante alternanza. Si tratta, però, evidentemente, di una nominazione di secondo grado, più subita che rivendicata, a quanto parrebbe per dei vincoli di ordine poetico e sociale. Si profila dunque il paradosso per cui, proprio laddove possiamo raccogliere il più gran numero di nomi di poeti medievali, avvertiamo il rischio che non ce ne rimanga che la scorza vuota, proprio come nel caso di molti di quelli che compaiono nelle rubriche attributive dei canzonieri. È possibile recuperare il contenuto biografico e il senso poetico di tali appellativi? È quanto vorrei provare a fare nelle pagine che seguono, a partire da alcuni casi concreti. L'ambizione, riuscendo a dare corpo e significato ai nomi dei poeti coinvolti, è non soltanto quella di fare un altro piccolo passo avanti nello studio dell'espressione dell'identità e dell'alterità nella lirica medievale, ma anche quella di procurare qualche elemento utile per approfondire la comprensione di un genere del tutto caratteristico di questa produzione poetica.

²⁴ Cfr. *supra*

²⁵ Ed. Dyggve H.P. (éd. par), *Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Société néophilologique de Helsinki, 1951, XII.

²⁶ Mi permetto di introdurre questo termine, antonimo nel senso appena illustrato dell'ormai invalso «autonominazione». Si tratta di un neologismo di raro e recente impiego, se non erro, nelle scienze sociali, dove indica con accezione negativa pratiche definitorie imposte dall'esterno, in genere per via di stereotipi, che denunciano «un progetto sociale di relazione con l'alterità, una definizione dell'altro che delimita le sue possibilità e il suo posto rispetto al 'noi'» (Daniele U., «Norme a favore dei Rom», *definizioni e stereotipi della alterità nella legislazione italiana sui Rom*, in *Oltre lo stereotipo nei media e nella società*, a c. di Zecchini M., Roma, Armando, 2005, pp. 124-145: 136). Ovviamente, nell'uso che ne faccio, esso conserva almeno a priori una valenza neutra.

Prima di tutto, la consistenza dei nomi nel corpo del componimento è tanto solida che essi non potrebbero esserne estirpati se non disarticolando l'architettura prosodica e sintattica. Lunghi dall'essere delle mere etichette o una sorta di didascalie inverse (a indicare non chi parla ma chi ascolta) questi antroponimi richiamati incessantemente strofa dopo strofa lungo tutto il testo svolgono con ogni evidenza una precisa funzione poetica. Ora, la critica è concorde nel riconoscere che la poesia dialogica d'oc e d'oïl, così come quella monologica, nascesse per venire cantata davanti a un pubblico; meno importante è, forse, per il nostro discorso, stabilire quando e in quale misura ciò sia realmente avvenuto.²⁷ Dal punto di vista della *performance*, quindi, la ripetizione dell'appello a qualcuno che è lo statuto stesso del genere a far supporre presente non doveva essere necessaria. Anche quando non erano gli autori stessi ma dei giullari ad assumersi le due parti in causa davanti all'uditorio, sarebbe stato a rigore sufficiente ricordare i loro nomi una sola volta, nelle prime due *coblas* della contesa. Se l'iterazione dell'appellativo esiste, la ragione non sarà di ordine semantico, ma dipenderà dalla rigorosa applicazione di un procedimento retorico: tale allocuzione va probabilmente ricondotta al tropo dell'*exclamatio*, teorizzata nei contemporanei trattati di poetica.²⁸ È assai verosimile che i trovatori e i trovieri ne conoscessero i dettami, se non per averli studiati a scuola, quantomeno perché essi dovevano appartenere al *savoir composer* tanto in latino quanto in volgare dell'epoca.²⁹ Questo aspetto, che lega la poesia dialogica allo stile oratorio, è, del resto, del tutto coerente con il formalismo che caratterizza la lirica della Francia medievale, anche senza sovrastimare la portata delle acquisizioni della linea interpretativa che va da Robert Guiette a Roger Dragonetti e Paul Zumthor.³⁰ Le variazioni rispetto al 'grado zero' dell'allocuzione, ricercate mediante epiteti e attributi più o meno vari, costituirebbero in questo senso lo spazio di espressione individuale del singolo autore, all'interno degli stretti confini di una forma alquanto fissa. George Lavis si spinge ancora più in là, affermando che

s'il est un genre auquel convient l'expression de «poésie formelle» que R. Guiette utilise à propos de la chanson courtoise, c'est, à coup sûr, celui du jeu-parti. [...] Il n'est ni réel ni vrai, tout au plus *mimesis* du réel et convention du vrai.³¹

Ma una simile lettura, che tenderebbe a ridurre ogni *jeu-parti*, ma anche, evidentemente, ogni *partimen* e, al limite, ogni tenzone, a un semplice gioco formale, si rivela

²⁷ Per alcuni ambienti, come la corte di Enrico II di Rodez, dopo la metà del XIII secolo, ciò pare assicurato (cfr. Guida, *Jocs poetici*, p. 65).

²⁸ Ad es. nella *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf (1210 ca.) e nel *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, attribuito allo stesso autore. Ed. Faral E., *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924, pp. 70-72.

²⁹ Ivi, p. xii.

³⁰ Il riferimento è ai capisaldi della *théorie formelle*: Guiette, *D'une poésie*; Dragonetti R., *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, 2 voll., Brugge, De Tempel, 1960; Zumthor P., *Semiologia e poetica medievale*, con un'intervista all'autore di Segre C., Milano, Feltrinelli, 1973 (ed. it. di: *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972).

³¹ Lavis G., *Le jeu-parti français: jeu de réfutation, d'opposition et de concession*, «Medioevo romanzo», 16, 1991, pp. 21-128: 22.

insoddisfacente, tanto più che non dice nulla riguardo ai nomi pronunciati dai poeti; anzi, sembrerebbe dire proprio che non c'è nulla da dire in proposito.

Sappiamo però che sono possibili delle interpretazioni differenti della lirica dei trovatori e dei trovieri; interpretazioni fondate su paradigmi che, in alcuni casi almeno, appaiono più idonei a dare conto dei fenomeni testuali a cui si applicano. Taluni aspetti della *théorie formelle*, in particolare l'insistenza sulla chiusura autoreferenziale della poesia medievale (ciò che Zumthor definiva, con una fortunata formula, la *circularité du chant*),³² sono stati contestati da filologi, specialmente italiani, che ne hanno denunciato la rigidità. La critica in questione, sviluppata in particolare da Claudio Giunta, è fondata sul riconoscimento di una vocazione dialogica fondamentale ed effettiva alla base dell'espressione lirica in volgare romanzo. Secondo questa proposta di lettura, la poesia medievale sarebbe da considerare *in primis* come una modalità di comunicazione di un messaggio tendenzialmente carico di significato tra un emittitore e un destinatario reali.³³ Non è questa la sede per soppesare la maggiore o minore affidabilità globale delle due tesi contrapposte, concepite, va detto, in vista della spiegazione di due fenomeni almeno in parte differenti, come la lirica dei trovieri e quella dei poeti italiani del Duecento: studiosi più autorevoli lo hanno, peraltro, già fatto.³⁴ Mi pare, semmai, corretto riconoscere che la posizione di Giunta, messa a punto proprio attraverso lo studio delle tenzoni (benché quelle in 'lingua di sì'), può costituire un quadro teorico alquanto funzionale alla più precisa comprensione del nostro oggetto. Vediamo in che modo.

Diversi indizi, recuperati nel corso dell'analisi sistematica degli episodi di nomina-zione nel corpus dialogico occitano e oitanico, suggeriscono che nei componimenti in questione l'esigenza di comunicare con il proprio interlocutore fosse altrettanto reale di quella di comunicare con il pubblico che assisteva alla *performance*. Certo, esistono anche dei dialoghi simulati, completamente composti da un unico autore che s'inventa un *partenaire* con cui dibattere. Ma quella della 'tenzone fittizia' è una categoria che si dovrebbe impiegare con la massima cautela. Infatti, all'infuori delle fattispecie non molto numerose passate in rassegna da François Zufferey (scambi tra oggetti inanimati o tipi sociali, tra il poeta e un'entità soprannaturale o una personificazione, etc.), che risalgono evidentemente al genere del *conflictus* latino e che, come suggeriva Vincenzo Crescini si dovrebbero meglio definire 'tenzoni immaginarie', è davvero arduo che si possano individuare solide ragioni per sospettare che un poeta abbia finto di dialogare con un collega, conferendogli la propria voce.³⁵ Occorre, infatti, domandarsi, davanti a questa possibilità, in qualche misura eversiva rispetto alle convenzioni del genere, a quale scopo lo avrebbe fatto e quali sarebbero potute essere la reazione dell'interessato e quella del pubblico. Raro, ma più verosimile, è invece il caso in cui emergano indizi per postulare che un autore abbia inscenato un dialogo tra due personaggi famosi. In due occasioni, segnalate dalla critica,

³² Cfr. Zumthor, *De la circularité*.

³³ Si veda in particolare Giunta C., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.

³⁴ Cfr. ad es. Meneghetti, *I confini del 'grand chant'*.

³⁵ Abbiamo già accennato alla questione nel capitolo 5, cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici.

un poeta anonimo, probabilmente del XIII secolo, avrebbe simulato un dibattito tra due illustri predecessori (rispettivamente Bernart de Ventadorn e Gaucelm Faidit in *BdT* 52.3 = 165.2, tradito adespoto in E R, e lo stesso Bernart e Peirol in *BdT* 70.32 = 366.23, questa volta con il sostegno delle rubriche ai nomi pronunciati nel testo) su questioni topiche di atteggiamento da tenere in amore.³⁶ In un altro caso, secondo una recente proposta di Maria Luisa Meneghetti in merito a quella che viene riconosciuta come la più antica tenzone conservata (*BdT* 112.1), Cercamon avrebbe dato la parola a due figure, *Maïstre* e *Guilhalmi*, riconoscibili entrambi come *avatar* di Guglielmo IX.³⁷

Per il resto, dunque, sarà opportuno, fino a rilevante prova contraria, ritenere di avere a che fare con lo scambio poetico tra due poeti in carne e ossa. I loro nomi costituiscono allora l'interfaccia fondamentale di questa corporeità nel testo. Molto spesso i poeti si rivolgono l'uno all'altro servendosi del solo nome di battesimo: tra gli autori più celebri, ad esempio, Aimeric de Peguilhan è sempre *Aimeric* per i suoi interlocutori, Raimbaut de Vaqueiras semplicemente *Raimbaut*, Adam de la Halle immancabilmente *Adam*. Ma se, nei casi citati, sono le rubriche dei manoscritti ad aiutarci a restituire i componimenti ai loro autori nominati soltanto a metà (al netto delle eventuali, consuete discordanze), che fare per i vari *Peire*, *Joan*, *Albert*, *Alberjatz*, *Gaudin*, *Arman*, *Bernart*, *Bertran*, *Ugo*, *Enric*, *Esteve*, *Faure*, *Falco*, *Falconet*, *Gauseran*, *Guillem*, *Arnaut*, *Ponzet*, *Imbert*, *Raymbaut*, *Rubaut*, *Lantelm*, *Raimon*, *Gaucelm*, *Rodrigos*, *Rofian*, *Izarn*, *Taurel*, *Thomas*, *Bernardo*, *Vaquier*, fra i trovatori, e ancora *Gui*, *Baudoyne*, *Robert*, *Jehan Simon*, *Rogier*, *Chopart*, *Michiel*, *Margot*, *Gautier*, *Guichart*, *Andrieu*, *Aubertin*, *Perrin*, fra i trovieri, ai quali, in mancanza di precise indicazioni paratestuali, l'acribia degli studiosi non ha ancora potuto assegnare delle coordinate biografiche soddisfacenti? Quel che è certo, è che i loro interlocutori avranno dovuto sapere molto bene con chi stavano dibattendo e che, anche per il loro primo pubblico, un semplice nome di battesimo doveva risultare sufficiente per identificare un poeta. Questo era senza dubbio ancor più vero nei casi in cui tale antroponimo mancava in quanto non necessario. Se, ad esempio, il sovrano Alfonso II d'Aragona è costantemente chiamato *Senh'En Reis* ('messere Re') da Giraut de Borneil e Jehan Bretel risponde spesso all'appellativo *Prinche del Puy* ('principe del Puy'), è perché nel contesto storico-culturale in cui il dialogo in versi è stato concepito – la corte aragonese nel primo

³⁶ Cfr. Marshall J.H., *Dialogues of the Dead: Two tenzos of the Pseudo-Bernart de Ventadorn*, in *The Troubadours and the Epic. Essays in Memory of W. Mary Hackett*, ed. by Paterson L.M. and S.M. Gaunt, University of Warwick – Dept. of French, University of Warwick, 1987, pp. 37-58. Per *BdT* 70.32 = 366.23 la critica non è concorde: non mancano, infatti, tra gli studiosi dell'opera di Bernart de Ventadorn, coloro che sono propensi ad attribuire al grande trovatore l'iniziativa del dialogo, mentre tutti tendono a escludere che il Peirol che risponde possa corrispondere all'autore noto con lo stesso nome: cfr. Zingarelli, *Ricerca sulla vita*, pp. 363-366; Kaehne M., *Studien zur Dichtung Bernarts von Ventadorn. Ein Beitrag zur Untersuchung der Entstehung und zur Interpretation der höfischen Lyrik des Mittelalters*, 2 voll., München, Fink, 1983, vol. 2, pp. 278-288.

³⁷ Meneghetti M.L., *Eteronimi e avatars: il caso della tenzo fra Maïstre e Guilhalmi (BdT 112,1)*, «Critica del testo», 13, 2010, pp. 7-24: 21-22. Di diverso avviso Rossi L., *Per Cercamon e i più antichi trovatori*, «Cultura neolatina», 71, 2011, pp. 335-361: 354. Va, in ogni caso, segnalato che l'*incipit* del testo, di taglio narrativo e non allocutivo, non corrisponde a quello consueto delle tenzoni: il dialogo inizia, in effetti, a partire dalla seconda *cobla*.

caso, il circolo poetico che va sotto il nome di Puy-Notre-Dame d'Arras, nel secondo – non esisteva possibilità di errore: chi ascoltava l'esecuzione canora sapeva perfettamente chi erano, rispettivamente, il re e il 'principe' del Puy. Questo tipo di nominazione ci fornisce anche un indizio sicuro per la datazione dei componimenti, i quali dovranno essere situati tra il momento dell'incoronazione (reale in un caso, simbolica nell'altro) dei due personaggi e la loro morte.

Gli esempi simili si potrebbero moltiplicare. Tra gli appellativi impiegati dai trovatori nelle tenzoni e nei *partimen* – limite ora il discorso alla sola produzione in lingua d'oc, per motivi che saranno subito chiari – spicca l'assenza degli pseudonimi poetici, tanto frequenti nelle canzoni.³⁸ Solo in una decina di casi si ha a che fare con apparenti soprannomi e per nessuno di essi è dato supporre la densità semantica e la valenza poetica caratteristica dei nomi di invenzione incorporati al discorso amoroso del canto cortese. In termini tipologici, infatti, essi sono ridotti a un singolo vocabolo (*Lemozi*, *Reculaire*, *Enveyos*), mentre mancano tutte le più tipiche formazioni sintagmatiche (quali *Mon Bon Vezi*, *Plus-leial*, *Miels-de-be*, etc.), e rarissimi sono i casi in cui è possibile ritrovare nel corpus dei testi dialogici l'utilizzo di pseudonimi recuperati dalla produzione monologica. Entro l'orizzonte della tenzone, non c'è ovviamente spazio per la sublimazione poetico-onomastica di cui lo pseudonimo lirico è il risultato; all'inverso, il chiamare l'interlocutore con il suo vero nome, quello che lo situa nel mondo reale, può essere avvertito come garanzia della validità del discorso. I rarissimi casi che sembrano sottrarsi a questa legge implicita del genere sembrano, in effetti, piuttosto quasi confermarla. Per il solo *Tostemps* chiamato in causa da Folquet de Marselha in *BdT* 155.24 = 444.1 non si può, in effetti, dubitare della corrispondenza con l'omonimo interlocutore cui il trovatore si rivolge nelle *tornadas* di cinque delle sue canzoni (*BdT* 155.1, 155.3, 155.10, 155.11, 155.14), per il quale Stanisław Stroński aveva proposto, seppure con la massima cautela, l'identificazione con Raimon de Miraval, poi confermata dalle ricerche di Meneghetti.³⁹ È però vero che nell'opera del futuro vescovo di Tolosa, anche nel settore più legato alla tradizionale celebrazione della *fin' amor*, l'abbondante impiego di pseudonimi (accanto a *Tostemps* ricorrono *Plus leial* e *Aziman*, riservati, sempre secondo l'editore polacco, rispettivamente a Pons de Capduoil e a Bertran de Born), sempre limitato alla *tornada*, sembra funzionale a intessere un'effettiva rete di relazioni umane e intellettuali a margine del discorso amoroso propriamente detto, piuttosto che contribuire alla modulazione dello spazio poetico della *fin' amor*,⁴⁰ come avviene per altri poeti, più propensi a fare dello pseudonimo un elemento strutturale del *trobar*. Un altro caso, differente ma in qualche misura assimilabile, è quello di *Linhaure*, che scambia la tenzone *BdT* 389.10a = 242.14 con Giraut de Borneil. L'appel-

³⁸ Come la critica non ha mancato di rimarcare, l'impiego degli pseudonimi poetici (impropriamente chiamati *senhal*: si veda *supra*, cap. 1) costituisce uno dei principali tratti differenziali della lirica trobadorica rispetto a quella dei trovieri. Tuttavia, non è corretto affermare che questi ultimi non se ne servissero affatto: cfr., su tutta la questione, Saviotti, *L'énigme du senhal*, pp. 104-105, in part. la n. 5 e la bibliografia ivi citata.

³⁹ Si vedano Stroński, *Le troubadour Folquet*, pp. 41*-42*, e Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, pp. 100-101.

⁴⁰ Per questa caratterizzazione dello pseudonimo poetico, cfr. Fuksas, *La pragmatica del senhal*, p. 278.

lativo, che identifica Raimbaut d'Aurenga, è stato fatto oggetto di numerose annotazioni critiche, ma solo grazie a un recente articolo di Luciana Borghi Cedrini, pare di potere dire che le sue potenzialità polisemiche siano state compiutamente sviscerate sulla base del reperimento di una cospicua serie di corrispondenze e interferenze simboliche: dal 'lignaggio dorato', alla solidità della 'legna' e alla vanità del 'vento', passando per la figura fabliolistica di Ignauré, amante smodato che nell'omonimo *lai* finisce per essere punito con la castrazione dai mariti traditi.⁴¹ Che il nome di *Linhaure* sia stato scelto dal conte stesso, come è propensa a sostenere la studiosa, oppure che esso gli sia stato attribuito da Giraut (che lo chiama così anche in *BdT* 242.17, 242.37, 242.65),⁴² poco cambia, a mio avviso, quanto alla sua valenza, ben diversa da quella dei tradizionali pseudonimi trobadorigici, dal momento che è evidente che Raimbaut se ne appropria a fondo, fino a farne una marca identitaria fieramente rivendicata, quella di un personaggio caratterizzato dai tratti simbolici sopra ricordati.

Anche l'uso, assai diverso per quantità e qualità, di nomi d'invenzione, pare dunque contribuire a marcare non soltanto l'escursione di registro ma anche il diverso livello di adesione alla realtà extradiscorsiva tra la *canço*, da una parte, e la *tenso* e il *partimen*, dall'altra. Tornando a considerare anche la produzione trovierica, per nulla sovrapponibile è soprattutto, tra poesia dialogica e poesia monologica, l'atteggiamento dei poeti nei confronti del loro argomento, il quale può persino, non di rado, essere identico. Anche quando, come accade spesso nei *partimen* e nei *jeux-partis*, il discorso affronta il tema del rapporto d'amore, l'effusione lirica predominante nel 'canto cortese' è abbandonata, all'interno dell'inevitabile impostazione dialettica, per un'ispirazione spesso ironica, quando non nettamente derisoria, che privilegia volentieri la concretezza degli aspetti fisici. Così si esprime, in proposito, Linda Paterson:

Les troubadours et leurs auditeurs aimaient bien parler de l'amour mais [...] ils en prenaient au même temps une distance ironique. [...] Il y aurait [...] quelques inconvéniens à vouloir retrouver dans les *tenso*s et *partimens* les valeurs impliquées dans la *canço* amoureuse. Or, si on était tenté de croire que l'amour des troubadours était quelque chose d'éthéré, il suffirait de lire les *tençons* et *partimens* pour avoir une idée toute contraire. Dans la moitié de ceux qui traitent le sujet de l'amour, il est clair qu'ils présument que si l'amoureux fait la cour à une dame, il compte ou du moins espère bel et bien coucher avec elle.⁴³

I nomi pronunciati in tenzoni, *partimen* e *jeux-partis* risponderebbero insomma a un'istanza di concretizzazione dell'interlocutore e del dialogo, una sorta di 'verismo' non solo e non tanto legato a un'opzione realista in senso moderno, evidentemente sconosciuta alla letteratura medievale, o almeno nel senso indicato da Erich Auerbach per la produzione

⁴¹ Si veda Borghi Cedrini L., *Linhaure*, in *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, a c. di Bellone L. et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 69-93, e la bibliografia ivi citata.

⁴² Si uniforma a quest'uso anche il più giovane Gaucelm Faidit, che si rivolge in questo modo a Raimbaut in *BdT* 167.2, 167.35, 167.37, 167.45, 167.48, 167.53, 167.60, 167.64.

⁴³ Paterson, *Jeux poétiques*, p. 518.

premoderna,⁴⁴ il cui scopo sarebbe l'assunzione di tratti del reale a oggetto privilegiato dell'opera mediante una sapiente mescolanza di stili e registri. Nella poesia dialogica la ricerca di un effetto di realtà sembra dipendere piuttosto da un'esigenza di raffigurazione 'viva' dello scambio poetico che il testo veicola, e si traduce in un tentativo di coinvolgimento e implicazione reciproci fra testo e contesto. Se le cose stanno così, non sarà inutile concentrarsi, a questo punto, per quanto le testimonianze ce lo consentono, da una parte sul contenuto biografico dei nomi che i componimenti ostentano e, forse incidentalmente, tramandano fino a noi, dall'altra sulle circostanze compositive ed esecutive che gli stessi testi presuppongono. I due aspetti risultano, come si vedrà, strettamente interconnessi.

Per riprendere la puntualizzazione contenuta nel precedente capoverso, il concetto di 'descrizione realistica' si attaglia solo imperfettamente e a forza di *distinguo* alla letteratura del Medioevo, nella quale la rappresentazione del mondo tende a passare piuttosto per il filtro del simbolico e dell'allegorico, nonché, spesso, per una deformazione imputabile a un'*intentio* morale o edificante, ma anche satirica o parodistica. La realtà trova nondimeno una modalità di espressione privilegiata, se non oggettiva, in quella che la critica ha individuato come una spiccata tendenza alla «teatralità», che precorre e in qualche misura pone le basi per la nascita di un vero e proprio genere teatrale profano in lingua volgare. Michel Zink ha definito tale categoria, particolarmente produttiva se applicata alla poesia francese del XIII secolo, come «la mise en scène du sujet, la représentation anecdotique d'une histoire personnelle», insistendo sui caratteri di ostentazione e simulazione del vero, piuttosto che di una sua resa testuale immediata e oggettiva.⁴⁵ Ora, nei testi dialogici, un poeta è chiamato immediatamente in scena dal suo interlocutore. Il componimento, con i suoi limiti tracciati dalle norme di genere, più ristretti nel caso di *partimen* e *jeu-parti*, più sfumati nel caso delle tenzoni, costituisce il palcoscenico sul quale i due dovranno difendere il proprio punto di vista e conferirgli una consistenza tangibile con la propria persona fisica. In alternativa, questa può essere rimpiazzata da quella di un giullare istruito a farne le veci, senza che ciò abbia a incidere sul meccanismo poetico-performativo: con il che si garantisce, non diversamente da quanto accade per la poesia monologica, la riproducibilità dell'esecuzione del testo nel tempo, anche in assenza degli autori. Ad ogni modo, la relazione tra la persona del poeta, eventualmente anche sostituita da un perfetto *alter ego* giullaresco, e la parola pronunciata è necessaria per l'esistenza stessa del testo. Quello che è suscettibile di variare anche di molto sono, prevedibilmente, gli aspetti personali e, in senso lato, biografici e identitari riversati nei componimenti. Stando alle *Leys d'Amor*, unico dei trattati di poetica trobadorica a distinguere tra *tenso* e *partimen*,

diferensa pot hom pero vezer entre *tenso* e *partimen*, quar en *tenso* cascus razona son propri fag coma en plag, mas en *partimen* razona hom l'autru fag e l'autru questio; jaciaysso que soen pauza hom *partimen* per *tenso* e *tenso* per *partimen*, et aysso per abuzio.⁴⁶

⁴⁴ Il riferimento è, naturalmente, ad Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Roncaglia A., 2 voll., Torino, Einaudi, 1964 (ed. it. di: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1959²).

⁴⁵ Zink, *La subjectivité littéraire*, in part. pp. 63-64.

⁴⁶ 'Si può però notare una differenza tra la tenzone e il *partimen*, poiché nella tenzone ognuno argomenta

Per quanto concerne il *partimen*, più che all'assunzione da parte del locutore di un punto di vista diverso dal proprio (che non solo non è richiesto, ma è anche, almeno formalmente, escluso dai testi: all'interlocutore si chiede di dire 'come la pensa'), il senso dell'insistenza sulla 'causa altrui' e sulla 'questione altrui' rimanderà all'origine della disputa, secondo cui nessuno dei due *partenaires* è davvero libero di parlare di ciò che vuole: il secondo perché deve uniformarsi all'argomento scelto dal primo, il primo in quanto deve sostenere la sola posizione lasciata libera dal secondo. In questo senso, più che su una questione di «sincerità»,⁴⁷ categoria da considerare piuttosto lontana tanto dagli autori quanto dai teorici medievali della lirica trobadorica, mi pare che le *Leys* richiamino l'attenzione sulla 'libertà' concessa dalla tipologia testuale della tenzone, al contrario del *partimen*: una libertà che può essere declinata in direzione di una più significativa espressione di contenuti individuali, reali o simulati, oggettivi o deformati a seconda dei casi. Globalmente e a grandi linee, si può dire che a una connotazione tendenzialmente forte in senso personale corrisponde la tenzone, mentre nel caso di *partimen* e dell'equivalente *jeu-parti* oitanico la presenza dell' 'io' del poeta è in genere assai meno apprezzabile e, in ogni caso, meno autonoma, confinata com'è alla difesa di una tesi impostale dall'esterno. I due casi estremi si potrebbero indicare, da una parte, nella cosiddetta *tenso joglaresca*, in cui la discussione su un tema qualunque lascia inevitabilmente il posto allo scambio di contumelie private, spesso in un crescendo di lazzi e trivialità, dall'altra, nel *jeu-parti* incentrato sulla casuistica amorosa, in cui la personalità di chi parla è spesso talmente poco in questione che lo stesso troviero può trovarsi a sostenere una posizione e quella contraria a seconda delle occasioni.⁴⁸

B.3. La *tenso joglaresca*: gioco, carnevale, maschere

Ma vediamo più da vicino queste due tipologie, iniziando dalla 'tenzone giullaresca', così definita da Linda Paterson in un recente contributo (Jeanroy aveva parlato di «tensons [qui] ont un caractère jongleresque très marqué»)⁴⁹ I testi ricondotti a questa tipologia nell'edizione complessiva delle *tenso* e dei *partimen* sono elencati nella Tabella 1.⁵⁰

la propria causa, come in un processo, mentre nel *partimen* si argomenta la causa altrui e l'altrui questione; ciononostante, si confonde spesso il *partimen* con la tenzone e la tenzone con il *partimen*, e ciò per un uso distorto delle parole'. Ed. Gatién-Arnoult (éd. par), *Las flors del gay Saber*, p. 344 (corsivi miei).

⁴⁷ In questo senso intende il passo Grimaldi, *Allegoria in versi*, p. 146, per il cui discorso sull'allegoria «sapere se nelle tenzoni si dice tendenzialmente la verità o si dice il falso è un problema cruciale» (ivi, p. 147). In questa sede, porre un simile dilemma pare decisamente meno urgente: una volta stabilita l'esistenza reale dei tenzonanti, la nominazione e i dati che se ne possono ricavare prescindono dalla precisa corrispondenza al vero degli argomenti dibattuti. Per la fondamentale veridicità di quanto viene detto nelle tenzoni giullaresche, cfr. comunque *infra*.

⁴⁸ Questo non è – si capisce – sempre vero: un episodio di mirabile coerenza è quello riscontrato (cap. 5) nel *partimen* scambiato fra Conon de Béthune e Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392.29), in cui il primo sostiene un approccio all'amore del tutto coerente con quello espresso nel resto del suo repertorio (si veda *supra*, pp. 150-152).

⁴⁹ «Les tensons jongleresques d'insulte réciproque [...] forment un sous-genre non-négligeable de notre corpus» (Paterson, *Jeux poétiques et communication*, p. 519). Cfr. Jeanroy, *La poésie lyrique*, p. 276.

⁵⁰ Salvo diversa indicazione, le identificazioni riportate godono dell'unanimità della critica.

Tabella 1. Corpus delle *tenso* joglarescas.

BdT	Proponente (nominazione)	Proponente (identificazione)	Interlocutore (nominazione)	Interlocutore (identificazione)
15.1 = 392.1	<i>Albert Marques</i>	Alberto Malaspina	<i>Rambaut</i>	Raimbaut de Vaqueiras
84.1 = 355.19	<i>Seigner</i>	Bertran de Gordo	<i>Peir(e) (Ramon)</i>	Peire Raimon de Toloza?
98.1 = 97.10	<i>Bonafe / N'Orbacha</i>	?	<i>Seign'En / Seigner (Blacaz)</i>	Blacatz
98.2 = 97.11	<i>(En) Bonafe</i>	?	<i>Seign'En Blacatz</i>	Blacatz
189.2 = 76.6	<i>Granet</i>		<i>En Bertran, compaire / Senher</i>	Bertran d'Alamanon
192.2a = 147.2	<i>Senher (Gui)</i>	Gui de Cavaillo	<i>Falco</i>	? (fittizio?)
231.3 = 223.5	<i>Guillem (Renols)</i>		<i>Maigret</i>	Guilhem Magret
292.1 = 73.1	<i>Maystre</i>	?	<i>Fraire B. / Barta</i>	Bernart de la Barta
422.2 = 192.1 [105.1]	<i>(En) Ricau</i>	Ricaut de Tarascon	<i>Cabrit</i>	Cabritus, console di Arles
438.1 = 148.2	<i>(En) Taurel</i>	?	<i>Falconet</i>	?
441.1 = 51.1	<i>Senher (Tomas)</i>	Tommaso di Savoia	<i>Bernado / Mor de trueya</i>	?
458.1 = 417.1	<i>N'Uget</i>	Uc de Saint Circ?	<i>Reculaire</i>	Sordello? ¹

¹ Per questa recente proposta di identificazione, cfr. Guida S., *Sulla tenzone tra Uget e Reculaire*, «Studi mediolatini e volgari», 52, 2006, pp. 181-216.

L'etichetta di *tenso joglaresca* non è forse del tutto rigorosa in senso terminologico, dal momento che non si applica soltanto ai dialoghi poetici tra giullari di umile estrazione, ma pure agli scambi che vedono coinvolti signori altolocati con trovatori, giullari o altre figure subalterne talvolta difficili da situare socialmente: è, ad esempio, il caso della tenzone tra Alberto Malaspina e Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 15.1 = 392.1).⁵¹ Questo secondo tipo di assortimento gerarchicamente asimmetrico dei tenzonanti, non meno frequente del primo – caratterizzato da una parità di rango – nel corpus, si rivela nel complesso assai più interessante per il nostro discorso. Inoltre, l'assenza di uno studio complessivo su questo specifico segmento del corpus dialogico occitano suggerisce l'opportunità di trattarne un po' più distesamente.

⁵¹ Cfr. Paterson L.M., *Insultes, amour et une trobairitz la tenso de Raimbaut de Vaqueiras et Albert Malaspina (PC 15.1)*, in *La Voix Occitane. Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Bordeaux, 12-17 octobre 2005)*, éd. par Latty G., 2 voll., Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, vol. 1, pp. 227-236.

Consideriamo, a titolo d'esempio, due di queste tenzoni. La prima, *BdT* 98.1 = 97.10, vede protagonisti l'oscuro Bonafe e Blacatz (*ante* 1170-1236), feudatario di Aups e patrono di poeti, nonché trovatore in prima persona.⁵²

I. Seign'en Blacatz, pos per tot vos faill barata
 e si clam'a Deu de vos genz hermitana,
 tant es la rizeza granz q'a vos s'aplata
 q'anc aiols non sai menet maior ufana.
 Tant vos guerreion guerrier 5
 que ves Alms fuzon l'archer,
 e non a ren el charner,
 on sol aver maint quarter.

II. Bonafe, dels huoilz del front non as escata,
 e·l pels es veilz e chanutz e sembla lana. 10
 Ben aia qui·us guirlanda sus de la pata
 lai on intravaz emblar per la forana!
 Vos lor cuidez far paner,
 mas ill en feron destrier,
 qe mort e reget' e fer, 15
 ab Brunel l'albalestrer.

III. Seigner, vos non temez lop ni chat ni rata,
 tant es la rizeza granz e sobeirana,
 ni·l moiller non porta vert ni escarlata,
 ainz li manges son mantel l'autra semana. 20
 Segur veigna qui ren qer!
 Qui lo mantel sa moiller
 met en gage a maceller
 ges nom part de chaitiver.

IV. Bonafe, per thoma·us pais hom de neu mata 25
 e·us met un estront el poing ben per milgrana
 e manga per lebr' e leissa, sol non glata,

 E·us pot hom far monester
 de forn o de formorer 30
 e donar per vin blanc ner
 e pis d'ega per sabrer.

V. Seign'n En Blacatz, aqist paz non cuiz s'abata
 que soven solez anar a la lugana,
 e·ill sirven temon la corda e la lata. 35
 Maint molton vos an pissat per la capzana.

⁵² Cfr. Guida S., *Blacatz*, in *DBT*, pp. 128-130.

Anc hermitan ni templer
 non viron tant mal guerrier,
 e dison lor berbiger
 q'om tant malament non qer. 40

VI. Bonafe, soven cunpisas ta zabata,
 que ren non i pos vezer, orbach' aurana.
 Maintas moscas t'an passada la gargata,
 qe·t fan la gorga curar e tenir sana.
 Mort ai maint orb escacher, 45
 qant qeiron a cavalier,
 mas qe fosson pautoner
 ab baston et ab dobler.

T.I. Seign' En Blacatz, qui re·us quier,
 be·ill fan sofraicha dener, 50
 car aveç de caitiver
 mais d'un veill falcon lainer.

T.II. N'Orbach', en vostre clocher
 par que aia colunber
 o aion niat rater —
 et eu sai donar, qui·m quer. (*BdT* 98.1 = 97.10, vv. 1-56)⁵³

⁵³ 'I. Messer Blacatz, poichè da ogni parte falliscono i vostri traffici e vi denunciano a Dio gli eremiti, la ricchezza che vi viene tenuta nascosta è tanto grande che nemmeno Aiol si presentò qui in maggior pompa! I guerrieri vi muovono una così grande guerra che gli arcieri se ne fuggono verso Aups, e non vi resta nulla nel carniere che conteneva molti pezzi di carne. II. Bonafe, degli occhi della testa non ti rimane scaglia e il pelo è vecchio e bianco e sembra lana. Sia benedetto chi vi fece ghirlanda di una palla al piede (?), là dove entravate per la latrina (?) a rubare! Pensavate di fregarli, ma loro con il balestriere Brunel ferrarono un destriero che morde, scalcia e colpisce. III. Messere, non temete lupo, gatto né ratto, tanto la vostra ricchezza è grande e splendida, e vostra moglie non porta vesti raffinate: al contrario, le avete mangiato il mantello la settimana scorsa. Venga fiducioso chi vi chiede qualcosa: chi dà in pegno al macellaio il mantello della propria moglie non mi salva certo dalla miseria! IV. Bonafe, vi danno da mangiare una palla di neve al posto del formaggio e vi mettono della merda in mano per una melagrana, e una cagna invece di una lepore nel sacco, se solo non abbaia! [...] E vi possono far passare un forno o un letamaio per un monastero e darvi del vino rosso invece del bianco e piscio di cavalla al posto della salsa. V. Messer Blacatz, non credo che questo patto venga rotto, dal momento che avete l'abitudine di andare spesso al chiaro di luna, con i servi che vi tengono la corda e il palo: molti montoni vi hanno pisciato sul coppino! Né gli eremiti né i Templari videro un nemico tanto malmesso, e i loro pastori dicono che non si ruba così malamente. VI. Bonafe, ti sei spesso pisciato sulla scarpa, perché non vedi niente, pazzo guercio maledetto. Molte mosche ti sono finite in gola, che te la curano e te la tengono sana. Ho ucciso molti guerci storpi quando vanno a elemosinare da un cavaliere, solo che fossero miserabili con il bastone e la bisaccia. T.I. Messer Blacatz, a chi vi chiede qualcosa devono ben mancare i soldi, visto che vivete in miseria più di un vecchio falcone laniero. T.II. Guercio maledetto, il vostro campanile pare una colombaia in cui abbiano nidificato i ratti! E io so essere generoso con chi mi chiede'. Ed. Harvey-Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. 1, pp. 201-217.

Bonafe, presumibilmente un conterraneo del suo interlocutore, a giudicare dalla conoscenza che dimostra delle «vicende più minute della Provenza prealpina»,⁵⁴ attacca Blacatz in merito alla sua povertà, per le rapine che ha compiuto e per il fatto di amare una donna anziana (proprio sulla base degli argomenti esposti, il testo pare databile agli anni giovanili del signore di Aups).⁵⁵ La violenta risposta di quest'ultimo si dilunga sugli occhi cavati di quello che, solo a partire dalla sua funzione poetica nella tenzone, possiamo considerare ipoteticamente un giullare, e sulla miseria della sua vita da non vedente; dal testo si evince, peraltro, che la mutilazione era stata la conseguenza diretta di un tentativo di furto.

La seconda tenzone, *BdT* 441.1 = 51.1, è iniziata da un *Tomas* in cui la critica ha riconosciuto il conte di Savoia Tommaso II (1199-1259): al suo nome i manoscritti non attribuiscono alcun componimento, ma che fosse rinomato come trovatore sembra di poterlo dedurre dal sirventese *BdT* 282.22 di Lanfranco Cigala che lo chiama a rispondere in versi (*prec que cobleian respondatz*, v. 30).⁵⁶ L'interlocutore del savoiaro, *Bernado* (o *Bernardo*),⁵⁷ potrebbe essere il medesimo giullare cui si rivolgono Gui de Cavaillon e Guglielmo di Baux in un loro scambio di sirventesi (*BdT* 192.4, v. 35 e 209.2, v. 33), forse attivo alla corte di Provenza di Beatrice, sorella di Tommaso e da qui passato a quella di quest'ultimo.⁵⁸

I. Bernado, la ienser dona que·s myr
 en tot lo mon ni anc fos ni er mays
 Dieus prec que·m gart de mal e de falhir
 e·m do s'amor e·m tragua d'est pantays
 e dels peccatz, c'ai faytz mortals e lays, 5
 me do, si·l play, de tot be far ayzina;
 car dels peccatz ben es hora que·m lays
 e prec ne luy, a cui lo mon s'acлина.

II. Senher, si per iutgar ni per mentir
 pot hom esser vas Dieu fis ni verays, 10
 ni pel segle enganar ni trahir
 ni per iazer de mans putas savays,
 seretz, Senher, vos sals per tos tems mays
 qu'us no·us estors parenta ni cozina
 que no n'acsetz anz lo iazer o·l bays, 15
 per que es fals, si com yeu vei maitina.

⁵⁴ Guida S., *Bonafe*, in *DBT*, p. 132.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Cfr. Id., *Tomas*, in *DBT*, p. 503. Il testo di *BdT* 282.22 è citato dall'ed. Branciforti F. (a c. di), *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954, XVIII, p. 193.

⁵⁷ Nel testimone unico R il nome è sempre trascritto *Bernado* e a questo ci atteniamo. Secondo Guida S., *Bernardo*, in *DBT*, p. 86, «è lecito presumere un fuorviato intervento di copista su una forma onomastica che nell'uso normale doveva essere provvista di due r».

⁵⁸ *Ibid.*

- III. Mor de trueya, Dieu prec que te azir
 car aysi m vas de totz iors a biays,
 e ia per mi non auras que vestir
 ans anaras a guiza de bastays 20
 per tal que tug s'en tragan lur escays,
 e ieu dar t'ay cent colps sobre l'esquina
 e no t pesses de bo morcel t'engrays
 ni qe l te don si non os o espina.
- IV. Senher Tomas, be mal sabetz partir, 25
 car anc per vos non ompli be lo cays;
 enans vos vey a totz iorns ris ab ir
 et es vers so qu'En Borrel m'en retrays:
 Senher, si anc fossetz cuendes ni iays,
 ar es uzatz ab ley que vos aclina . . . 30
 no diray pus: per ma dona m'en lays,
 a cui es greu car ab vos m'ai taina.
- T.I. Tart puieras, mor de truey', a conina
 ni a valor, ans cug tot iorn t'abays
 e say o ben el cor que m'o devina. 35
- T.II. Senher Thomas, vostra valors no ys fina
 si com dizetz, qu'ieu dic, per San Girvays,
 c'anc per oste non crec vostra topina.
- T.III. Mor de trueya, votz as de Sarazina;
 dir potz que t vols, car ieu no m tenc a fays 40
 lo fol parlar de ta lengua mesquina.
- T.IV. Pan d'ordy vielh e vi mudat de tina
 bevetz, Senher, e maniatz ogan mays
 et estaytz caut al foc en la cozina. (BdT 441.1, vv. 1-44)⁵⁹

⁵⁹ 'I. Bernardone, prego Dio che la dama più nobile che si veda in tutto il mondo e che mai fu e mai sarà mi preservi dal male e dall'errore e mi doni il suo amore e mi liberi da questo affanno e dai peccati mortali e vili che ho commesso; mi doni, se le piace, volontà di fare tutto il bene possibile, ché è ben tempo che mi stanchi di peccare e ne prego Lui, a cui il mondo s'inchina. II. Messere, se in virtù del condannare e del mentire si può essere fedeli e sinceri verso Dio, o ingannando e tradendo il mondo o andando a letto con molte puttane miserabili, messere, sareste salvo per sempre, giacché uno non vi sottrae una parente o una cugina senza che ne abbiate ottenuto prima il sesso o almeno un bacio: quindi siete falso, come è chiaro il mattino. III. Muso di scrofa, prego Dio che si infuri con te, poiché così mi ti metti sempre per traverso, e mai da me avrai di che vestirti, anzi andrai come un facchino così che tutti ti derideranno, e io ti darò cento colpi sulla schiena, e non pensare d'ingrassarti di buoni bocconi, né che ti si dia più che ossi o spine. IV. Messer Tommaso, ben male sapete distribuire, perché mai grazie a voi potei riempirmi bene la bocca; piuttosto vi vedo ogni giorno immerso nella tristezza ed è vero quello che me ne dice messer Borrel: messere, se mai foste cortese e allegro, ora avete preso i modi di colei che vi rende omaggio...

Bernado rimprovera al conte di Savoia dapprima la lussuria che lo renderebbe sleale e violento, poi l'avarizia; Tommaso, dal canto suo, lancia al giullare degli insulti generici e lo minaccia di bastonate. Nei due casi, lo scambio è assai aspro e i *partenaires* non si risparmiano epiteti volgari e offese gratuite, per quanto in apparenza ben circostanziate. Inoltre, è notevole che in entrambe le tenzoni sia il giullare (o presunto tale) a sferrare l'attacco verbale al signore. Nella prima è, appunto, Bonafe a dare inizio al dialogo su un tono ostile e insinuante, caratterizzato da un caustico sarcasmo nel riferirsi per antifrasi alla 'gran ricchezza' di Blacatz (vv. 1-4). La seconda inizia, invece, con il nobiluomo che manifesta il proprio desiderio del tutto cortese, ed espresso con accenti devoti a partire dal v. 3 (una lunga preghiera a Dio occupa il resto della strofa), di ottenere l'amore della dama: l'apostrofe a Bernado (v. 1) parrebbe, in questo senso, del tutto fuori luogo. Ma è proprio questa che giustifica l'intervento offensivo del giullare, a inaugurare l'effettivo spazio testuale della tenzone.

Proprio la circostanza che in questo tipo di componimenti siano abitualmente gli inferiori a provocare i superiori ha suscitato l'attenzione degli specialisti, interessati a tentare di determinare con la migliore precisione possibile lo statuto di un genere apparentemente propenso a sovvertire le gerarchie sociali. Come ha segnalato, infatti, Nicole Gonthier in un recente libro sugli insulti nel Medio Evo,

l'échange de mots diffamatoires est, le plus souvent, une marque égalitaire, la preuve d'une certaine familiarité de condition et de statut; [ou bien] de tels propos peuvent signifier l'assimilation abusive et audacieuse que tente l'offenseur qui veut rabaisser sa victime à son niveau et lui dénier toute prééminence sociale ou juridique.⁶⁰

Nell'apparente impossibilità di accettare che uno scambio poetico di insolenze tra due uomini di rango tanto diverso avesse luogo nella realtà, nel Novecento la critica si è dapprima domandata se il genere di testi in esame, non potesse rappresentare delle dispute puramente fittizie. Come abbiamo visto poc'anzi, però, un'ipotesi di questo tipo non sembra prospettare una soluzione più verosimile: chi, infatti, avrebbe potuto comporre poesie simili? La supposizione di un solo autore non renderebbe affatto le 'tenzoni giullaresche' tra un signore e un subalterno meno sconvenienti rispetto ai costumi e alle norme sociali dell'epoca.

Più di recente, una giustificazione all'esistenza e alla consistenza reale di questi scambi è stata cercata all'interno del loro stesso testo, ipotizzando, ad esempio, che si pos-

Non dirò altro: per madonna evito di farlo, alla quale pesa che io litighi con voi. T.I. Tardi raggiungerai, muso di scrofa, godimento (?) e valore, anzi credo che ti degradi giorno dopo giorno, e lo so bene, ché è il cuore che me lo fa prevedere. T.II. Messer Tommaso, il vostro valore non si raffina come dite voi: io vi dico, per san Gervasio, che mai per un ospite si riempi la vostra pentola. T.III. Muso di scrofa, hai una voce da saracena; puoi dire quel che vuoi, per quanto mi importa il folle parlare della tua lingua meschina. T.IV. Pane d'orzo vecchio e vino rancido di tino, messere, voi bevete e mangiate ancor più quest'anno e vi scaldate al fuoco in cucina'. Ed. Harvey-Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. 3, pp. 1233-1239 (con la correzione, suggerita da PSW, di *estays* del ms. unico in *escays* al v. 21).

⁶⁰ Gonthier N., «*Sanglant coupaul*». «*Orde ribaude*». *Les injures au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 20.

sa trattare di semplici e innocui ‘giochi di parole’,⁶¹ oppure ridimensionando la portata dell’aggressività e l’esito degli attacchi portati dai subalterni ai signori.⁶² Se la prima opzione, puramente formalistica, non sembra davvero percorribile, nemmeno la seconda, pur fondata su precisi riscontri testuali, risulta pienamente soddisfacente per i casi in esame. Prendiamo, infatti, il primo dei due testi di cui ci occupiamo. In esso, pare difficile trovare meno perfide e infamanti le accuse rivolte da Bonafe a Blacatz, in confronto a quelle lanciate in senso contrario. Tutto sommato, se Bonafe fosse stato il disgraziato vagabondo descritto dal suo interlocutore, è verosimile che dovesse essere abituato a un trattamento da miserabile; senza contare l’umiliazione e la derisione che, com’è noto, il Medioevo riservava alle persone menomate, dementi o diversamente abili.⁶³ Per queste ragioni, la crudeltà molto poco *politically correct* che Blacatz dimostra nei riguardi dell’accecato *partenaire* – l’epiteto *Orbacha* deve suonare più o meno come ‘guercio maledetto’ – non ha davvero di che sorprendere. Occorrerà, quindi, a mio avviso, cercare una spiegazione diversa del senso di questi testi.

Pressoché tutti coloro che si sono occupati delle forme dialogate nella lirica romanza medievale, a partire almeno da Alfred Jeanroy, ne hanno segnalato la dimensione fondamentalmente ludica, resa peraltro evidente da un’etichetta quale quella di *joc-partit/jeu-parti*.⁶⁴ Tuttavia, non sembra che la critica abbia dato un peso adeguato a questa considerazione, in genere invocata, a partire dallo stesso Jeanroy, più che altro per dubitare della veridicità o della ‘sincerità’ delle parole dei duellanti. In controtendenza con questa linea, si deve a Linda Paterson il recupero di un riferimento di grande interesse, che sembra essere passato quasi inosservato:⁶⁵ già Johann Huizinga aveva accennato, nel suo *Homo ludens*, all’opportunità di ricondurre alla categoria del gioco la produzione giullaresca, soprattutto quella di carattere agonistico, tra cui vengono ricordate le tipologie testuali di «tenzone», «*partimen*-canto alternato» e «*joc partit*-gioco di domanda e risposta».⁶⁶

⁶¹ Cfr. Fèvre M., *A ‘Game of Words’: Why Were ‘Insult Tensos’ Performed in Occitan Courts*, «Neophilologus», 94, 2010, pp. 209-224: 222. Le argomentazioni a sostegno di questa conclusione paiono, però, piuttosto incoerenti. Come, infatti, conciliare l’idea che «these works, like many sirventes, probably played a similar role to our contemporary satirical press or television programmes showing up social or political weaknesses of the system or abuse of their position by those in power», con quella che «the audience would have viewed the presentation as an amusing event rather than exchange to be taken seriously»? (*ibid.*). L’istanza di denuncia del potere, quando anche espressa in termini comici, mal si sposerebbe con la possibilità che il testo non venisse preso sul serio. Quella della effettiva o presunta ‘serietà’ è, peraltro, una categoria che torneremo a evocare tra non molto.

⁶² Cfr. Paterson, *Jeux poétiques et communication*, p. 519. Nel caso di Bonafe e Blacatz, ad esempio, la studiosa afferma che «si Blacatz est accusé d’avoir mis en gage la cape de sa femme pour acheter un peu de viande chez le boucher, et passé la nuit à voler du bétail aux Templiers et aux Hospitaliers, il expose à la raillerie méchante du cercle d’auditeurs les yeux violemment crevés du vaurien Bonafe». Questa, pertanto, la sua conclusione: «On peut se moquer du seigneur, mais celui-ci reste finalement inviolé – il ne s’agit après tout que de plaisanteries, tandis que le jongleur est parfois en butte à des véritables cruautés» (*ibid.*).

⁶³ Cfr. Zink M., *L’humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017, in part. pp. 124-129 e 154-156.

⁶⁴ Cfr. Jeanroy, *La poésie lyrique*, vol. 2, p. 248.

⁶⁵ Tra i pochi a ricordarlo, Gally, *Parler d’amour au puy*, p. 24.

⁶⁶ Huizinga J., *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 1973² (ed. italiana di: *Homo ludens: Versuch einer Bestim-*

Non importa tanto interrogarsi sul perché lo storico olandese distingua tra *partimen* e *joc-partit* come se si dovesse trattare di due modalità della disputa poetica differenti per stile o contenuti, oppure rimarcare che il suo discorso sui testi che ci interessano sia collocato nel quadro storico-culturale delle fantomatiche «corti d'amore», già al suo tempo considerate un mero mito della storiografia sulla lirica trobadorica,⁶⁷ o ancora, concentrarsi su alcune incongruenze riscontrabili nell'apparente tentativo di ricondurre globalmente l'origine della creazione poetica allo spirito ludico piuttosto che all'esperienza estetica. Giova, invece, provare a percorrere la pista da lui additata, e ripresa da Paterson,⁶⁸ concentrandosi sulle tenzoni giullaresche. Estendendo la ricerca in questa direzione, si può in effetti giungere a ritrovare una fitta serie di consonanze tra il fenomeno poetico che ci interessa e il gioco descritto nei suoi tratti storici e antropologici fondamentali da Huizinga; un gioco e una poesia che non potranno, quindi, essere ridotti *tout court* a una manifestazione 'non seria',⁶⁹ ma di cui andranno apprezzate le componenti di senso sociale e culturale. Particolarmente significativi mi paiono i seguenti elementi.

- Il situarsi dell'attività ludica «al di fuori della vita quotidiana», come una sorta di «ricreazione».⁷⁰
- La delimitazione netta della pratica nel tempo e nello spazio.⁷¹
- La marcata tendenza alla ripetizione.⁷²
- La creazione di un ordine basato su regole ben definite.⁷³
- La coscienza, eventualmente anche relegata in secondo piano, di «fare solo per finta».⁷⁴

Huizinga segnala anche l'esistenza, presso civiltà assai diverse tra loro, di competizioni verbali fondate sulla vanteria possibilmente iperbolica, il dileggio e l'insulto più o meno gratuito, il cui carattere non è molto differente da quello delle tenzoni giullaresche. Ma è soprattutto l'ultimo dei tratti elencati quello che attira maggiormente la nostra attenzione: la coscienza di 'fare solo per finta'. Esso ci introduce in una dimensione drammaturgica, coerente con il ruolo della 'teatralità' già riconosciuto ai nostri testi. I poeti che scambiano tenzoni, *partimen* e *jeux-partis* sembrano in qualche modo compiacersi nel recitare la propria parte, ossia a dare corpo e voce al personaggio che è loro imposto dall'interlocutore, per quanto umiliante esso possa risultare: se così non fosse, si può ben supporre che si sarebbero sottratti a una composizione che, come già visto, è da concepirsi come condivisa. Tale personaggio, certo costruito a partire da determinati elementi reali della loro persona

mung des Spielelementes der Kultur, Amsterdam, Pantheon Akademische Verlagsanstalt, 1939), p. 147.

⁶⁷ Cfr. il contemporaneo Jeanroy, *La poésie lyrique*, vol. 2, pp. 271-274.

⁶⁸ Paterson, *Jeux poétiques et communication*, p. 519.

⁶⁹ L'inopportunità di opporre, concettualmente e storicamente, il gioco alla 'serietà' è uno degli aspetti su cui maggiormente insiste lo studioso.

⁷⁰ Huizinga, *Homo ludens*, p. 12.

⁷¹ Ivi, p. 13.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Ivi, p. 14.

⁷⁴ Ivi, pp. 11-12.

– azioni, caratteristiche fisiche, atteggiamenti e abitudini – capaci di renderlo riconoscibile dal pubblico e di garantire il collegamento semantico del testo alla realtà, tende ad assumere una caratterizzazione sempre più grottesca, triviale e stereotipata in negativo, che sembra essere il genere stesso a dettare, come in uno spettacolo della commedia dell'arte. Non dimentichiamo, in questo senso, che un altro tratto peculiare del gioco individuato da Huizinga è l'importanza del travestimento.

A questi due poli di significato, il gioco e la rappresentazione teatrale, già segnalati, rispettivamente per le tenzoni occitane e i *jeux-partis* artesiani, da Linda Paterson e Michèle Gally, mi pare sia il caso di affiancarne un terzo, che è loro del tutto congenere e che consentirà, credo, di proporre un'interpretazione soddisfacente della *tenso joglaresca*. Lasciamo la parola al Michail Bachtin studioso dell'opera di Rabelais:

Per il loro carattere immediato, tangibilmente concreto, e per il potente elemento di *gioco*, esse [le forme carnevalesche] sono vicine piuttosto alle forme artistico-figurative, soprattutto a quelle degli spettacoli teatrali. Ed effettivamente le forme degli spettacoli teatrali del Medioevo gravitano in prevalenza intorno alla cultura carnevalesca della pubblica piazza e in un certo modo ne fanno parte. Comunque il fondamentale nucleo carnevalesco di questa cultura non è la forma puramente *artistica* dello spettacolo teatrale, e in genere non entra nel campo dell'arte. Si colloca piuttosto ai confini tra l'arte e la vita. In realtà è la vita stessa, presentata sotto la veste speciale del gioco.⁷⁵

Il carnevale, dunque. Dopo Bachtin non è più possibile negare la presenza dell'elemento carnevalesco nella cosiddetta 'cultura popolare' del Medioevo;⁷⁶ al contempo, non si potrebbe nemmeno dubitare dell'effettiva correlazione triadica gioco-teatro-carnevale. La critica non ha mai esplicitamente evocato il 'carnevale' inteso nella ricca accezione additata da Bachtin come possibile sostrato o contesto della tipologia testuale *tenso joglaresca* nel suo complesso (a quanto mi risulta, il solo Giuseppe Noto ha postulato, sulla base di puntuali riscontri testuali, la presenza di evidenti elementi carnevaleschi nel celebre scambio di *coblas* di tono ingiurioso e registro triviale tra il marchese Manfredi Lancia e Peire Vidal, *BdT* 285.1 = 364.19, in cui il primo conferirebbe al secondo «i tipici attributi 'demoniaci' della figura del re del Carnevale»⁷⁷).⁷⁷ Ciò dipenderà, probabilmente, dal fatto che la poesia

⁷⁵ Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 9-10 (trad. it. di: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Iskusstvo, 1965).

⁷⁶ Per la definizione e la concettualizzazione della 'cultura popolare' in rapporto agli altri 'livelli di cultura', su cui non è naturalmente il caso di dilungarsi in questa sede, sono fondamentali gli studi di Aron J. Gurevič e Jean-Claude Schmitt; in un'ottica letteraria e in ambito italiano, si segnala soprattutto l'opera di Piero Camporesi. Per una recente messa a punto, concettuale e pragmatica, relativa alla ricerca della presenza folklorica nelle letterature medievali, si veda Pasero N., *Tradizioni testuali e immaginario folklorico: un problema aperto*, «Medioevo romanzo», 34, 2010, pp. 5-13. Va tuttavia ricordato, infine, che lo stesso Bachtin sembra poco propenso a ritenere valicabile il confine tra 'cultura popolare' e 'grande letteratura' nel Medioevo occidentale (su posizioni opposte Zumthor P., *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 158-159, ed. it. di: *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil, 1987).

⁷⁷ Noto G., *Lo scambio di coblas tra Manfredi I Lancia e Peire Vidal (e alcune riflessioni sull'Occitania)*

dei trovatori è stata sempre tendenzialmente considerata, nel suo complesso, come una poesia d'élite, dunque *ipso facto* aristocratica ed espressione di una cultura alta, le cui fonti d'ispirazione sono state spesso ricercate nella letteratura latina, classica e coeva, nella filosofia e nella teologia. Un simile atteggiamento può essere calzante nei confronti dei generi aulici del *vers* e della canzone, e per alcuni poeti delle prime generazioni, nella cui opera la presenza di molteplici sensi, secondo la dottrina esegetica predominante nel Medioevo per la penetrazione delle Scritture, si sospetta a partire da una palese ambiguità del dettato, frutto di ironia e provocazione (Guglielmo IX), artificiosa limpidezza (Jaufre Rudel), programmatica oscurità (Marcabru).⁷⁸ Tuttavia, la ricerca dell'antecedente 'alto', filosofico o teologico, è certo passibile di un ridimensionamento, almeno per quanto riguarda la maggior parte degli autori e per taluni generi.⁷⁹ In generale, si può essere d'accordo con Marco Grimaldi nel ritenere che i trovatori siano esponenti di un livello culturale «intermedio», alieno dalle finezze speculative della ristretta cerchia degli intellettuali, ma capace di fare episodico quanto indiretto riferimento a esse, così come, sull'altro versante, di lasciarsi talvolta influenzare dalle tradizioni folkloriche.⁸⁰ Ad ogni modo, è piuttosto evidente che i presupposti culturali possono essere differenti, nella folta schiera di diverse personalità autoriali, ma anche che il rapporto con essi può variare tra i diversi testi di uno stesso trovatore: il *background* di una tenzone giullaresca, ad esempio, non potrà essere stato il medesimo di una canzone, di un sirventese morale o di un *partimen* di casuistica amorosa.

Fra i tratti salienti del carnevale, troviamo che – è ancora Bachtin che parla – esso rappresentava «il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù».⁸¹ Se Blacatz e Tommaso di Savoia accettano di farsi insultare dai loro sottoposti, se sono addirittura questi ultimi a prendere l'iniziativa di attaccare salacemente i nobili (si può immaginare) loro protettori, se lo scambio di ingiurie e di accuse reciproche si conclude senza conseguenze fondamentali, a parte la derisione che avvicina e accomuna per una volta il signore e il giullare, il privilegiato e l'uomo qualunque, potrebbe essere perché è lo spirito del carnevale a permetterlo: «a carnevale, ogni scherzo vale». Per quanto l'assenza nei testi di qualsiasi riferimento diretto a un'evenienza festiva o a un

ligure-piemontese), in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale. Atti del Convegno per Genova capitale della Cultura Europea 2004*, a c. di Lecco M., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 163-188: 175.

⁷⁸ È, in particolare, la posizione difesa negli ultimi decenni da Lucia Lazzerini: cfr. in part. Lazzerini L., *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese*, «Medioevo romanzo», 18, 1993, pp. 153-205 e 313-369; Ead., *Silva portentosa*, pp. 9-89.

⁷⁹ Vanno in questo senso le conclusioni dell'intervento di Giunta, *Sulla ricezione*, p. 48, che paiono più equilibrate e condivisibili rispetto agli argomenti esposti, con una certa dose di provocazione, dallo stesso autore nelle pp. precedenti.

⁸⁰ Si veda in particolare Grimaldi, *La descrizione di Amore*, che tende a escludere la possibilità di ritrovare nella poesia dei trovatori dei sovrasensi che vadano oltre una «allegoria chiara», «solo in parte enigmatica» e, in definitiva, piuttosto «elementare» (pp. 207 e 210). Sull'argomento, cfr. anche Id., *L'identità italiana*, p. 86, e Giunta C., *Poesia popolare e poesia d'arte*, «Studi mediolatini e volgari», 56, 2010, pp. 217-243.

⁸¹ Bachtin, *L'opera di Rabelais*, p. 13.

contesto di carattere carnascialesco (ma – va detto – mancano pure del tutto elementi che costringano a escludere tale circostanza) suggerisca la massima prudenza nell'avanzare una simile ipotesi, non mi pare assurdo pensare che la tenzone giullaresca possa essere poesia d'occasione nel senso indicato. In essa si assisterebbe all'insinuarsi dello spirito popolare e dissacrante che anima il carnevale in una forma poetica della tradizione colta, che ne risulterebbe così rivivificata.

Le procedure di nominazione, di nuovo, paiono svolgere una funzione importante in questo senso. Prima di tutto, nella ripetizione, *cobla* dopo *cobla* dell'appellativo formale e rispettoso di *Senher*, che contrasta in maniera violenta con l'impertinenza grossolana e volgare degli argomenti usati, si può individuare un'ulteriore spia dell'atteggiamento derisorio da parte dei subalterni. Da parte loro, i due signori si abbassano volentieri al livello dei loro interlocutori, con insulti conditi da una compiaciuta insistenza sui particolari 'basso-corporali' e scatologici, certo più per via di un'accettazione del clima irriverente della disputa che per una reazione di rabbia alle offese ricevute. Dopo avere chiamato per nome *Bonafe* e *Bernado*, a partire dalla quarta strofa il conte Tommaso si rivolge al suo contraddittore con il nomignolo ben poco lusinghiero di *Mor de trueya*, 'muso da scrofa', mentre Blacatz, come già visto, appioppa al suo la qualifica di 'guercio maledetto' nella *tornada*. Se non si tratta di veri e propri soprannomi, *Orbacha* e *Mor de trueya* sono inequivocabilmente delle maschere, nelle quali i tratti più negativi – le brutture, i difetti fisici – si trovano enfatizzate in modo impietoso. Questa constatazione ci porta ad aggiungere un tassello forse non trascurabile alla ricostruzione del senso, culturale e poetico, della tenzone giullaresca. Come tra gli aspetti fondamentali del gioco descritti da Huizinga troviamo l'impiego di un travestimento, così tra quelli che accomunano la rappresentazione scenica e il carnevale si può infatti menzionare l'impiego di maschere, forma assai peculiare di travestimento, paradossalmente capace di nascondere e ostentare al tempo stesso l'identità di chi la indossa.⁸² Nell'universo puramente verbale del testo lirico, non sarà improprio sostenere che il nome richiamato in ogni strofa della tenzone rappresenti in qualche modo – o, se si preferisce, sostituisca – la maschera del poeta: maschera che si può credere non dovesse fare parte della strumentazione della performance, nella quale, per la tenzone, ogni attante doveva, almeno teoricamente e almeno in origine, mettere in scena se stesso. Banale quando non connotato, in quanto la sua referenza risulta allora immediata e riconoscibile, il nome diventa così, attraverso l'iterazione a cui lo sottopongono le 'leggi' del genere, il luogo testuale in cui si condensano e si cristallizzano i tratti singolari dell'identità del personaggio. Ciò è tanto più rilevante per noi, lettori di parecchi secoli successivi, che di tale identità possiamo conoscere e apprezzare, appunto, il nome e non molto più. E tuttavia, pare di potere affermare che il nostro apprezzamento ne risulta superficiale quanto la presa effettiva che il nome può avere sull'identità del poeta che 'recita se stesso', dal momento che i caratteri individuali sono resi stereotipi dalla stessa teatralizzazione, in cui ciascuno tende a essere ridotto alla sua funzione sociale, al suo difetto fisico, al suo vizio più ignominioso. Pertanto, non si può certo pretendere che la nominazione così ostentata regali al pubblico moderno di questa poesia – come già a

⁸² Sull'importanza della maschera nella rappresentazione 'grottesca', si veda ivi, pp. 47-48.

quello delle raccolte manoscritte di un secolo o di qualche decennio posteriore – le aperture biografiche auspiccate. Bonafe si riduce a *Orbacha* e Bernardo a *Mor de trueya*, come Alberto Malaspina al ‘marchese puttaniere’ e Raimbaut de Vaqueiras al ‘grasso pancione’ nella celebre tenzone, già più volte citata:

Sol Dieus mi gart, Rambaut, mon Escudier,
 en cui ai mes mon cor e m'esperansa,
 a mon dan get de trobar vos e N Pier,
 vis de castron magagnat, *larga panssa!*

Albert marques, tuich li vostre gerrier
 ant tal paor de vos e tal doptansa
 qu'il vos clamon *lo marques putanier*,
 deseretat, desleial, ses fiassa!

(*BdT* 15.1 = 392.1, vv. 55-62)⁸³

Gli esempi di questo genere non sono affatto rari. Ed è così che il nome pronunciato in tono irridente da un interlocutore più o meno seriamente malevolo finisce per trasmettere ai posteri soprattutto il suo sguardo malizioso su un poeta del quale continuiamo a non sapere, spesso, quasi nulla.

B.4. Il *jeu-parti*: nomi, società, frammenti di biografia

Tanto basti per la tenzone giullaresca. Abbiamo detto che, rispetto a quest'ultima, nel *joc-partit/jeu-parti* – genere sufficientemente studiato, soprattutto nella sua declinazione oitanica, perché se ne possano dare per noti i caratteri principali e la posizione all'interno del sistema dei generi lirici⁸⁴ – il tasso di espressione di una personalità di poeta è in genere molto meno elevato. Sarà interessante capire, in queste ultime pagine, che cosa sia in grado di veicolare la nominazione in una tipologia testuale apparentemente così lontana dalle istanze biografiche e identitarie. Prendiamo in considerazione prioritariamente il corpus, abbondante quanto omogeneo per origine e contesto di riferimento, dei *jeux-partis* di Arras. Anche per il *jeu-parti* vale, naturalmente, e con le stesse motivazioni, la constatazione già avanzata per il *partimen* quanto all'impossibilità di contemplare il caso di un dialogo fittizio, di cui sarebbe responsabile un solo autore.⁸⁵ I nomi che vi si trovano, benché il più delle volte incapaci di restituire una tridimensionalità umana e storica all'individuo a cui si riferiscono, sono comunque globalmente capaci di fornire le coordinate di un *milieu* socioculturale reale, quello del Puy d'Arras. Come nota, infatti, Gally,

⁸³ ‘Purché, Raimbaut, Dio mi conservi *Mon Escudier*, in cui ho riposto il mio cuore e la mia speranza, non m'importa d'incontrare voi e messer Piero, faccia da castrato butterato, panzone! // Marchese Alberto, tutti i vostri nemici hanno una tale paura e un tale timore di voi che vi chiamano «il marchese puttaniere, diseredato, sleale e infido»’. Ed. Harvey-Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. 1, p. 74.

⁸⁴ Sul *jeu-parti*, in particolare *arrageois*, si vedano gli studi, già citati, di Michèle Gally (Gally M., *Entre sens et non sens*; Ead., *Parler d'amour au puy*), e Lavis, *Le jeu-parti français*.

⁸⁵ Cfr. *supra*, pp. 153-154.

la mention des noms, quelquefois des liens d'amitié, de relation hiérarchique, de complicité ou de rivalité, organise en arrière-plan un réseau relationnel qui ancre le débat dans un contexte social plus ou moins précisé. À l'abstraction du chant d'amour répond donc ici l'inscription dans un groupe, un cercle où circulent la même parole et un même savoir, et qui laisse deviner un public.⁸⁶

La nominazione è dunque una chiave fondamentale che apre all'iscrizione degli autori nel gruppo dei poeti, garantita prima di tutto dall'atto compositivo duale, in quanto tale mezzo e simbolo al contempo della condivisione di un'esperienza e di uno status concretamente sociali. Inoltre, considerato il corpus dei *jeux-partis* nel suo complesso, i nomi possono rappresentare tanto i poeti quanto il loro pubblico, nello spazio ben delimitato e paritario della comunità culturale riunita intorno al *Prinche* (autentico *primus inter pares*, a quanto risulta dal tono che assumono i trovieri che gli si rivolgono). E non bisogna dimenticare nemmeno i 'giudici', a cui secondo le regole sarebbe spettato di sancire il vincitore della battaglia verbale: i loro nomi, pronunciati negli *envoi* della maggior parte dei componimenti tràditi, danno modo di constatare che si tratta di figure appartenenti allo stesso ambiente. Se alcuni di essi compaiono soltanto in questa funzione, ed è difficile capire di chi si tratti, a meno che non siano nomi di personaggi in vista, altri, infatti, sono scelti tra gli stessi autori di *jeux-partis*: è il caso del prolifico troviero Lambert Ferri, 27 volte *partenaire* e 18 chiamato a giudicare. Ma c'è di più, per chi voglia perlustrare i *jeux-partis* oitanici al di là dell'oziosità degli argomenti che vi vengono spesso trattati e dell'evidente tendenza alla riproposizione di formule e stilemi correnti. In alcuni di essi, infatti, i nomi si trovano insperatamente accompagnati da informazioni di carattere personale, che hanno una ragionevole probabilità di corrispondere al vero, tranne in qualche raro caso, che vediamo subito.

In molti componimenti incentrati sulla casuistica amorosa, la scelta dell'interlocutore è esplicitamente giustificata dalla rinomata competenza di quest'ultimo nell'argomento di cui si tratta. È quanto accade, ad esempio, tra Jehan de Grieviler e l'omonimo Bretel, che viene così chiamato in causa dal primo, in uno dei cinque dialoghi tra i due di cui è l'iniziatore (contro i ventitré nei quali è invece il *Prinche* a interpellarlo):

Sire Bretel, vous qui d'amours savez
quanc'on en puet par raison essaier,
de deus amans jugement me rendez,
par fine amor je vous proi et requier.

(RGJPF LXXXIV, RS. 951, vv. 1-4)⁸⁷

Rimane il dubbio se il sintagma *par raison essaier* (che traduco volutamente in maniera letterale, per conservare l'ambiguità) sia da intendere nel senso di 'sperimentare ragionevolmente', il che farebbe pensare a un Bretel esperto nelle relazioni con l'altro sesso, se non vero e proprio *tombeur de femmes*, oppure, più probabilmente e più provoca-

⁸⁶ Gally, *Entre sens et non-sens*, p. 227.

⁸⁷ 'Messer Bretel, voi che sapete d'amore quanto se ne può con ragione provare, datemi un giudizio in merito a due amanti, ve ne prego e ve lo chiedo in nome del perfetto amore'.

toriamente, in quello di ‘mettere alla prova razionalmente’.⁸⁸ In questa seconda evenienza si dovrebbe leggere un riferimento all’abbondante e pur abile esercizio poetico nei *jeux-partis*,⁸⁹ a cui – la malizia sottintesa non manca di trasparire – non corrisponderebbe una altrettanto significativa esperienza pratica. Ad ogni modo, l’apertura di credito nei confronti del *Prinche*, inizialmente presentata come il presupposto necessario del suo coinvolgimento e, dunque, la ragion d’essere del componimento stesso, è negata da Grieviler alla prima occasione utile (ossia all’inizio della terza strofa, quando il proponente riprende la parola): *Sire Jehan, d’amours me respondez / si comme cil qui poi set du mestier* (vv. 21-22).⁹⁰ Un simile ribaltamento non si può certo considerare cagionato da una semplice risposta, per quanto peregrina, da parte di Bretel. È evidente che si tratti di un espediente retorico, tipico del genere e del tutto in linea con l’esigenza, ancora caratteristica del *jeu-parti*, di svilire l’avversario e i suoi argomenti piuttosto che di trovarne di davvero più convincenti dei suoi; un espediente che, di per sé, non sembra poterci dire nulla dell’identità di amante, reale o professata, del poeta in questione. Allo stesso modo, sarà opportuno diffidare delle pretese informazioni aneddotiche che all’inziatore del *jeu* capita talvolta di declinare nella prima strofa, come in questo scambio, ambientato lontano da Arras, tra un *Sire* non meglio identificato e Rolant de Reims, coautore di ben 26 testi dialogici tramandati unicamente dal lorenese *chansonnier d’Oxford I*, ma per il resto ignoto:

Rollant, une dame trovai
 en un leu ou je m’anbati,
 et tant ke s’amour li priaï
 avint k’elle m’an fist l’otri:
 son cuer et son cors tout m’offrit
 dou tout a mon comandement,
 et je li fis tout teil present,
 et avons estei main et soir
 une grant piece en teil voloir.
 Or ne me welt n’oir ne esgardeir,
 sans mon meffait. I doi je plus penceir,
 car on m’ait c’autre amor la maistrïe,
 par coi elle ait laixïet ma compaignie?...
 qu’elle me l’a finalement concédé...

(*RGJPF* CLXXVIII, RS. 107, vv. 1-13)⁹¹

⁸⁸ Quanto alla possibilità di intendere *raison* nel senso di ‘discorso’, si consideri, ad es., *RGJPF* XCVI, RS. 910, v. 19, dove gli editori traducono *a vostre raison*, ‘par ce discours’ (p. 351).

⁸⁹ Non sarebbe l’unico caso: si veda quello, più esplicito, di *RGJPF* LXXXVI, RS. 899 (citato per la stessa ragione da Jeay, *Poétique de la nomination*, p. 93), in cui Jehan de Grieviler si rivolge così a Bretel: *Princes del Pui, mout bien savés trouver; / ce m’est avis, partures et chançons...* (vv. 1-2).

⁹⁰ ‘Messer Jehan, mi rispondete come uno che sa poco della faccenda’.

⁹¹ ‘Rolant, incontrai una dama, in un luogo in cui mi trovai, e tanto a lungo la pregai d’amore, che avvenne che me lo concesse: il suo cuore e il suo corpo del tutto mi offrì, a mia totale volontà, e io le feci esattamente lo stesso dono, e siamo stati mattina e sera per molto tempo in questa concordia. Ora non mi vuole più sentire né vedere, senza che abbia fatto alcunché di male. Devo continuare a pensare a lei, dal momento che mi è stato detto che si è data a un altro amore, ed è questa la ragione per cui mi ha lasciato?’.

L'*incipit* narrativo, quasi da pastorella (se si eccettua la sostituzione dell'immane avverbio *L'autrier*, con l'allocuzione nominale che marca fin dal principio lo spazio del testo dialogico), sarebbe in realtà soltanto funzionale a introdurre la questione dilemmatica, con spirito di *variatio* rispetto ad attacchi discorsivi più consueti. Sarebbe, insomma, più che ingenuo credere che il *Sire* stia raccontando la vera storia del proprio amore.

In altri componimenti, però, le notizie che il poeta ci rivela, soprattutto sul proprio rivale, sono difficilmente refutabili. I pochi casi certi sono, a mio avviso, di due tipi: da una parte, quelli in cui le informazioni sono di genere tale da doversi considerare conosciute dal pubblico e, dunque, non passibili di mistificazione; dall'altra, quelli in cui esse risultano del tutto indifferenti rispetto alla questione posta nel *jeu-parti* e non se ne può, pertanto, sospettare un impiego strumentale e tendenzioso.

Nella prima tipologia, rientrano gli elementi di carattere, si potrebbe dire, fisico e sociale. Come già segnalato da Madeleine Jeay, in un *jeu-parti* di ambientazione *champénoise*, l'unico scambiato tra Raoul de Soissons e il conte Thibaut, la corporeità dei due poeti diventa un argomento, ovviamente di derisione, all'interno del dibattito incentrato sull'alternativa se sia preferibile vedere la dama e parlarle ma senza poterla toccare e baciare, oppure il contrario.⁹² Così inaugura gli attacchi personali Raoul nella terza strofa, collegando un difetto fisico dell'interlocutore alla sua scelta della posizione nel dibattito:

Sire, vos avés mout bien pris
de vostre amie resgarder,
que vos ventres gros e farsis
ne porroit soffrir l'adeser;
et por ce amés vos le parler
que vos solas n'est preuz aillors. (RGJPF VII, RS. 1393, vv. 23-28)⁹³

Non si potrà dubitare dell'effettiva corpulenza del re di Navarra (chiamato, appunto, *Roi*, al v. 45), un tratto di cui il pubblico avrà dovuto avere una conoscenza diretta, tanto più che è egli stesso a ribadirla, nella replica in cui rinfaccia a Raoul, con la consueta, già ricordata, delicatezza nei confronti dei malati, la gotta che lo costringe a camminare aiutandosi con un bastone:

Et s'ele met sa main aillors,
quant vos cuidera embracier,
se la potence puet baillier,
plus avra duel, je vos afi,
que de mon gros ventre farsis. (ivi, vv. 40-44)⁹⁴

⁹² Cfr. Jeay, *Poétique de la nomination*, p. 90.

⁹³ 'Signore, avete fatto molto bene a scegliere di guardare la vostra amica, giacché il vostro ventre grosso e pieno non vi permetterebbe di avvicinarvi a lei; per questo amate parlarle, poiché in altro non trovate piacere'.

⁹⁴ 'E se ella mette altrove la mano, quando penserà di abbracciarvi, se afferra per caso il vostro bastone, ne soffrirà di più, ve lo assicuro, che del mio grosso ventre pieno'. Malgrado l'opinione contraria dell'editore dell'opera di Thibaut (Wallensköld A. [éd. par], *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*,

Alla propria gotta, Raoul fa personalmente riferimento in una canzone (RS. 1154), databile dopo il suo ritorno in Francia dalla settima crociata (dunque *post* 1252). Anche del proponente, il testo del *jeu-parti* dà quindi modo di apprezzare un tratto fisico, fornendo al contempo un elemento utile per una datazione approssimativa, che dovrà cadere nello stesso periodo: è, infatti, improbabile che il barone di Soissons potesse affrontare la spedizione militare nelle condizioni fisiche in cui è descritto.⁹⁵ Tornando al testo, ha forse ragione la studiosa canadese a individuare, nella definizione di *tençon* (v. 56) che Thibaut dà nella strofa finale di questo componimento il riconoscimento di una maggiore vicinanza allo spirito della tenzone propriamente detta, trobadorica e ‘giullaresca’ in particolare, che non a quello del più posato e ‘oggettivo’ *jeu-parti* oitanico:⁹⁶ si pensi, su tutti, ancora allo scambio fra Alberto Malaspina e Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 15.1 = 392.1), dove già una *larga pansa* era stata menzionata in un contesto ingiurioso.⁹⁷ In ragione della sua corrispondenza alla realtà, il motivo, pur raro, deve essere ovviamente considerato poligenetico, per quanto non sia del tutto da escludere – come ho ipotizzato altrove – che nell’ambiente della corte di Champagne una parte del repertorio rambaldiano potesse essere conosciuta: a favore di questa ipotesi, si può citare l’evidente ripresa di sintagmi di *BdT* 392.2 in RS. 1479 di Thibaut.⁹⁸

Ancora, mi pare si possa fare affidamento sui dati di realtà riportati da almeno alcuni dei *jeux-partis* che si presentano come scaturiti da un’‘occasione personale’, su cui ha richiamato l’attenzione della critica Jean-Claude Mühlethaler.⁹⁹ Se l’informazione relativa all’interlocutore è presentata, come nel caso del dialogo tra Bretel e Grieviler, quale ragione della scelta del *partenaire*, difficilmente si potrà però ritenere che essa costituisca un pretesto simulato. Lo dimostra l’episodio in cui Robert de Chastel è chiamato in causa dal solito *Prinche del Puy*:

Robert de Chastel, biau sire,
 or estes vous mariés.
 Or me devés vous bien dire,
 s’il vous plait et vous volés,
 je le vous proi et rekier:
 li kieus fait mieus a prisier,
 u tres grant plenté d’amie
 u esperanche jolie

Paris, Champion, 1925, p. 151), non mi pare si possa escludere, visto anche il tono del *jeu-parti*, la possibilità di un doppio senso osceno innescato dal termine *potence* (‘bastone’, v. 42).

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Jeay, *Poétique de la nomination*, p. 91.

⁹⁷ Cfr. *supra*, pp. 220-221.

⁹⁸ Malgrado la totale assenza di componimenti di Raimbaut nella tradizione manoscritta trobadorica di area francese (in particolare in X e W). Cfr. Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras*, pp. 22-24.

⁹⁹ Si veda Mühlethaler J.-Cl., *Disputer de mariage. Débat et subjectivité: des jeux-partis d’Arras à l’échange de ballades et de rondeaux chez Eustache Deschamps et Charles d’Orléans*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, a c. di Pedroni M. e A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 203-221.

a peu de deduit avoir?

Vous le devés bien savoir.

(*RGJPF* LXXIX, RS. 1505, vv. 1-10)¹⁰⁰

Per quanto possa non rappresentare, in effetti, una ragione necessaria e sufficiente per coinvolgerlo nell'agone poetico sul tema in questione, il matrimonio del primo, che il secondo sembra presentare come una notizia fresca (lo suggerirebbe l'insistenza sull'avverbio *or*, vv. 2-3, che non ha però necessariamente un senso attualizzante) si dovrà considerare un fatto risaputo da parte del pubblico. Robert, peraltro, difende la posizione di 'pieno possesso' dell'amata e offre, nell'*envoi* che invoca come giudice un certo Gaidifer, un ulteriore indizio quanto alla reale occasionalità del componimento:

Gaidifer, je sai tres hier
q'amours n'est pas establie
pour avoir joie a moitie;
nus ne doit oevre esmouvoir
s'il n'ose la fin veoir.

(ivi, vv. 66-70)¹⁰¹

È difficile non pensare, tutto considerato, che 'ieri' possa fare riferimento al momento delle nozze. Nulla, insomma, consente di negare che Robert de Chastel fosse realmente sposato, pena la perdita di senso non tanto del contenuto del *jeu-parti*, quanto della sua valenza sociale; il che conferma, ancora una volta, quanto forte sia il legame della tipologia testuale in esame con il contesto extrapoetico e le vicende personali degli autori coinvolti. Per lo stesso motivo, si può forse credere anche a quanto viene detto in un altro caso per alcuni aspetti affine,¹⁰² quello in cui un certo Rogier pone ad Adam de la Halle il seguente quesito:

Adan, si soit que me feme amés tant
c'on puet amer, et jou le vostre aussi;
andoi sommes de goie desirrant;
amés n'estes, aussi est il de mi:
et pour itant demanch se vous vaurriés
que je suisse de le vostre acointiés
si tres avant con en puet avoir goie,
et s'eüssiés tout autel de le moie.

(*RGJPF* CXVIII, RS. 359, vv. 1-8)¹⁰³

¹⁰⁰ 'Robert de Chastel, caro messere, dal momento che vi siete sposato, dovete ben dirmi, per cortesia e se lo volete (ve lo chiedo e ve ne prego): quale delle due è preferibile, il pieno possesso della propria amata oppure una dolce speranza con poco piacere concreto? Dovete ben saperlo'.

¹⁰¹ 'Gaidifer, so da ieri che non è vero amore quello di chi ne gode solo a metà; nessuno dovrebbe iniziare un'opera se non osa condurla fino in fondo'.

¹⁰² Cfr. Mühlethaler, *Disputer de mariage*, pp. 205-209.

¹⁰³ 'Adam, poniamo che amiate mia moglie tanto quanto si può amare, e io la vostra allo stesso modo; entrambi desideriamo goderne; ma voi non siete riamato e lo stesso vale per me: tuttavia, vi chiedo se vorreste che io fossi accolto dalla vostra fino al punto da poterne avere godimento, voi ne aveste parimenti dalla mia'. Del matrimonio di Adam de la Halle pare proprio non si possa dubitare, anche, se non soprattutto, in virtù di quanto l'autore afferma della propria moglie Maroie nel celeberrimo prologo dell'autobiografico *Jeu de la Feuillée*.

La situazione descritta, con l'incrocio di sentimenti tra i due e le rispettive mogli, è ovviamente ipotetica ma, proprio in considerazione della dimensione sociale del 'gioco' all'interno di una comunità in cui si doveva sapere più o meno tutto di tutti, come non ritenere che entrambi dovessero essere sposati? Tutta la *pièce* ne sarebbe certo risultata assai più insipida per il pubblico cui era destinata, se le consorti fossero state solo immaginarie.

L'ultimo caso di cui ci occupiamo esemplifica, invece, la seconda tipologia di informazioni personali non dubitabili legate dai testi ai nomi dei poeti: quella del tutto svincolata dal tema della disputa. Leggiamo, in questo senso, la prima strofa del dialogo tra il grande troviero *arrageois* Guillaume le Vinier e un certo *Moine*, in cui è possibile riconoscere il suo concittadino Moniot (ipocoristico di *Moine*) d'Arras:

Moines, ne vous anuit pas,
n'a fors ke gieu en mes dis:
de l'abeïe me faz,
et vous en fustes jadis!
Pour ce cest gieu vous partis:
vous avroiz entier soulaz
de vostre amie en vos braz,
dont vos buens iert acompliz.
Seroiz en vous mainz soupris
après qu'ore enelespas?

(RS. 378, vv. 1-10)¹⁰⁴

Un tema piuttosto consueto di casuistica amorosa (dopo aver goduto fisicamente dell'amata, il sentimento nei suoi confronti viene meno?) è introdotto, piuttosto singolarmente, da alcune informazioni biografiche relative a entrambi i *partenaires*. Anzi, proprio il rapporto di entrambi – per quanto l'uno nel presente, l'altro nel passato – con l'*abeïe* cui Guillaume accenna è presentato come il tratto comune che giustifica la scelta dell'interlocutore: non è evidentemente possibile interpretare invece il v. 5 ('per ciò vi propongo questo *jeu-parti*') come l'indicazione di un rapporto di qualche tipo tra il monastero e l'argomento della disputa, a meno di non supporre che il significato dei vv. 3-4 debba essere un altro, fondato su un eventuale senso figurato del sostantivo *abeïe* ('il consesso dei fedeli d'Amore?'). Ma, in fondo, una simile ipotesi non è economica né necessaria: è il nome stesso dell'interlocutore a cui l'iniziatore del *jeu-parti* si rivolge, 'Monaco', a rendere del tutto plausibile la sua appartenenza al monastero (quello dell'abbazia di Saint Vaast di Arras, secondo Philippe Ménard).¹⁰⁵ Ciò è altresì coerente con la presenza di *chansons pieuses* nel corpus di Moniot d'Arras: secondo la ricostruzione di Holger Petersen Dyggve, esse andrebbero ascritte a una prima fase della produzione del troviero, che avrebbe poi

¹⁰⁴ 'Moine, non vi dispiaccia, non c'è che gioco nelle mie parole: faccio parte del monastero, e voi ci steste un tempo! Per ciò vi propongo questo *jeu-parti*: avrete totale godimento della vostra amata, tra le vostre braccia, e così il vostro desiderio sarà compiuto; ne sarete voi meno innamorato di ora subito dopo?'. Ed. Ménard Ph. (éd. par), *Les poésies de Guillaume le Vinier*, Genève-Paris, Droz, 1970, XXV, p. 174.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, pp. 2 e 176. Lo studioso ritiene, però, che Guillaume non abbia mai assunto gli ordini maggiori: lo dimostrerebbe il suo matrimonio, attestato da un documento del 1245.

gettato la tonaca alle ortiche, per continuare la propria carriera come poeta profano.¹⁰⁶ Se la testimonianza del testo di Guillaume le Vinier è biograficamente attendibile per quanto concerne il suo *partenaire*, si potrà ritenere che anche l'affermazione del poeta riguardo a se stesso sia parimenti vera, per quanto dal nostro punto di vista immotivatamente incongrua all'inizio di un *jeu-parti* in cui si tratta d'amore; a non voler dire, come si anticipava, che è la sua stessa gratuità ad assicurarne in qualche misura la veridicità.

Così, per una volta, dietro ma anche grazie ai nomi di *Raoul* e *Sire Tibaut*, *Robert* e *Bretel*, *Adam* e *Rogier*, *Guillaume* e *Moines*, una briciola almeno dell'identità reale dei loro portatori giunge a ripagare gli sforzi esegetici di chi non si voglia arrendere a considerare del tutto irrecuperabili le voci che hanno dato vita a questi testi.

¹⁰⁶ Cfr. Dyggve H.P., *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII^e siècle. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Société néophilologique de Helsingfors, 1938, pp. 62-65.

Sigle dei manoscritti trobadorici

- A Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. lat. 5232
- C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856
- D Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4, cc. 1-151
 - D^a cc. 153-216 (*Liber Alberici*)
 - D^b cc. 232-243r (*Liederbuch* di Peire Cardenal)
 - D^c cc. 243r-260 (Florilegio di *coblas* di Ferrarino da Ferrara)
- E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749
- G Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71
- I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854
- J Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. F.IV.776
- K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473
- M Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474
- N New York, Pierpont Morgan Library, 819
- N² Berlin, Staatsbibliothek, Phillips 1910
- O Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. lat. 3208
- P Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI. 42
- Q Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909
- R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543
- S Oxford, Bodleian Library, Douce 269
- Sg Barcelona, Biblioteca Central de Catalunya, 146
- T Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211
- U Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI. 43
- W Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844
- X Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050
- a - a¹ Le due parti di uno stesso codice, copia del XVI sec. della perduta silloge di Bernart Amoros
 - a Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814
 - a¹ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, γ.N.8.4
- ω Roma, Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II”, VE 1119

Bibliografia

1. Edizioni di testi

- Anglade J. (éd. par), *Las Leys d'amors: manuscrit de l'Académie des jeux floraux*, 4 voll., Toulouse, Privat, 1919-1920.
- Appel C. (hrsg. von), *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reisland, 1895.
- Appel C. (hrsg. von), *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer, 1915.
- Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a c. di Eusebi M., Parma, Pratiche, 1995.
- Asperti S. (a c. di), *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi, 1990.
- Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, a c. di Mancini M., Roma, Carocci, 2003.
- Bertoni G., *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915.
- Billy D. (éd. par), *Deux lais en langue mixte. Le lai Markiol et le lai Nompar*, Tübingen, Niemeyer, 1995.
- Boutière J. et A.-H. Schutz (éd. par), *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, avec la collaboration d'I.-M. Cluzel, Paris, Nizet, 1971²(1964).
- Branciforti F. (a c. di), *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.
- Caïti-Russo G., *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, Lo gat ros, 2005.
- Canettieri P., *Il novel descort di Raimbaut de Vaqueiras*, in *Studi provenzali e galeghi 89/94* [«Romanica Vulgaria, Quaderni», 13-14], L'Aquila, Japadre, 1994, pp. 41-60.
- Cercamon, *Œuvre poétique*, éd. par Rossi L., Paris, Champion, 2009.
- Cerverí de Girona, *Lírica*, ed. per Coromines J., 2 voll., Barcelona, Curial, 1988.
- Chiarini G. (a c. di), *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila, Japadre, 1985.
- Cura Curà G., *Raimon de Cornet. Poesie*, Tesi di laurea dattiloscritta (relatore: prof.ssa L. Morini), Pavia, Università degli studi, A.A. 1998-1999
- *Il Doctrinal de trobar di Raimon de Cornet e il Glosari di Johan de Castellnou*, «La parola del testo», 9, 2005, pp. 125-191.
- Cusimano G., *Saggio di edizione critica del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras*, Palermo, s.i., 1957.
- *Una canzone inedita attribuita a Raimbaut de Vaqueiras*, in *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, Figueira da Foz, Biblioteca – Museu J. de Carvalho, 1959, pp. 155-157.
- *Raimbaut «larga pansa»*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, 3 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1962, vol. 1, pp. 427-444.
- Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Mengaldo P.V., in *Opere minori di Dante*, t. II, a c. di Mengaldo P.V. et al., Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 3-237.
- De Bartholomaeis V. (a c. di), *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma, Tipografia del Senato, 1931.
- Flamenca*, éd. par Zufferey F., trad. par Fasseur V., Paris, Librairie générale française, 2015.
- Dyggve H.P. (éd. par), *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII^e siècle. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Société néophilologique de Helsingfors, 1938.

- *Gace Brulé, troubère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Société néophilologique de Helsinki, 1951.
- Faral E., *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924.
- Gaunt S., R. Harvey and L. Paterson (ed. by), *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000.
- Gouiran G. (éd. par), *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.
- Grützmacher W., *Sechster Bericht an die Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen in Berlin über die in Italien befindlichen provençalischen Liederhandschriften*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 35, 1864, pp. 84-110.
- Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a c. di Pasero N., Modena, S.T.E.M., Mucchi, 1973.
- *Vers*, a c. di Eusebi M., Parma, Pratiche, 1995.
- Guglielmo di Malmesbury, *Gesta regum: le gesta dei re degli Angli*, a c. di Pin I., Pordenone, Studio Tesi, 1992, v § 439, p. 670.
- Guida S., *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena, Mucchi, 1983.
- Guiraut Riquier, *Las cansos*, hrsg. von Mölk U., Heidelberg, Winter, 1962.
- Harvey R. and L. Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: a critical edition*, in collaboration with Radaelli A. and C. Franchi (et al.), 3 voll., Cambridge, D.S. Brewer, 2010.
- Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a c. di Valastro Canale A., 2 voll., Torino, UTET – De Agostini, 2014.
- Jeanroy A. (éd. par), *Les joies du Gai Savoir: recueil de poésies couronnées par le consistoire de la Gaie Science (1324-1484)*, Toulouse-Paris, Privat-Picard, 1914.
- *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, Paris, Champion, 1927.
- Joan de Castellnou, *Compendis de la conexença dels vicis que's podon esdevenir en los dictats del Gay saber*, a c. di Maninchedda P., Cagliari, CUEC, 2003.
- Lachin G. (a c. di), *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.
- Linskill = Linskill J. (ed. by), *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton & Co., 1964.
- Marshall J.H. (ed. by), *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972.
- Massó i Torrents J., *Riambau de Vaqueres en els cançoners catalans*, «Anuari del Institut d'Estudis Catalans», 1, 1907, pp. 414-462.
- Ménard Ph. (éd. par), *Les poésies de Guillaume le Vinier*, Genève-Paris, Droz, 1970.
- Menichetti C., *Aimeric de Belenoi*, «Nuils hom en re no failh» (BEDt 392.26 = BEDt 9.13a), «Romania», 129, 2011, pp. 271-302.
- Milone L., *Tre canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389,1, 2 e 11)*, «Cultura neolatina», 63, 2003, pp. 169-254.
- Milone L., *Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389,3, 8, 15, 18, 37)*, «Cultura neolatina», 64, 2004, pp. 7-185.
- Mouzat J. (éd. par), *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle*, Paris, Nizet, 1965.
- Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Volume I. Vita nuova, Rime*, a c. di Pirovano D. e M. Grimaldi, *Tomo I. Vita nuova, Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno, 2015.

- Mölk U., *Das älteste französische Kreuzlied und der Erfurter Codex Amplonianus 8° 32*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
- Orderic Vitalis, *The Ecclesiastic History*, ed. by Chibnall M., 6 voll., Oxford, Clarendon, 1973-1980.
- Pattison W.T. (ed. by), *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.
- Peire Vidal, *Poesie*, a c. di Avalle d'A.S., 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- 364.38, Pos ubert ai mon ric thesaur, a c. di Bampa A., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/PVid/364.38\(Avalle\).htm](http://www.rialto.unina.it/PVid/364.38(Avalle).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).
- 364.47, Tant an ben dig del marques, a c. di Bampa A., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/PVid/364.47\(Avalle\).trad.htm](http://www.rialto.unina.it/PVid/364.47(Avalle).trad.htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).
- Perugi M. (a c. di), *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.
- Raimbaut de Vaqueiras, 392.3, Ara pod hom conoisser e proar, a c. di Harvey R., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.3/392.3\(Harvey\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.3/392.3(Harvey).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).
- 392.7, Bella, tan vos ai pregada, a c. di Saviotti F., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.7\(Saviotti\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.7(Saviotti).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).
- 392.9a, Conseil don a l'emperador, a c. di Paterson L., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.9a\(Linskill\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.9a(Linskill).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).
- 392.24, No m'agrad'iverns ni pascors, a c. di Paterson L., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.24\(Linskill\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.24(Linskill).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).
- (Raimbaut d'Aurenga?), 392.26a, a c. di Di Girolamo C., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.26a\(DiGirolamo\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.26a(DiGirolamo).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).
- 392.32, Truan, mala gerra, a c. di Saviotti F., in *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.32\(Saviotti\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbVaq/392.32(Saviotti).htm)> [data di accesso: 17/10/2017]).
- RGJPF = *Recueil général des jeux-partis français*, éd. par Långfors A., A. Jeanroy et L. Brandin, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1926.
- Richter R. (hrsg. von), *Die Troubadourzitate im Breviari d'Amor*, Modena, S.T.E.M. Mucchi, 1976.
- Ricketts P.T – C.P. Hershon (éd. par), *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud: Tome V (27252T-34597)*, deuxième éd. entièrement refondue, Turnhout, Brepols, 2011.
- Rieger A., *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer, 1991.
- Riquer M. de (al c. de), *Obras completas del trovador Cerverí de Girona. Texto, traducció y comentarios*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947.
- *Guillem de Berguedá*, 2 voll., Espluga de Francoli, Abadia de Poblet, 1971.
- *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Planeta, 1975.
- *Les poesies del trobador Guillem de Berguedá*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- Riquer I. de (éd. par), *Paulet de Marselha: un Provençal a la cort dels reis d'Aragó*, Barcelona, Columna, 1996.
- Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople*, éd. par Dufournet J., Paris, Champion, 2004.
- Rostaing Ch. – J. Barbaro (éd. par), *Raimbaut de Vaqueiras. I Monferrati*, Beaumes-de-Venise, s.i., 1989.
- Saviotti F., *Raimbaut de Vaqueiras. Saggio di edizione critica*, Tesi di laurea in Lettere moderne (relatore: prof. R. Crespo), Pavia, Università degli studi, A.A. 2002-2003.
- Schultz-Gora O. (a c. di), *Le epistole del trovatore Rambaldo di Vaqueiras al marchese Bonifazio I di Monferrato*, trad. di Del Noce G., Firenze, Sansoni, 1898.
- Sharman R.V. (ed. by), *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: a Critical Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

- Stroński S. (éd. par), *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, Académie des Sciences, 1910.
- Tasso T., *La Gerusalemme liberata*, a c. di Caretti L., Bari, Laterza, 1961.
- Taylor R.A., «L'altrier cuidai aber druda» (PC 461,146): *Edition and Study of a Hybrid-Language Parody Lyric*, in *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, 2 voll., Kalamazoo, Western Michigan University, 1986, vol. 2, pp. 189-201.
- Topsfield L.T. (éd. par), *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet, 1971.
- Viard J. (éd. par), *Les grandes chroniques de France*, vol. 7, Paris, Champion, 1932.
- Viel (éd. par), *Troubadours mineurs gascons du XII^e siècle. Alegret, Marcoat, Amanieu de la Broqueira, Peire de Valeria, Gausbert Amiel*, Paris, Champion, 2011.
- Wallensköld A. (éd. par), *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris, Champion, 1921.
- *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris, Champion, 1925.

2. Studi su Raimbaut de Vaqueiras

- Agrigoroaei V., *The Vlachs and The Troubadour. Brief Analysis of Three Poems by Raimbaut de Vaqueiras*, «Studia Patzinaka», 6, 2008, pp. 55-74.
- Appel C., rec. a Fassbinder, *Der Trobador Raimbaut*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 50, 1930, pp. 621-623.
- Barbero A., *La corte dei marchesi di Monferrato allo specchio della poesia trobadorica: ambizioni signorili e ideologia cavalleresca tra XII e XIII secolo*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 81, 1983, pp. 641-703.
- Bec P., À propos de deux partimens bilingues. Tenson réelle ou tenson fictive?, in «*Sempre lo camps aurán segadas resurgantas*». *Mélanges offerts à X. Ravier*, éd. par Bouvier J.-Cl., J. Gourc et F. Pic, Toulouse, CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, 2003, pp. 413-428.
- Beggiato F., *Raimbaut de Vaqueiras e Albertet: percorsi ed incontri trobadorici nel Monferrato, riflessioni ed interrogativi*, in *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche. Atti del Convegno (Rocca Grimalda – Ovada, 26-27 giugno 2004)*, a c. di Barillari S.M., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 19-28.
- Bertolucci [Pizzorusso] V., *Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale*, «Studi mediolatini e volgari», 9, 1963, pp. 9-68, poi in: Ead., *Studi trobadorici*, pp. 7-51.
- *Nouvelle géographie de la lyrique occitane entre XII^e et XIII^e siècle. L'Italie nord-occidentale, 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., éd. par Castano R., S. Guida et F. Latella, Roma, Viella, 2003, vol. 2, pp. 1313-1322, poi in Ead., *Studi trobadorici*, pp. 87-94.
- *Generi in contatto: le maschere epiche del trovatore*, in *Les Chansons de geste. Actes du XVI^e Congrès International de la Société Rencesvals (Granada, 21-25 juillet 2003)*, éd. par Alvar C. et J. Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 111-121, poi in: Ead., *Studi trobadorici*, pp. 77-86.
- *Conseil: un motivo/tema nella poesia dei trovatori*, in *800 anys després de Muret: els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, Beltran V. et al. (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona Publicacions i Edicions, 2014, pp. 75-99.
- Brugnolo F., *Plurilinguismo e lirica medievale*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 11-65.
- Burgwinkle W.E., *Raimbaut de Vaqueiras et les rites de l'identité*, 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)*, éd. par Castano R., S. Guida et F. Latella, 2 voll., Roma, Viella, 2003, vol. 1, pp. 157-165.
- Caïti-Russo G., *I Malaspina e la poesia trobadorica: una questione da riaprire*, «Studi mediolatini e volgari», 1, 2004, pp. 37-58.
- *Raimbaut de Vaqueiras*, Domna, tant vos ai prejada (BdT 392.7), «Lecturae tropatorum» [online], 2, 2009, 21 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/CaitiRusso-2009.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]).
- *L'espace poétique selon Raimbaut de Vaqueiras ou que faire d'une tradition poétique prestigieuse mais essoufflée*, in *Lire les textes médiévaux aujourd'hui: historicité, actualisation et hypertextualité*, éd. par Victorin P., Paris, Champion, 2011, pp. 85-102.
- Caïti-Russo G. – E. Salvatori, *A proposito del testo trobadorico di ambito malaspiniiano* Belh Monruell aisselh que's part de vos (BdT 70,11), «Cultura neolatina», 69, 2009, pp. 91-110.
- Carducci G., *Galanterie cavalleresche del secolo XII e XIII*, «Nuova antologia», 1° gennaio 1885, poi in: Id., *Cavalleria e umanesimo*, pp. 39-74.
- Cerrato G., *Il «Bel Cavaliere» di Rambaldo di Vaqueiras*, «Giornale storico della letteratura italiana», 4, 1884, pp. 81-115.
- Crescini V., *Ancora delle lettere di Rambaldo di Vaqueiras al marchese Bonifacio I di Monferrato*, «Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», n.s. 15, 1898-1899, pp. 79-103.
- *En Pier*, in *Mélanges de philologie et d'histoire offerts à M. Antoine Thomas par ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1927, pp. 121-130.
- De Bartholomaeis V., *De Raembaut et de Coine*, «Romania», 34, 1905, pp. 44-54.
- Di Luca P., *La réception de la lettre épique de Raimbaut de Vaqueiras dans sa tradition manuscrite*, «Revue des langues romanes», 121, 2017, pp. 43-68.
- Fassbinder K.M., *Der Trobador Raimbaut von Vaqueiras. Dichtung und Leben*, Halle a.S., Niemeyer, 1929.
- Fuksas A.P., *Toponomastica del Monferrato nella lirica trobadorica*, in *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche*, a c. di Barillari S.M., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.
- Gaunt S., *Sexual Difference and the Metaphor of Language in a Troubadour Poem*, «The Modern Language Review», 83, 1988, pp. 297-313.
- Gouiran G., *Sur quelques troubadours qui franchirent les Alpes du temps de la croisade contre les Albigeois*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004)*, a c. di Lachin G., Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 97-133.
- Guida S., *Raimbaut de Vaqueiras, [Oi] altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a), «Lecturae tropatorum» [online], 6, 2013, 21 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Guida-2013.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]).
- Jeanroy A., *Notes sur les tournoiments des dames*, «Romania», 27, 1899, pp. 232-244.
- *Sur une pièce de Raimbaut de Vaqueiras* (No m'agrada iverns ni pascors), in *Studi dedicati a Francesco Torraca nel XXXVI anniversario della sua laurea*, Napoli, Perrella, 1912, pp. 475-494.
- Larghi G., *Raimbaut de Vaqueiras*, in *DBT*, pp. 445-449.
- Lecoy F., *Note sur le troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, in *Études romanes dédiées à Mario Roques par ses amis, collègues et élèves de France*, Paris, Droz, 1946, pp. 23-38.
- Lo Cascio R., *L'itinerario di guerra di Rambaldo di Vaqueiras in Sicilia*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 5, 1957, pp. 117-151.

- Mascitelli C., *Il sonetto provenzale di Paolo Lanfranchi tra Raimbaut de Vaqueiras e la corte d'Aragona*, «Carte Romanze», 3, 2015, pp. 127-156.
- Paterson L., *Insultes, amour et une trobairitz la tenso de Raimbaut de Vaqueiras et Albert Malaspina (PC 15.1)*, in *La Voix Occitane. Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Bordeaux, 12-17 octobre 2005)*, éd. par Lathy G., 2 voll., Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, vol. 1, pp. 227-236.
- Rieger A., *Relation interculturelles entre troubadours, trouvères et Minnesänger au temps des croisades*, in *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Amsterdam, 16-18 octobre 1995)*, éd. par Touber A., Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 201-225.
- Roig Torres E., «*Un fol anar don es en fol vengut*» (BdT 392,31). *Idas y venidas del desconocido Engles*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007)*, a c. di Castano R., F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, pp. 563-583.
- Sakari A., *Qui était la Comtesse de Die et son 'amic'?*, in *Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni M. Badia i Margarit*, Barcelona, Depart. de Filol. Catalana (Univ. de Barcelona) – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 253-267.
- Saviotti F., *Nella tradizione di Raimbaut de Vaqueiras: un caso di varianti d'autore?*, in *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI Convegno Triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1^o ottobre 2006)*, a c. di Brugnolo F. e F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 217-239.
- *Il viaggio del poeta e il viaggio del testo: per un approccio geografico a Raimbaut de Vaqueiras e alla sua tradizione manoscritta*, «Moderna», 10, 2008 pp. 43-59.
 - *Raimbaut de Vaqueiras, Era'm requier sa costum'e son us* (BdT 392.2), «Lecturae tropatorum» [online], 6, 2013, 45 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Saviotti-2013.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]).
 - *Senhals et pseudonymes, entre Raimon de Cornet et Raimbaut*, in *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, éd. par Buchi E., J-P. Chauveau et J.-M. Pierrel, 2 voll., Strasbourg, Société de linguistique romane/ÉLiPhi, 2016, vol. 2, pp. 1479-1488.
 - *Introduzione. Per un'identità nel genere lirico medievale*, in *L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale*, a c. di Saviotti F. e G. Mascherpa, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 1-9.
 - *Épisodes de la réception: le partimen d'En Raymbaut e d'En Coyne, ses auteurs et son public*, in *La réception des troubadours du XIII^e siècle à nos jours. Actes du Colloque international (Pau, 13-15 novembre 2012)*, éd. par Fasseur V., Turnhout, Brepols (in c.s.).
- Savj-Lopez P., *La lettera epica di Raimbaut de Vaqueiras in un nuovo manoscritto*, in *Bausteine zur romanischen Philologie. Festgabe für Adolfo Mussafia zum 15. Februar 1905*, Halle, Niemeyer, 1905, pp. 177-192.
- Schultz-Gora O., *Die tenzone zwischen Rambaut und Coine*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 41, 1921, pp. 703-710.
- Tavani G., *Sul discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras*, in *Mittelalterstudien Erich Köhler zum Gedenken*, hrsg. von Kraus H. und D. Rieger, Heidelberg, Winter, 1984, pp. 277-287.
- *Accordi e disaccordi sul discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras*, in *Studi provenzali e francesi 86/87*, a c. di Id. e L. Rossi [«Romanica vulgaria, Quaderni», 10-11], L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 5-44.

- *Raimbaut de Vaqueiras secondo Sg*, «Rivista di studi testuali», 10-12, 2008-2010, pp. 267-292.
 - *Raimbaut de Vaqueiras (?)*, *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a), «Lecturae tropatorum» [online], 1, 2008, 33 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Tavani-2008.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]).
 - *Inseriti abusivi e attribuzioni indifendibili. Spigolando tra gli unica del canzoniere provenzale Sg*, «Lecturae tropatorum» [online], 8, 2015, 18 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Tavani-2015S.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]).
 - *Una o trina? Le epistole di Raimbaut de Vaqueiras al marchese Bonifacio*, «Lecturae tropatorum» [online], 10, 2017, 20 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Tavani2017S.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]).
- Vatteroni S., «*Blacs e Drogoiz*». *Valaques et Sklavènes dans un poème de Raimbaut de Vaqueiras*, «Romania», 131, 2013, pp. 467-473.
- Zingarelli N., *Engles nelle rime di Rambaldo di Vaqueiras*, in *Miscellanea di studi e ricerche erudite in onore di Vincenzo Crescini*, Cividale del Friuli, Stagni, 1910.
- *Bel Cavalier e Beatrice di Monferrato*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anniversario del suo insegnamento*, Firenze, Ariani, 1911, pp. 557-575.

3. Altri studi

- Antonelli R., *Problematiche di una genesi letteraria: le 'origini' della scuola siciliana e Giacomo da Lentini*, in *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale*, a c. di Arqués R., Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2000, pp. 45-57.
- *Cavalcanti o dell'interiorità*, «Critica del testo», 4, 2001, pp. 1-22.
 - *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in «*Vaghe stelle dell'Orsa...*»: *l'io e il tu nella lirica italiana*, a c. di Bruni F., Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75.
 - *Giacomo da Lentini e l' 'invenzione' della lirica italiana*, «Critica del testo», 12, 2009, pp. 1-24.
- Asperti S., *Flamenca e dintorni. Considerazione sui rapporti tra Occitania e Catalogna nel XIII secolo*, «Cultura neolatina», 45, 1985, pp. 59-103.
- *Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione*, in *Studi provenzali e francesi 86/87* [«Romanica Vulgaria – Quaderni», 10-11], L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 137-169.
 - *Carlo I d'Angiò e i trovatori: componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995.
 - *La tradizione occitanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a c. di Boitani P., M. Mancini e A. Varvaro, 5 voll., Roma, Salerno, 1999-2005, II. *La circolazione del testo*, 2002, pp. 521-554.
 - *L'eredità lirica di Bertran de Born*, «Cultura neolatina», 64, 2004, pp. 475-525.
 - *Origini Romanze. Lingue, testi antichi, letterature*, Roma, Viella, 2006.
- Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Roncaglia A., 2 voll., Torino, Einaudi, 1964 (ed. it. di: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1959²).
- Avalle d'A.S., *Cultura e lingua francese delle origini nella Passion di Clermont-Ferrand*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.
- *La critica testuale*, in *GRLMA, I. Généralités*, 1968, pp. 538-558.
 - *Principi di critica testuale*, Roma-Padova, Antenore, 2002³ (1972).

- *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, 1985, pp. 363-382.
- *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a c. di Leonardi L., Torino, Einaudi, 1993² (1961).
- Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979 (trad. it. di: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Iskusstvo, 1965).
- Barbieri L., *Tertium non datur? Alcune riflessioni sulla «terza tradizione» manoscritta della lirica trobadorica*, «Studi medievali» s. 3, 47, 2006, pp. 497-548.
- Barillari S.M., *A mo' di introduzione: Carducci e il Monferrato*, in *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche. Atti del Convegno (Rocca Grimalda – Ovada, 26-27 giugno 2004)*, a c. di Barillari S.M., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 1-18.
- Baroncini L., «*Com la branca de l'albespi*». *Piccola ricognizione sui biancospini trobadorici*, in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo. Atti della tavola rotonda (Bologna, 23 maggio 2008)*, Bologna, Pàtron, 2009, pp. 55-70.
- Battelli M.C., *Ancora sui testi trobadorici a tradizione francese: variazioni sul vocabolario cortese*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. 6^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (12-19 septembre 1999). Actes*, éd. par Kremnitz G. et al., Wien, Praesens, 2001, pp. 157-170.
- Bauman Z., *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, in *Questions of Cultural Identity*, ed. by Hall S. and P. du Gay, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE Publications, 1996, pp. 18-36.
- Beech G.T., *L'attribution des poèmes du comte de Poitiers à Guillaume IX d'Aquitaine*, «Cahiers de civilisation médiévale», 31, 1988, pp. 3-16.
- Beltrami P.G., *Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi*, «Messana», 4, 1990, pp. 5-45.
- Benozzo F., *Cartografie occitaniche. Approssimazione alla poesia dei trovatori*, Napoli, Liguori, 2008.
- Benveniste É., *De la subjectivité dans le langage*, «Journal de Psychologie», juillet-septembre 1958.
- *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1966 (trad. it. di: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. 1).
- Bertolucci Pizzorusso V., *La firma del poeta. Un sondaggio sull'autonominatio nella lirica dei trovatori*, in *Actas del IX Congreso Internacional de la AHLM (A Coruña, 2001)*, A Coruña, Toxosoutos, 2005, pp. 83-97, poi in: Ead., *Studi trobadorici*, pp. 95-104.
- *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 7-51.
- Bezzola R.R., *Guillaume IX et les origines de l'amour courtois*, «Romania», 66, 1940-1941, pp. 145-237.
- Billy D., *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: tenson, partimen et expressions synonymes*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, a c. di Pedroni M. e A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 237-313.
- Boitani G., *Il 'tu' lirico dei primi trovatori*, Tesi di Laurea triennale (relatore: prof. Paolo Canettieri), Sapienza – Università di Roma, A.A. 2013-2014.
- Bologna C., *Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N² e un inedito commento al Petrarca*, «Cultura neolatina», 47, 1987, pp. 71-97.
- Bologna C. e A. Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina, Sicania, 1991.
- Bond G.A., *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New York-London, Garland, 1982.

- Borghesi Cedrini L., *L'enigma degli pseudonimi nel débat tra Raimbaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes*, in *Il Segreto. Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 1-4 aprile 1998)*, a c. di Floris U. e M. Viridis, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 49-75.
- *Linhaure*, in *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, a c. di Bellone L. et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 69-93.
- Bourgeois Ch., *Poetic Identity and the Name in the Lyric Corpus of Bernart de Ventadorn*, «Tenso», 30, 2015, pp. 25-47.
- Brunetti G., *Sul canzoniere provenzale T (Bibl. Nat. F. fr. 15211)*, «Cultura neolatina», 50, 1990, pp. 45-73.
- Cacciaglia G., *Guglielmo del Balzo ed il suo tempo*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere – Classe di Lettere», 107, 1973, pp. 151-201.
- Cabré M., *Un cançoner de Cerverí de Girona?*, in *Canzonieri iberici*, ed. al c. de Botta P. et al., Noia, Toxosoutos, 2001, pp. 283-299.
- Cabré M. – S. Martí, *Le chansonnier Sg au Carrefour occitano-catalan*, «Romania», 128, 2010, pp. 92-134.
- Canettieri P., «*Descortz es dictatz mot divers*». *Ricerche sulla struttura e sulla storia di un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1995.
- *Politica e gioco alle origini della lirica romanza: il conte di Poitiers, il principe di Blaia e altri cortesi*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a c. di Canettieri P. e A. Punzi, Roma, Viella, 2014, pp. 377-438.
- Capusso M.G., *Guglielmo IX e i suoi editori: osservazioni e proposte*, «Studi mediolatini e volgari», 33, 1987, pp. 135-256.
- Carducci G., *Cavalleria e umanesimo*, Bologna, Zanichelli, 1909.
- Castellani A., *L'ancien poitevin et le problème linguistique des Serments de Strasbourg*, «Cultura neolatina», 29, 1969, pp. 201-234, poi in: Id, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma, Salerno, 1980, vol. 3, pp. 36-89.
- Cattani P., M. Fadini M. e F. Saviotti, «*In principio fuit intepres*», in *La traduzione come genesi e palinogenesi della letteratura*, a c. di Cattani P., M. Fadini e F. Saviotti [«Ticontre. Teoria testo traduzione» (online), 3, 2015], pp. 3-12 (URL: <<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/78>> [data di accesso: 17/10/2017]).
- Chaillou C., *Faire los motz e-l so: les mots et la musique dans les chansons des troubadours*, Turnhout, Brepols, 2013.
- Creazzo E., «*En Sesile est un mons mout grans*». *La Sicilia medievale fra storia e immaginario letterario (XI-XIII sec.)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- *Passaggi in Sicilia fra storia e immaginario letterario*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio nelle letterature romanze e orientali. V Colloquio internazionale. VII Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003). Atti*, a c. di Carbonaro G. et al., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 275-288.
- Crespo R., rec. di Raupach & Raupach, *Französierte Trobadorlirik*, «Studi medievali», s. 3, 23, 1982, pp. 778-782.
- Daniele U., «*Norme a favore dei Rom*», *definizioni e stereotipi della alterità nella legislazione italiana sui Rom*, in *Oltre lo stereotipo nei media e nella società*, a c. di Zecchini M., Roma, Armando, 2005, pp. 124-145.
- Daolmi D., *Trovatore amante spia. Otto secoli di cronache attorno al celebre favorito che salvò re Riccardo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015.
- *Raccogliere liriche, inventare poeti. L'identità immaginaria dei primi trovieri*, in *L'espressione*

- dell'identità nella lirica medievale, a c. di Saviotti F. e G. Mascherpa, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 115-126.
- Dees A., *Atlas des formes et des constructions des chartes françaises du XIII^e siècle*, Tübingen, Niemeyer, 1980.
- Delbouille M., *À propos de la genèse de la langue française*, in *Mostra di codici romanzi dalle biblioteche fiorentine. VIII Congresso internazionale di Studi Romanzi (Firenze, 3-8 aprile 1956)*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1959, vol. 2, pp. 151-153.
- Di Girolamo C., *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- *La saggistica letteraria*, in *Studi sull'opera di Alberto Varvaro* [«Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 26], Palermo, 2015, pp. 57-80.
- Dragonetti R., *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, 2 voll., Brugge, De Tempel, 1960.
- Fauriel C., *Histoire de la poésie provençale. Cours fait à la Faculté des Lettres de Paris*, t. I, Paris, Duprat, 1846.
- Fèvre M., *A 'Game of Words': Why Were 'Insult Tensos' Performed in Occitan Courts*, «Neophilologus», 94, 2010, pp. 209-224.
- Formisano L., *La lyrique d'oïl dans le cadre du mouvement troubadouresque*, in *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*, éd. par Grossel M.-G. et J.-Ch. Herbin, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, pp. 101-115.
- Frank I., *Cerverí, dit de Girona, polyglotte et oïseleur*, «Cultura Neolatina», 10, 1950, pp. 69-73.
- *Il ruolo dei trovatori nella formazione della poesia lirica moderna*, in *La lirica*, a c. di Formisano L., Bologna, Il mulino, 1990, pp. 93-118.
- Fraser V., *Les pérégrinations de Peire Vidal: ses séjours en Italie et l'évolution de son œuvre poétique*, 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)*, éd. par Castano R., S. Guida et F. Latella, Roma, Viella, 2003, pp. 315-323.
- Fuksas A.P., *Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto, 2002.
- *La pragmatica del senhal trobadorico e la 'sémiotique des passions'*, «Critica del testo», 8, 2005, pp. 253-279.
- *Itinerario e territorio: l'articolazione geografica della queste cavalleresca nel romanzo medievale, in Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio nelle letterature romanze e orientali. V Colloquio internazionale. VII Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003). Atti*, a c. di Carbonaro G. et al., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 385-411.
- Galderisi C., *Silences et fantômes de la translatio studii: la traduction empêchée*, in *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français (xi^e- xv^e siècles). Étude et Répertoire*, éd. par Galderisi C., 2 voll., Turnhout, Brepols, 2011, vol. 1, pp. 433-457.
- Gally M., *Entre sens et non sens: approches comparative de la tenso d'oc et du jeu-parti arrageois*, in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini*, a c. di Pedroni M. e A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 223-235.
- Gambino F., *Osservazioni sulle attribuzioni 'inverosimili' nella tradizione manoscritta provenzale (I)*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire (Actes du VI^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 1999)*, éd. par Kremnitz G. et al., Wien, Praesens, 2001, pp. 372-390.
- *Guglielmo di Poitiers*, Ab la douzor del temps novel (BdT 183.1), «Lecturae tropatorum» [online], 3, 2010, 51 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Gambino-2010.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]).

- Gasti F., *Isidoro di Siviglia e le origini dell'enciclopedismo medievale e moderno*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti della Tredicesima Giornata di Studi (Sestri Levante, 11 marzo 2016)*, a c. di Audano S. e G. Cipriani, Campobasso-Foggia, Il Castello, 2017, pp. 13-39.
- Gatti L., *Tra Arnaldi e protettori: edizioni e prospettive critiche di due tenzoni scatologiche* (BdT 184,1 e T 21,1), in *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 14: Littératures médiévales*, éd. par Riquer I. de, D. Billy, G. Palumbo, Nancy, ATILF, 2017, pp. 85-94 (URL: <<http://www.atilf.fr/cilpr2013/actes/section-14/CILPR-2013-14-Gatti.pdf>> [data di accesso: 17/10/2017]).
- Gaunt S., *Troubadours and Irony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse»: l'amore in tre nella letteratura cortese, in *Corrispondenza d'amorosi sensi: l'omoerotismo nella letteratura medievale. Atti del 1° Atelier di antropologia e letterature medievali (Genova, 27-28 maggio 2005)*, a c. di Odorico P. e N. Pasero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.
- Giunta C., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- *Sulla ricezione e sull'interpretazione della poesia delle origini*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007)*, a c. di Castano R., F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2008, pp. 31-48.
- *Poesia popolare e poesia d'arte*, «Studi mediolatini e volgari», 56, 2010, pp. 217-243.
- Gonthier N., «Sanglant coupaul». «Orde ribaude». *Les injures au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Gossen C.-Th., *Französische Skriptastudien: Untersuchungen zu den nordfranzösischen Urkundensprachen des Mittelalters*, Wien, Bohlaus, 1967.
- *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1970.
- Grimaldi M., *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- *La descrizione di Amore dai trovatori a Guittone*, «Romania», 131, 2013, pp. 200-211.
- *L'identità italiana nella poesia dei trovatori*, in *L'espressione dell'identità nella lirica medievale*, a c. di Saviotti F. e G. Mascherpa, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 81-100.
- Gröber G., *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Romanische Studien», 2, 1877, pp. 337-670.
- Gros G., *Comment peut-on être artésien? Réflexions sur la Chanson III de Conon de Béthune*, in *Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité linguistique et littéraire aux XII^e et XVI^e siècles*, éd. par Masse M.-S. et A.-P. Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2012, pp. 25-40.
- Gruber J., *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983.
- Guida S., *Sulla tenzone tra Uget e Reculaire*, «Studi mediolatini e volgari», 52, 2006, pp. 181-216.
- *Bernardo*, in *DBT*, p. 86
- *Blacatz*, in *DBT*, pp. 128-130.
- *Bonafe*, in *DBT*, p. 132.
- *Tomas*, in *DBT*, p. 503.
- Guiette R., *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*, «Revue des sciences humaines», 54, 1949, pp. 61-68.
- Hall S., *Introduction: Who Needs Identity?*, in *Questions of Cultural Identity*, ed. by Hall S. and P. du Gay, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE Publications, 1996, pp. 1-17.
- Hoepffner E., *Un ami de Bertran de Born: Mon Isembart*, in *Études romanes dédiées à Mario Riques par ses amis, collègues et élèves de France*, Paris, Champion, 1946, pp. 15-22.

- Harvey R., *Languages, Lyrics and the Knightly Classes*, in *Medieval Knighthood V: Papers from the Sixth Strawberry Hill conference, 1994*, ed. by Church S. and R. Harvey, Woodbridge, Boydell, 1995, pp. 197-220.
- Huizinga J., *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 1973² (1946; ed. it. di: *Homo ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Amsterdam, Pantheon Akademische Verlagsanstalt, 1939).
- Hutchinson P., *Peire Vidal, géographe amoureux et/ou producteur d'espaces de propagande politique*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del Convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007)*, a c. di Castano R., F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2008, pp. 369-395.
- Ineichen G., *Autour du graphisme des chansons françaises à tradition provençale*, «Travaux de linguistique et de littérature», 7, 1969, pp. 203-218.
- «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana V (Str. App. 11 = 278)*, a c. di Zamuner I., Modena, Mucchi, 2003.
- «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 10. Biblioteca de Catalunya, Sg (146)*, a c. di Ventura S., Modena, Mucchi, 2006.
- Jachmann G., *Das Problem der Urvariante in der Antike und die Grundlagen des Ausoniuskritik*, in *Concordia Decennalis - Deutsche Italienforschungen: Festschrift der Universität Köln zum 10-jährigen Bestehen des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts Petrarcahaus 1941*, Köln, Balduin Pick, 1941.
- Jeanroy A., *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1934.
- Jey M., *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale. «Mult volentiers me numerai»*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- Jensen F., *Provençal Philology and the Poetry of Guillaume of Poitiers*, Odense, Odense University Press, 1983.
- *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen, Niemeyer, 1986.
- Kaehne M., *Studien zur Dichtung Bernarts von Ventadorn. Ein Beitrag zur Untersuchung der Entstehung und zur Interpretation der höfischen Lyrik des Mittelalters*, 2 voll., München, Fink, 1983.
- Kay S., *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Kerbrat-Orecchioni C., *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 1980.
- Köhler E., *Die Sirventes-Kanzone: «genre bâtard» oder legitime Gattung?*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur à l'Université de Liège*, 2 voll., Gembloux, Duculot, 1969, vol. 1, pp. 159-183.
- Lachin G., *Introduzione. Il primo canzoniere, in I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004)*, a c. di Lachin G., Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. XIII-CV.
- Lavis G., *Le jeu-parti français: jeu de réfutation, d'opposition et de concession*, «Medioevo romanzo», 16, 1991, pp. 21-128.
- Lazzerini L., *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese*, «Medioevo romanzo», 18, 1993, pp. 153-205 e 313-369.
- *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.
- *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 2010.
- Lebsanft F., *Le problème du mélange du 'tu' et du 'vous' en ancien français*, «Romania», 108, 1987, pp. 1-19.
- Lee C., *Le canzoni di Riccardo Cuor di Leone*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguisti-*

- ca e Filologia Romanza (Palermo 18-24 settembre 1995), a c. di Ruffino G., 7 voll., Tübingen, Niemeyer, 1998, vol. 6, pp. 243-250.
- Le Goff J., *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1988 (ed. it. di: *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985).
- Lejeune R., *La Sicile et la littérature française du XI^e au XII^e siècle*, in *Dai trovatori arabo-siculi alla poesia d'oggi. Atti del Congresso Internazionale di poesia e di filologia per il VII centenario della poesia e della lingua italiana*, Palermo, Palumbo, 1953, pp. 85-106.
- *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*, in *Mostra di codici romanzi dalle biblioteche fiorentine. VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi (Firenze, 3-8 aprile 1956)*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1959, vol. 2, pp. 227-248, poi in: Ead., *Littérature et société occitane au Moyen Age*, Liège, Marche Romane, 1979, pp. 103-120.
- *La part des sentiments personnels dans l'œuvre du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine; à propos de la poésie «Ab la dolchor del temps novel»*, in *Orbis Mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola*, éd. par Günter G. et al., Bern, Francke, 1978, pp. 241-252.
- Lombardi E., *Traduzione e riscrittura: da Folchetto al Notaio*, «The Italianist», 24, 2004, pp. 5-19.
- Malkiel Y., *Post Editorial Note: Old Occitan trobar, Old Spanish fallar*, «Romance Philology», 36, 1982-1983, pp. 148-153.
- Mancini M., *Wilhelm IX. und seine «companhos»: Misogyne Allianz oder männliche Genealogie?*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes», 17, 1993, pp. 11-25 (poi in trad. it. in: Id., *Lo spirito della Provenza. Da Guglielmo IX a Pound*, Roma, Carocci, 2004, pp. 15-31).
- Marcenaro S., rec. di Benozzo, *Cartografie occitaniche*, «Revue critique de philologie romane», 9, 2008, pp. 200-213.
- *La moltiplicazione testuale nella tradizione dei trovatori: varianti d'autore e rifacimenti*, «Carte Romanze», 4, 2016, pp. 61-110.
- Mariotti S., *Varianti d'autore e varianti di trasmissione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984)*, Roma, Salerno, 1985, pp. 97-111.
- Marshall J.H., rec. di Raupach & Raupach, *Französische Trobadordirlik*, «Romance Philology», 36, 1982-1983, pp. 83-93.
- *Dialogues of the Dead: Two tenses of the Pseudo-Bernart de Ventadorn*, in *The Troubadours and the Epic. Essays in Memory of W. Mary Hackett*, ed. by Paterson L.M. and S.M. Gaunt, University of Warwick – Dept. of French, University of Warwick, 1987, pp. 37-58.
- McLynn F., *Lionheart and Lackland: King Richard, King John and the Wars of Conquest*, London, Vintage Books, 2007.
- Ménard Ph., *Le dieu d'Amour; figure poétique du trouble et du désir dans les poésies de Thibaut de Champagne*, in *Thibaut de Champagne: prince et poète au XIII^e siècle. Actes du colloque de Reims (16 janvier 1987)*, éd. par Bellenger Y. et D. Quérueil, Lyon, La Manufacture, 1987, pp. 65-75.
- Meneghetti M.L., *Una vida periculosa. La «mediazione» biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufre Rudel*, «Cultura neolatina», 40, 1980, pp. 145-163.
- *Les florilèges dans la tradition lyrique des troubadours*, in *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège (1989)*, éd. par Tyssens M., Liège, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 43-56.
- *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992² (1984).

- *Le origini* (parte di: *Storia delle letterature medievali romanze*, coord. di Meneghetti M.L.), Roma-Bari, Laterza, 1997.
- *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, «Critica del testo», 2, 1999, pp. 119-140.
- *Parodia e auto-parodia. Il caso Conon de Béthune (R 1325)*, in *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, éd. par Mühlethaler J.-Cl., A. Corbellari et B. Wahlen, Paris, Champion, 2003, pp. 69-85.
- *I confini del «grand chant courtois»*, in *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, a c. di Brugnolo F. e F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 295-312.
- *Eteronimi e avatars: il caso della tenso fra Maïstre e Guilhalmi (BdT 112,1)*, «Critica del testo», 13, 2010, pp. 7-24.
- Menéndez Pidal R., *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de estudios políticos, 1957⁶(1924).
- Milone L., *Retorica del potere e poetica dell'oscuro da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga*, in *Retorica e poetica. Atti del III Convegno italo-tedesco (Bressanone 1975)*, a c. di Goldin G., Padova, Liviana, 1979.
- Minervini L., *Le français dans l'Orient latin (XIII^e-XIV^e siècles). Éléments pour la caractérisation d'une scripta du Levant*, «Revue de linguistique romane», 74, 2010, pp. 121-198.
- Monga L., *Scrivere l'ignoto: viaggiatori stranieri in Sicilia tra il Cinque e il Seicento*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio nelle letterature romanze e orientali. V Colloquio internazionale. VII Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003). Atti*, a c. di Carbonaro G. et al., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 525-537.
- Monteverdi A., *Intorno alla cobbola plurilingue di Cerverí de Girona*, «Cultura Neolatina», 8, 1948, pp. 73-76.
- *La «chansoneta nueva» attribuita a Guglielmo d'Aquitania*, in *Studi in onore di Salvatore Santangelo* [«Siculorum Gymnasium», 8], 2 voll., Catania, Università di Catania – Biblioteca della Facoltà di lettere e filosofia, 1955, vol. 1, pp. 6-15.
- Mühlethaler J.-Cl., *Disputer de mariage. Débat et subjectivité: des jeux-partis d'Arras à l'échange de ballades et de rondeaux chez Eustache Deschamps et Charles d'Orléans*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, a c. di Pedroni M. e A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 203-221.
- Noto G., *Lo scambio di coblas tra Manfredi I Lancia e Peire Vidal (e alcune riflessioni sull'Occitania ligure-piemontese)*, in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale. Atti del Convegno per Genova capitale della Cultura Europea 2004*, a c. di Lecco M., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 163-188.
- Paden W.D., *The Etymology of Midons*, in *Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics. Studies in Honor of Hans-Erich Keller*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1993, pp. 311-335.
- *Old Occitan as a Lyric Language: the Insertion from Occitan in Three Thirteenth Century French Romances*, «Speculum», 68, 1993, pp. 36-53.
- Panvini B., *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, Firenze, Olschki, 1952.
- Paris G., *La Sicile dans la littérature française au Moyen Âge*, «Romania», 5, 1876, pp. 108-113.
- *Trouver*, «Romania», 7, 1878, pp. 418-419
- Pasero N., *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in «L'autr'ier jost' una sebissa»* (BdT 293,30), «Cultura neolatina», 43, 1983, pp. 9-25.

- «*La pessa e'l coutel*»: postille interpretative a un passo di Guglielmo IX, in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 4 voll., Barcelona, Quaderns Crema, 1987, vol. 2, pp. 581-594.
- *Tradizioni testuali e immaginario folklorico: un problema aperto*, «Medioevo romanzo», 34, 2010, pp. 5-13.
- Pasquali G., *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952² (1934).
- Paterson L., *Jeux poétiques et communication de valeurs: les tenos et partimens des troubadours*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007)*, a c. di Castano R., F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2008, pp. 515-528.
- Peraino J., *Giving Voice to Love: Song and Self-Expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Perugi M., *Come lavorava un autore: strumenti e tradizioni*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a c. di Boitani P., M. Mancini e A. Varvaro, 5 voll., Roma, Salerno, 1999-2005, I. *La produzione del testo*, vol. 1, 1999, pp. 459-492.
- Petrucci A., *Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*, Spoleto, CISAM, 1999, pp. 981-1010.
- Pfister M., *La langue de Guillaume IX, comte de Poitiers*, «Cahiers de civilisation médiévale», 19, 1976, pp. 91-113.
- Podestà A., *Bocca di rosa. Scese a Sant'Ilario. E fu la rivoluzione*, Pieve al Toppo (AR), Zona, 2009.
- Pulsoni C., «*Nueyt e iorn suy en pessamen*» (BdT 163.1), in «*L'ornato parlare*». *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a c. di Peron G., Padova, Esedra, 2008, pp. 21-52.
- Rajna P., *Guglielmo IX, trovatore bifronte*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Paris, Droz, 1928, pp. 349-360.
- Raupach M. & M. Raupach, *Französische Trobadorlirik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Niemeyer, 1979.
- Remacle L., *Le problème de l'ancien wallon*, Paris, Les Belles Lettres, 1948.
- Resconi S., *Il canzoniere trobadorico U: fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.
- *Tracce, ricontestualizzazioni, canali di trasmissione peculiari: percorsi tra le liriche oitaniche trascritte al di fuori dei canzonieri francesi*, «Critica del testo», 18, 2015, pp. 169-198.
- Ricketts P.T., *Le troubadour Guillem de Bergueda (à propos de l'édition de Martin de Riquer)*, in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis*, éd. par Caluwé J. (de), J.-M. d'Heur et R. Dumas, Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, 1974, vol. 2, pp. 883-894.
- Rojinski D., *Companion to Empire. A Genealogy of the Written Word in Spain and New Spain*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010.
- Roncaglia A., *Carestia*, «Cultura neolatina», 18, 1958, pp. 121-137.
- *Rétrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège, 1989*, éd. par Tyssens M., Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 19-41.
- Rossi L., *Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura*, *Carestia*, «Vox romanica», 46, 1987, pp. 26-62.
- *La 'Rose' et la 'Poire': contribution à l'étude de l'hétéronymie médiévale*, in «*Galloromanica et Romanica*». *Mélanges de Linguistique offerts à Jakob Wüest*, éd. par Nüesch H.-R., Tübingen-Basel, Francke, 2009, pp. 217-253.
- *Per Cercamon e i più antichi trovatori*, «Cultura neolatina», 71, 2011, pp. 335-361.

- *Hétéronymie et errance poétique «autour du monde». Réflexions sur Ebles II de Ventadour*, *Ceremon et les philologies*, «Cahiers de civilisation médiévale», 56, 2013, pp. 151-177.
- *Nous, l'amour, la poésie. Pour une définition des personnes grammaticales dans Ab la doussour del temps novel de Guillaume IX*, in *Noi. Nous. Nosotros. Studi romanzi. Études romanes. Estudios románicos*, éd. par Janner M.C., M.A. Della Costanza et P. Sutermeister, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 217-241.
- Santangelo S., *Il manoscritto provenzale U*, «Studi Romanzi», 3, 1905, pp. 53-74.
- Saviotti F., *L'oc et l'oïl*, in *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (x^e-xv^e siècles)*, éd. par Galderisi C., 3 voll., Turnhout, Brepols, 2011, vol. 2, pp. 1129-1133.
- rec. a Ventura, «*INTAVULARE*», in «Medioevo Romanzo», 35, 2011, pp. 209-211.
- *L'énigme du senhal*, «Medioevi. Rivista di culture medievali», 1, 2015, pp. 101-121.
- *Anomalie codicologiche e bibliografiche: le canzoni di Adam de la Halle e la loro singolare tradizione manoscritta*, «Critica del testo», 18, 2015, pp. 225-257.
- rec. a Jeay, *Poétique de la nomination*, in «Medioevo romanzo», 41, 2017, pp. 210-211.
- Scheludko D., *Über die arabischen Lehnwörter im Altprovenzalischen*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 47, 1927, pp. 418-442.
- Schulze-Busacker E., *French Conceptions of Foreigners and Foreign Languages in the Twelfth and Thirteenth Century*, «Romance Philology», 41, 1987, pp. 24-47.
- Segre C., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.
- Shapiro M., «*Tenson*» et «*partimen*»: la «*tenson*» fictive, in *XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza. Atti (Napoli, 15-20 aprile 1974)*, a c. di Varvaro A., 5 voll., Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamini, 1978-1981, vol. 5, 1981, pp. 287-301.
- Speroni G.B., *Due note provenzali*, in *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, a c. di Giorgi G. et al., Fasano, Schena, 1983, pp. 73-83.
- Spetia L., *Riccardo Cuor di Leone tra oc e oïl (BdT 420,2)*, «Cultura neolatina», 56, 1996, pp. 101-155.
- Spitzer L., *Trouver*, «Romania», 66, 1940-1941, pp. 1-11.
- Suchier H., *Les voyelles toniques du vieux français, langue littéraire (Normandie et Île-de-France)*, Paris, Champion, 1906.
- Tavani G., *Sulla cobbola plurilingue di Cerveri de Girona*, «Cultura neolatina», 28, 1968, pp. 64-78 (poi in: Id, *Restauri testuali*, pp. 102-123).
- *Restauri testuali*, Roma, Bagatto, 2001.
- *Tra Galizia e Provenza*, Roma, Carocci, 2002.
- *Il plurilinguismo poetico e il caso di Bonifacio Calvo, (A proposito di Un nou sirventes ses tardar, BdT 101,17)*, «Critica del testo», 13, 2010, pp. 17-40.
- *Sei, quattro o cinque?*, «Rivista italiana di studi catalani», 1, 2011, pp. 3-16.
- Tavera A., *Le chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose*, «Cultura Neolatina», 38, 1978, pp. 233-249.
- Tobler A., *Vermischte Beiträge zur französische Syntax*, vol. 2, Leipzig, Hirzel, 1902.
- Vallet E., *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel/Bon Esper in Gaucelm Faidit)*, «Rivista di studi testuali», 5, 2003, pp. 111-165, e 6-7, 2004-2005, pp. 281-325, pp. 296-299.
- «*A Narbona*». *Studio sulle tornadas trobadoriche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.
- Varvaro A., *Il testo letterario*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a c. di Boitani P., M. Mancini e A. Varvaro, 5 voll., Roma, Salerno, 1999-2005, I. *La produzione del testo*, vol. 1, 1999, pp. 387-422.

- «*La tua loquela ti fa manifesto*». *Lingue ed identità nella letteratura medievale*, in *EUROAL. L'alterità nella dinamica delle culture antiche e medievali: interferenze linguistiche e storiche nel processo della formazione dell'Europa. Atti del Convegno di Milano (5-6 marzo 2001)*, a c. di Finazzi R.B. et al., Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2002, pp. 49-67, poi in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004, pp. 227-244.
- *Il latino e la formazione delle lingue romanze*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Viel R., *Convergenze di tradizioni: per un'analisi della fonte orientale nel canzoniere C*, «*Carte romanze*», 2, 2014, pp. 259-289.
- *La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d'Alvernia: liriche d'oc e d'oïl a contatto*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a c. di Canettieri P. e A. Punzi, 2 voll., Roma, Viella, 2014, vol. 2, pp. 1761-1786
- *Interferenze linguistiche e tradizione manoscritta: alcune note su Marcabru*, «*Critica del testo*», 18, 2015, pp. 3-27
- Wacker G., *Über das Verhältnis von Dialekt und Schriftsprache im Altfranzösischen*, Halle, Niemeyer, 1916.
- Wartburg W. von, *La fragmentation linguistique de la Romania*, Paris, Klincksieck, 1967 (ed. fr. di: *Die Ausgliederung der romanische Sprachräume*, Bern, Verlag, 1950).
- Williams H.F., *La Sicile et l'Italie méridionale dans la littérature française au Moyen Âge*, «*Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*», 2, 1954, pp. 85-92.
- Zaganelli G., *Conon de Béthune e il rovescio della fin'amor*, in *Studi provenzali e francesi* 82 [«*Romanica vulgaria. Quaderni*», 6], L'Aquila, Japadre, 1983, pp. 143-164.
- Zinelli F., *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, «*Medioevo romanzo*», 34, 2010, pp. 82-130.
- Zingarelli N., *Ricerca sulla vita e le rime di Bernart de Ventadorn*, «*Studi medievali*», 1, 1905, pp. 309-393 e 594-611.
- Zink M., *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, P.U.F., 1985.
- *Ici et là in «Cantarem d'aquestz trobadors»*. *Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a c. di Rossi L., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 235-241.
- *Littératures de la France médiévale. Enseignement: Quel est le nom du poète?*, «*L'annuaire du Collège de France*» [online], 113, 2014, pp. 587-603 (URL: <<http://annuaire-cdf.revues.org/2564>> [data di accesso: 17/10/2017]).
- *Littératures de la France médiévale. Enseignement: Quel est le nom du poète?*, «*L'annuaire du Collège de France*» [online], 114, 2015, pp. 645-660 (URL: <<http://college-de-france.fr/site/michelzink/resumes.htm>> [data di accesso: 17/10/2017]).
- *I trovatori: una storia poetica*, a c. di Saviotti F., Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- *Identité et duplicité. La signature comme dissimulation*, in *L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale*, a c. di Saviotti F. e G. Mascherpa, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 11-23.
- *L'humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017.
- Zufferey F., *À propos du chansonnier provençal M (Paris, Bibl. Nat., fr. 12474)*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège (1989)*, éd. par Tyssens M., Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 221-242.
- *Tensons réelles et tensons fictives au sein de la littérature provençale*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, a c. di Pedroni M. e A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 315-328.

Zumthor P., *De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII^e et XIII^e siècles)*, «Poétique», 2, 1970, pp. 129-140.

- *Semiologia e poetica medievale*, con un'intervista all'autore di Segre C., Milano, Feltrinelli, 1973 (ed. it. di: *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972).

- *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990 (ed. it. di: *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil, 1987).

- *La misura del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1995 (ed. it. di: *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993).

4. Repertori e strumenti

BdT = Pillet A., *Bibliographie der Troubadours*, hrsg. von Carstens H., Halle, Niemeyer, 1933 (ristampe anastatiche: 1. New York, Franklin, 1968; 2. con una presentazione di Meneghetti M. L. e un aggiornamento del corpus testimoniale di Resconi S., a c. di Borsa P. e R. Tagliani, Milano, Ledizioni, 2013).

BDt = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, a c. di Asperti S. (URL: <www.bedt.it> [data di accesso: 17/10/2017]).

BPP = *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, éd. par Zufferey Fr., Genève, Droz, 1981.

Chambers F.M., *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.

COM2 = *Concordance de l'occitan médiéval. COM2: les troubadours, les textes narratifs en vers*, direction scientifique Ricketts P.T., Turnhout, Brepols, 2005.

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1960-... .

DBT = Guida S., G. Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2014.

DOM = *Dictionnaire de l'Occitan médiéval*, dir. par Stempel W.-D. et M. Selig (URL: <<http://www.dom-en-ligne.de/dom.html>> [data di accesso: 17/10/2017]).

Du Cange = Du Cange Ch. (du Fresne sieur), *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis*, 3 voll., Paris, Typis Gabrielis Martini, 1678; 10 voll., Niort, Favre, 1883-1887² (rist. anast.: 5 voll., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1954-1955) [<http://ducange.enc.sorbonne.fr/>].

ED = *Enciclopedia dantesca*, a c. di Bosco U., 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1970-1978.

FEW = *Französisches etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, hrsg. von Wartburg W. (von), 23 voll., edd. vari, 1922-1968.

Frank = Frank I. (éd. par), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion, 1953.

Gatti L., *Le attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Tesi di Dottorato in Filologia e letterature romanze (ciclo XXVIII; tutor: prof. Canettieri P.), Sapienza – Università di Roma, 2016.

GRMMA = *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, hrsg. von Jauss H.R. und E. Köhler, 11 voll., Heidelberg, Winter, 1968-1993.

HLF = *Histoire littéraire de la France*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 1733-.

Linker = Linker R. W., *A Bibliography of Old French lyrics*, Oxford (MS), Romance Monographs, 1979.

- LR = François-Just-Marie Raynouard (éd. par), *Lexique roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, 6 voll., Paris, Silvestre, 1834-1844.
- LRL = *Lexikon der romanistischen Linguistik. LRL*, hrsg. von Holtus G., M. Metzeltin und Ch. Schmitt, Tübingen, Niemeyer, 1988-2005.
- Matsumura T., *Dictionnaire du français médiéval*, sous la dir. de Zink M., Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- PSW = Levy E. (hrsg. von), *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch berichtigungen und ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, fortgesetzt von C. Appel, 8 voll., Leipzig, Reisland, 1892-1924.
- Pulsoni C., *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001.
- Rialto = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana* (URL: <www.rialto.unina.it> [data di accesso: 17/10/2017]).
- RS = Spanke H. (hrsg. von), *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden, Brill, 1955.

Indice dei nomi e delle opere

1. Personaggi e autori antichi e medievali¹

- Adam de la Halle 205, 226
Adelasia di Saluzzo 75
Ademaro di Poitiers 36, 147
Agnese di Monferrato 146
Albertet 85, 98
Alegret 133n
Aimeric de Belenoi 88
Aimeric de Peguilhan 75, 85, 89, 91, 93, 98, 205
Alberto Malaspina 3n, 35, 43, 48n, 51, 79, 94, 97, 153, 210, 221, 225,
Alessandro Magno 65
Alessio IV Comneno 56n
Alice (o Adele) di Champagne 149n
Alfonso II d'Aragona 72, 205
Alfonso X il Savio di Castiglia 145
Ambroise (giullare) 55
Arnaut Catalan 145
Arnaut Daniel 19, 91, 96, 118n, 174, 176, 177, 179-180, 195, 200
Arnaut de Marueil 91, 174, 176
Audefroï Louchart 201
- Baldovino di Fiandra 56, 59, 64, 67
Beatrice di Monferrato 2, 3n, 23, 31-34, 37n, 39, 48-50, 78-79, 87, 110
Beatrice di Provenza 213
Beatritz de Dia 173, 175, 180
Berenguer de Palol 174-175
Berenguier de l'Hospital 16
Bernard de Trèves 161
Berna(r)do 210, 213-215, 220-221
Bernart de la Barta 210
Bernart Marti 172, 175
Bernart de Ventadorn 19, 38n, 75, 91, 96, 98, 105, 134, 136, 172-175, 177, 180-185, 193-194, 205,
Bertran d'Alamanon 210
Bertran de Born 34n, 53n, 96, 136, 174n, 189n, 206
Bertran de Born (figlio) 63n
Bertran Carbonel 53n
Bertran de Gordo 210
Bertran del Pojet 153
Bertrand Boysset d'Arles 161
Blacatz 210-213, 215-216, 219-220
Blondel de Nesle 134
Bonafe 210-213, 215-216, 220-221
Bonifacio Calvo 70, 89, 99, 138
Bonifacio I di Monferrato 2, 3n, 4n, 9-10, 27-31, 34, 37, 39, 41, 48n, 51, 53-54, 57-59, 61, 65, 67, 70n, 71, 73, 77, 80-81, 84, 94, 136, 146-147
Brunetto Latini 161
- Cabritus 210
Carlo I d'Angiò 100
Carlo Magno 65
Castellano di Couci 134
Cercamon 19, 133n, 173, 175, 177, 200, 205
Cerverí de Girona 18, 70, 96-100, 138
Chrétien de Troyes 134, 135n, 136, 163
Conon de Béthune 49n, 78n, 134, 136, 146-159, 161-162, 209n
Corrado di Monferrato 31
- Dangereuse de Châtellerault (Maubergeonne) 187
Dante Alighieri 19n, 41, 70, 116-117, 130, 138
Dalfin d'Alvernha 135, 142, 145n, 147
- Eleonora d'Aquitania 134, 145, 149n
Elias Cairel 43, 53n, 85, 152
Enrico di Fiandra 56n, 58, 146
Enrico I d'Inghilterra 133
Enrico II d'Inghilterra 30n, 134
Enrico II di Rodez 203n
Enrico VI Hohenstaufen 3n, 52,
Enrico del Carretto 2-3
Enrico il Liberale di Champagne 149n

¹ Per ovvie ragioni, non è repertoriato il nome di Raimbaut de Vaqueiras.

- Federico II (imperatore) 53n
 Filippo II Augusto di Francia 149n
 Folquet de Marselha 91, 135, 206
 Francesc de Morlan 16
 Francesco Petrarca 41, 104, 119
- Gace Brulé 134, 202
 Gaidifer 226
 Garin lo Brun 154n
 Gaucelm Faidit 38n, 43, 91, 145, 155, 173-174, 176, 184-185, 194, 205, 207n
 Giacomo da Lentini 135, 165n
 Giovanni Boccaccio 104
 Giovanni Senzattera 22, 30-31
 (Decimo Giunio) Giovenale 104-105
 Giraut de Borneil 21, 91, 96, 173-177, 184-185, 205-207
 Goffredo di Bretagna 145, 155
 Goffredo di Vinsauf 203n
 Guglielmo IX d'Aquitania 11, 32n, 132-134, 167-173, 175-178, 180, 183, 187-195, 200, 205, 219
 Guglielmo di Baux 2, 27, 29, 38, 213
 Guglielmo di Malmesbury 190
 Guglielmo VI di Monferrato 84-85
 Gui de Cavaillo 210, 213
 Guido Cavalcanti 165n
 Guilhem de Bergueda 117-118
 Guilhem de Cabestanh 53n
 Guilhem Magret 210
 Guilhem Molinier 12, 21
 Guilhem de Saint Leidier 91
 Guilhem de la Tor 85, 89
 Guillaume le Vinier 137, 227-228
 Guiraut Riquier 18, 97
- Henri de Mondeville 161
 Honorat Bovet 161
 Huc del Valat 16
 Huon d'Oisy 49
- Isidoro di Siviglia 126-128
- Jaufre Rudel 75, 171, 174-175, 177-180, 188-190, 193, 219
 Jehan Bretel 201, 205, 222-225
 Jehan de Grieviler 222-223
 Joan de Castelnou 12, 18
- Joan Esteve 18
 Joan Guombaut 16
 Johan del Pegh 16
 Johan Soarez de Pávia 72n
- Lambert Ferri 222
 Lanfranco Cigala 213
 (Frère) Laurent d'Orléans 161
 (Marco Anneo) Lucano 104-105
 Luc de la Barre 133
 Ludovico (il Pio?) 65
 Luigi VII di Francia 134
- Manfredi Lancia 75-76, 218
 Marcabru 19, 75, 105, 133n, 174-175, 177-178, 180, 193, 200, 219
 Marcoat 133n
 Maria di Champagne 134, 149n
 Maria (la Sarda) di Torres 45, 49
 (Marco Valerio) Marziale 104-105
 Matfre Ermengaut 139-140
 Moniot d'Arras 227-228
- Nicola di Bari (santo) 67
 Nitardo 130
- Orderico Vitale 133
- Paolo Lanfranchi da Pistoia 100
 Paulet de Marselha 71
 Peire d'Alvernha 19, 91, 173n, 174-175, 200
 Peire Bremon lo Tort 98
 Peire Cardenal 139, 229
 Peire de la Cavarana 129
 Peire Raimon de Toloza 210
 Peire Rogier 91, 174-175
 Peire Vidal 43, 50, 53n, 73-77, 80-82, 91, 105, 174, 176, 218
 Peirol (trovatore) 91, 205
 Peirol (padre di Raimbaut de Vaqueiras) 2, 38
 Peyre de Monlasur 16
 Perdigon 36, 91, 147
 Pietro II d'Aragona 72
 Pistoleta 97-98, 153n
 Pons de Capduoil 86, 91, 206
 Ponset d'Aguilar 28
 Ponzio Pilato 128

- Raimbaut d'Aurenga 20, 95, 134, 136, 173-175, 185-187, 194-195
 Raimon de Cornet 12, 14-16, 18, 21
 Raimon Jordan 199
 Raimon de Miraval 20-21, 34, 75, 91, 206
 Raimon Valada 16
 Raimon Vidal de Besalu 136-137
 Ralph de Diceto 55
 Rambertino Buvaelli 98
 Ramon Muntaner 95
 Raoul de Soissons 224-225
 Ricaut de Tarascon 210
 Riccardo Cuor di Leone 30n, 31, 55, 134, 142, 145n
 Rigaut de Berbezilh 91
- Robert d'Arbrissel 188, 190
 Robert de Chastel 225-226
 Robert de Clari 57
 Rogier 226
 Rolant de Reims 223
- Saldina de Mar 28
 Simund de Freine 19n
 Sordello 210
- Thibaut IV de Champagne 137-140, 199, 224-225
 Tommaso II di Savoia 210, 213-216, 219-220
- Uc de Saint Circ 189n, 210
 Ugo di Baux 27, 42, 94

2. Autori moderni

- Agrigoroaei, Vladimir 64n
 Antonelli, Roberto 135n, 165n
 Appel, Carl 7n, 11-13, 18, 19n, 181n, 182n, 183n, 184n, 193
 Asperti, Stefano 3n, 79n, 93n, 96, 130n, 131n, 199n
 Auerbach, Erich 207
 Avale, d'Arco Silvio 76n, 77n, 85, 89n, 90, 103n, 105, 106n, 107-108, 111n, 115n, 116, 132
- Bachtin, Michail 218-219
 Bampa, Alessandro 76n, 77n
 Barberini, Fabio 72n
 Barbaro, Jean 56n
 Barbero, Alessandro 4n, 9n, 49n, 54n
 Barbieri, Luca 10n, 33n, 58n, 59n, 60n, 61n, 115n
 Barillari, Sonia Maura 1n
 Baroncini, Lucia 180n
 Battelli, Maria Carla 140n
 Bauman, Zygmunt 39
 Bec, Pierre 145n, 148-149, 152, 154-155
 Beech, George T. 200n
 Beggato, Fabrizio 23, 24n
 Beltrami, Pietro G. 191n
 Benozzo, Francesco 200n
 Benveniste, Émile 166, 170-171, 177, 187
 Bertolucci (Pizzorusso), Valeria 3n, 4n, 11, 19n, 30n, 31-32, 34n, 36n, 49n, 53n, 59n, 78n, 123, 136n, 200, 202
- Bertoni, Giulio 135n
 Bezzola, Reto R. 188
 Billy, Dominique 141n, 143n, 154n
 Boitani, Giulia 165n, 171, 172n, 181n, 189n
 Bologna, Corrado 86n, 178n, 189n
 Bond, Gerald A. 188, 193n
 Borghi Cedrini, Luciana 134n, 207
 Bourgeois, Christine 197n
 Boutière, Jean 3n, 29n, 32n
 Branciforti, Francesco 213n
 Brugnolo, Furio 69n, 70n, 136n, 139, 147n, 152
 Brunetti, Giuseppina 108n
 Burgwinkle, William E. 22n, 32n, 37
- Cabré, Miriam 96n
 Cacciaglia, Guido 27n, 29n
 Caïti-Russo, Gilda 3n, 69n, 81n, 98n
 Camporesi, Piero 218n
 Canettieri, Paolo 25n, 27n, 29n, 36, 85, 165n, 189n
 Capusso, Maria Grazia 191n, 192, 193n
 Carducci, Giosuè 1, 84, 90
 Caretti, Lanfranco 183n
 Castellani, Arrigo 130n
 Cattani, Paola 135n
 Cerrato, Giuseppe 11n
 Chaillou-Amadiou, Christelle 83n, 141n
 Chambers, Frank M. 201n
 Chiarini, Giorgio 171n, 188, 189n
 Chibnall, Marjorie 133n

- Coromines, Joan 18n, 100n
 Creazzo, Eliana 53, 54n, 55n
 Crescini, Vincenzo 56, 95n, 153n, 204
 Crespo, Roberto 141n
 Cura Curà, Giulio 12n, 14n
 Cusimano, Giuseppe 35n, 36n, 79n, 95n
- Daniele, Umberto 202n
 Daolmi, Davide 142n, 199n
 De André, Fabrizio 120
 De Bartholomaeis, Vincenzo 23n, 48n, 72n, 145n, 146, 152
 Dees, Anthonij 132n
 Delbouille, Maurice 129n
 Delminio, Giulio Camillo 108
 Di Girolamo, Costanzo 2n, 28n, 34n, 83n, 96n, 134n, 171n
 Di Luca, Paolo 50n, 56n, 95
 Dragonetti, Roger 203
 Du Cange, Charles du Fresne (sieur) 13
 Dyggve, Holger Petersen 202n, 227
- Eusebi, Mario 19n, 177n, 188, 192n
- Fadini, Matteo 135n
 Faral, Edmond 203n
 Fassbinder, Klara Marie 6n, 38, 39n, 56n, 185n
 Fasseur, Valérie 190n
 Fassò, Andrea 178n, 189n
 Fauriel, Claude 1, 4n
 Fera, Vincenzo 119n
 Formisano, Luciano 133, 134n, 135n
 Foucault, Michel 5n
 Frank, István 70n, 106, 165n, 175n
 Fraser, Veronica 43n
 Fuksas, Anatole Pierre 13n, 21, 43n, 48n, 50, 52, 72, 74n, 76-78, 206n
- Galderisi, Claudio 126n, 160, 163
 Gally, Michèle 201n, 216n, 218, 221, 222n
 Gambino, Francesca 168n, 169n, 171n, 188, 191n
 Gasti, Fabio 127n
 Gatien-Arnoult, Adolphe-Félix 209n
 Gatti, Luca 145n, 198n
 Gaunt, Simon M. 19n, 20n, 24n, 69n, 178n
 Giunta, Claudio 119n, 204, 219n
 Gonthier, Nicole 215
 Gossen, Carl-Theodor 132n, 149n
- Gouiran, Gérard 22n, 39, 120n
 Grimaldi, Marco 70n, 96n, 116n, 117, 153n, 154n, 172n, 199n, 209n, 219
 Gröber, Gustav 85, 96n, 103n
 Gros, Gérard 154n
 Gruber, Jörn 178n
 Grütmacher, W. 144n
 Guida, Saverio 2n, 98n, 200n, 203n, 210n, 211n, 213n
 Guiette, Robert 165n, 203
 Gurevič, Aron J. 218n
- Hall, Stuart 5n, 6n
 Harvey, Ruth 3n, 19n, 33n, 48n, 61n, 94n, 120n, 126n, 145n, 147n, 148n, 152n, 155-157, 178n, 200n, 212n, 215n, 221n
 Hershon, Cyril P. 140n
 Hoepffner, Ernest 136n
 Huizinga, Johann 216-218, 220
 Hutchinson, Patrick 43n, 74, 80n
- Jachmann, Günther 103, 119
 Jauss, Hans Robert 4
 Jeanroy, Alfred 11n, 16n, 18, 49n, 59, 99, 147, 169n, 200n, 201n, 209, 216, 217n
 Jeay, Madeleine 17n, 19n, 20, 74, 200, 223n, 224-225
 Jensen, Frede 169n, 189n, 194n
- Kaehne, Michael 205n
 Kay, Sarah 5n, 9n, 24n, 33n, 37-38, 167n
 Kerbrat-Orecchioni, Catherine 166-167, 171
 Köhler, Erich 4n, 9n
 Kolsen, Adolf 195n
- Ineichen, Gustav 139-140, 162-163
- Lacan, Jacques 5n
 Lachin, Giosuè 85n, 87, 88n, 153n
 Långfors, Arthur 200n
 Larghi, Gerardo 2n, 3n
 Lavis, George 203, 221n
 Lazzarini, Lucia 1n, 195n, 219n
 Lebsanft, Franz 180n
 Lecoy, Félix 9, 30n, 78, 87
 Lee, Charmaine 71n, 142n
 Le Goff, Jacques 81n
 Lejeune, Rita 54n, 188, 189n

- Leopardi, Giacomo 119
 Levy, Emil 13
 Linskill, Joseph 2n, 4n, 7n, 9n, 27, 28n, 29n,
 30n, 31, 34, 38n, 42, 44-48, 51n, 56n, 58n,
 59n, 65n, 70n, 71n, 72n, 78-79, 84n, 87, 94,
 95, 106, 145n, 185n
 Lo Cascio, Renzo 52, 53n
 Lombardi, Elena 135n

 McLynn, Frank 30n
 Mainini, Lorenzo 5n
 Malkiel, Yakov 132n
 Mancini, Mario 180n, 181n, 182n, 183n,
 Marcenaro, Simone 106, 115n, 116n, 117, 118n,
 119n, 120, 200n
 Mariotti, Scevola 103n, 118, 119, 121
 Marshall, John H. 137n, 140-142, 205n
 Martí, Sadurní 96n
 Martorano, Antonella 77n
 Mascherpa, Giuseppe 5n
 Mascitelli, Cesare 100
 Massó i Torrents, Jaume 96n
 Matsumura, Takeshi 63n
 Ménard, Philippe 171n, 227
 Meneghetti, Maria Luisa 2n, 85n, 89n, 105,
 111n, 120n, 130n, 131n, 132n, 147n, 166n,
 178n, 195n, 204n, 205-206
 Menéndez Pidal, Ramon 73
 Mengaldo, Pier Vincenzo 130n
 Menichetti, Caterina 88n
 Milone, Luigi 20n, 186n, 195n
 Minervini, Laura 149
 Mölk, Ulrich 18n, 133n
 Monga, Luigi 55n
 Monteverdi, Angelo 70n, 99n, 191n, 192
 Mouzat, Jean 185n
 Mühlethaler, Jean-Claude 225, 226n

 Paden, William D. 32n, 126n, 137n, 141n, 160,
 163n
 Panvini, Bruno 2n
 Paris, Gaston 54n, 132n
 Pasero, Nicolò 32n, 133n, 169n, 178n, 188, 190,
 218n
 Pasquali, Giorgio 94n, 104-105, 116n, 118-119
 Paterson, Linda M. 3n, 10n, 19n, 48n, 58n, 60n,
 94n, 111n, 145n, 146, 147n, 148n, 152n, 157,
 178n, 200n, 207, 209, 210n, 212n, 215n, 216-
 218, 221n
 Pattison, Walter T. 185n
 Peraino, Joan 5n
 Perrotta, Annalisa 5n
 Perugi, Maurizio 118n, 179n
 Petrucci, Armando 130n
 Pfister, Max 133n
 Pin, Italo 190n
 Pirovano, Donato 116n, 117n
 Podestà, Andrea 121n
 Pulsoni, Carlo 154n, 198

 Rabelais, François 218
 Rajna, Pio 190
 Raupach, Manfred e Margaret 139-141
 Raynouard, François-Marie-Just 13
 Remacle, Louis 132n
 Resconi, Stefano 133n, 111n, 112n, 115n
 Richter, Reinhold 140n
 Ricketts, Peter T. 118n, 140n
 Rieger, Angelica 145n, 146
 Riquer, Isabel de 71n
 Riquer, Martin de 2, 4n, 20n, 43n, 99n, 117,
 121n, 133n, 175n, 188n, 191n
 Rochegude, Henri-Pascal de 165
 Roig Torres, Elena 23n, 27n, 30n
 Rojinski, David 128n
 Roncaglia, Aurelio 89n, 134n, 208n
 Rossi, Luciano 19n, 133n, 134n, 167-168, 170,
 176-177, 187, 189-190, 205
 Rostaing, Charles 56n

 Sakari, Aimo 71n
 Salvatori, Enrica 98n
 Santangelo, Salvatore 111n
 Savj-Lopez, Paolo 95n
 Scheludko, Dimitri 63n
 Schmitt, Jean-Claude 218n
 Schultz-Gora, Oskar 28n, 48n, 56n, 79n, 145n, 149
 Schulze-Busacker, Elisabeth 48n, 63n, 126n
 Schutz, Alexandre 3n, 29n, 32n
 Segre, Cesare 131
 Shapiro, Marianne 153n
 Sharman, Ruth V. 21n
 Spanke, Hans 133n
 Speroni, Gian Battista 70n
 Spetia, Lucilla 142
 Spitzer, Leo 132n, 177

- Strinna, Giovanni 5n
 Suchier, Hermann 148n
 Stroński, Stanislaw 21n, 206
- Tasso, Torquato 183
 Tavani, Giuseppe 2n, 51n, 56n, 66, 70n, 72n,
 73n, 89n, 95, 97, 98n, 99, 136
 Tavera, Antoine 91n
 Taylor, Robert A. 141n
 Tobler, Adolf 169n
 Topsfield, Leslie T. 20n
- Valastro Canale, Angelo 126n
 Vallet, Edoardo 13, 22n
 Vatteroni, Sergio 65n
 Ventura, Simone 96n, 98
- Viel, Riccardo 91n, 133n, 134, 142
- Wacker, Gertrude 131n
 Wallensköld, Axel 149n, 150n, 224n
 Williams, H.F. 54n
- Zaganelli, Gioia 151n, 152n
 Zamuner, Ilaria 100n
 Zanzotto, Andrea 11n
 Zinelli, Fabio 88n
 Zingarelli, Nicola 23n, 28, 31, 98n, 205n
 Zink, Michel 2n, 5n, 6n, 19n, 32n, 37-38, 74n,
 138, 171n, 180n, 188n, 189n, 197, 208, 216n
 Zufferey, François 93n, 153, 190n, 204
 Zumthor, Paul 4n, 22n, 53n, 54, 57n, 66, 67n,
 80-81, 82n, 165, 203-204, 218n

3. Liriche trobadoriche (*BdT/BPP*) e trovieriche

- 10.25 92, 98
 10.45 92-93
 15.1 = 392.1 3n, 35, 43-44, 47, 79, 86-87, 92-
 94, 97, 111n, 153, 210, 221, 225
 16.2 92, 98
 16.11 85
 29.8 118n, 174, 176, 179
 29.10 19n, 202
 29.14 195
 30.17 174, 176
 46.2 173, 175
 47.11 174-175
 52.3 = 165.2 205
 63.7a 172, 175
 70.11 92, 98
 70.15 19
 70.19 172, 175
 70.20 174-175
 70.21 105n
 70.28 173n, 174-175, 182
 70.32 = 366.23 205
 70.39 174-175, 182-184
 70.40 173, 175, 183
 70.42 105n
 70.43 38n
 80.1 174n
 80.4 189n
 80.28 53n
- 80.38 173n
 81.1 63n
 82.13 53n
 84.1 = 355.19 210
 87.1 153n
 98.1 = 97.10 210-212
 98.2 = 97.11 210
 101.17 70, 89, 99, 138
 112.1 205
 112.1a 173, 175
 112.3a 173n, 174n
 112.4 19
 119.8 142, 145n
 133.3 153
 133.9 53n
 133.11 85n
 155.1 206
 155.3 206
 155.4 135
 155.10 206
 155.11 206
 155.14 206
 155.24 = 444.1 206
 163.1 154n
 167.2 207n
 167.16 173, 176
 167.20a 173, 176, 184-185
 167.30a 174, 176, 184

- 167.35 207n
 167.37 207n
 167.45 207n
 167.48 207n
 167.52 38n
 167.53 207n
 167.60 207n
 167.64 174, 176, 207n
 178.1 = 167.30b 145, 155
 183.1 167-172, 175, 177-178, 180, 187-191, 193-194
 183.6 169n, 191-195
 183.7 177, 180, 195
 183.8 169n
 183.11 173n
 183.12 195
 189.2 = 76.6 210
 192.2a = 147.2 210
 192.4 213
 209.1 27, 72
 209.2 213
 210.2 117
 213.3 195
 213.7 53n
 231.3 = 223.5 210
 236.5a 85
 242.4 173, 175
 242.17 207
 242.31 173, 175, 184
 242.37 207
 242.51 173, 174n, 175
 242.58 174-175
 242.65 207
 262.2 171n, 174-175, 178, 188-185
 262.5 171
 262.6 171
 281.3 86
 281.4 92, 98
 282.22 213
 285.1 = 364.19 218
 292.1 = 73.1 210
 293.4 105n
 293.9 105n
 293.28 174-175, 178
 293.35 19
 317.1 100
 319.1 71
 323.2 174n
 323.9 173n
 323.10 92
 323.12 174-175
 331.1 92, 98
 356.3 174-175
 364.1 80n
 364.4 105n
 364.11 105n
 364.13 105n
 364.14 53n, 77
 364.30 105n
 364.38 53n, 75-77
 364.44 174, 176
 364.47 77
 364.48 174n
 370.4 153n
 389.1 174-175, 186
 389.2 194n
 389.3 174-175, 195
 389.5 194n
 389.7 195
 389.10a = 242.14 206
 389.15 20, 174-175, 185, 194n, 195
 389.16 174-175, 194n
 389.19 195
 389.24 194n
 389.25 194n
 389.27 173, 175, 194n
 389.28 195
 389.32 134n, 194n
 389.36 194n
 389.38 195
 389.38a 92
 389.40 195
 389.41 194n, 195
 392.2 10, 25, 28, 33, 41, 44-45, 55n, 78, 86-88, 92, 98, 106-114, 122, 225
 392.3 9-10, 33, 41, 45, 61-63, 65n, 67, 71-72, 86-87, 92-93
 392.4 9-10, 68-70, 71-73, 89, 92-93, 97, 99, 125, 138-139, 159
 392.4a 92, 97-98
 392.5 92, 174-175, 185, 194n
 392.5a 71, 93, 98
 392.6 92
 392.7 42, 44, 68-69, 81n, 85, 86-87, 92, 99, 125
 392.8 92
 392.9 9-10, 26-27, 55n, 89, 92-93, 97, 99

- 392.9a 42, 45, 47, 56, 59-65, 92
 392.10 42, 45, 47, 78-80, 92
 392.11 86
 392.12 92
 392.13 10, 33, 35, 45, 86, 92
 392.14 22, 42, 44, 47, 72, 93-94
 392.15 = 4.1 = 370.12a 36, 42, 86, 92-93, 147
 392.15a 27n
 392.16 9-10, 25, 27, 45, 55n, 85, 86-87, 92, 99
 392.16a 93, 97-98
 392.17 34-35, 45, 79-81, 86-87, 92
 392.18 10, 42, 86, 88, 92
 392.19 71, 92
 392.20 3n, 10, 32, 33, 37, 45, 55n, 86, 92-93
 392.21 92, 99
 392.22 42, 44, 47, 86-87
 392.23 22-23, 30-31, 78, 86, 92
 392.24 3n, 9-10, 24, 29, 41-42, 46, 48, 56-59,
 62-65, 86-87, 92, 97
 392.25 25, 45, 47, 55n, 80, 92, 174, 176
 392.26 86, 88, 92
 392.26a 92, 95
 392.27 92
 392.28 10, 33, 86, 92
 392.29 86-87, 92-93, 143-162, 209n
 392.30 92
 392.31 27n, 86
 392.32 9-10, 23, 32, 42-43, 45, 47-50, 67, 74,
 78, 81n, 85, 89, 92-93, 97
 392.I 28, 42-43, 46-48, 55, 92-93, 95, 97
 392.II 41-43, 46-48, 50-57, 65-66, 68, 74, 92-
 93, 95, 97
 392.III 34, 41-43, 46-48, 55-56, 63-64, 92-93,
 95, 97
 406.7 20
 420.1 142, 145n
 420.2 142
 422.2 = 192.1 [105.1] 210
 434a.40 70, 99, 138
 438.1 = 148.2 210
 441.1 = 51.1 210, 213-216, 219-221
 457.27 189n
 558.3 15
 558.10 16
 558.12 15
 558.14 14
 558.21 14
 558.35 15
 558.37 15
 558.39 15
 558.41 15
 RS. 107 223
 RS. 303 150-151
 RS. 359 226
 RS. 378 227
 RS. 629 150-151
 RS. 664 201
 RS. 711 139-140
 RS. 899 223n
 RS. 951 222
 RS. 1154 225
 RS. 1314 162
 RS. 1393 224
 RS. 1420-895 150n
 RS. 1465 202
 RS. 1479 225
 RS. 1505 225-226
 RS. 1548a 133-134
 RS. 1664 134
 RS. 1837 148, 151, 154

4. Altre opere

- Aigar et Maurin* 161
 Arnaut Catalan-Alfonso X di Castiglia, *Senher,*
adars ie-us venh querer (T 21.1) 145
 Bernard de Trèves, *Summa collecta ex libris*
philosophorum 161
 Bertrand Boysset d'Arles, *Siensa d'atermenar*
 161
 Brunetto Latini, *Trésor* 161
Canso d'Antiocha 161
 Dante, *Ai faux ris, pour quoi traï aves* 70
 - *De vulgari eloquentia* 130n, 138
 - *Era venuta ne la mente mia* 116-117
 - *Vita nuova* 116-117
Dit des quinze signes du jugement dernier 161
Épître de la Saint Étienne 161

- Fierabras* 161
Flamenca 189-190
 Frère Laurent d'Orléans, *Somme le Roi* 161
- Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo' voglio* 135
 Goffredo di Vinsauf, *Poetria nova* 203n
Grandes Chroniques de France 199
 Guilhem Molinier, *Leys d'Amors* 12-13, 17-18, 20, 34, 143n, 208-209
- Henri de Mondeville, *Notomia* 161
 Honorat Bovet, *Arbre des batailles* 161
 Huon d'Oisy, *Tournoiement des dames* 49
- Isidoro di Siviglia, *Origines (Etymologiae)* 126-128
- Joan de Castelnou, *Compendi* 12
- Livre de Sidrac* 161
- Matfre Ermengaut, *Breviari d'Amors* 139-140
Merlin 161
Moralia in Iob 133
- Nitardo, *Historia filiorum Lhudovicii Pii* 130
- Orderico Vitale, *Historia ecclesiastica* 133
- Passione di Clermont-Ferrand* 130, 132
Prière de Théophile 161
- Raimon de Cornet, *Doctrinal de trobar* 12, 14
 Raimon Vidal de Besalu, *Razos de trobar* 136-138
- Ramon Muntaner, *Cronica* 95
Razo di BdT 392.2 3n, 106
Razo di BdT 392.9 29, 136
Razo di BdT 392.20 3n, 32, 37-39
Razo di BdT 392.31 27
- Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople* 57n
- Ronsasvals* 161
- Saint Lethgier* 130, 132
Sermone su Giona di Valenciennes 130
 Simund de Freine, *Roman de Philosophie* 19n
- Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata* 183
- Vangelo di Nicodemo* 161
Vida di Guglielmo IX 200
Vida di Jaufre Rudel 75
Vida di Raimbaut de Vaqueiras 1-3, 27, 32, 38-39, 41
Vida di Raimon Jordan 199
Vida di Raimon de Miraval 20

Raimbaut the Vaqueiras and the others. Itineraries of identification in medieval Romance lyric poetry

Federico Saviotti

Abstract

In the extraordinarily 'personal' and 'open' to reality works by the troubadour Raimbaut de Vaqueiras (fl. 1188-1205), the representation of identity and alterity is a crucial and somewhat founding aspect. Following this interpretation, the book proposes itself as a global attempt to further understanding of the author's identity, by accurately appreciating the alterities he confronts. The poetry which expresses and conveys them, from the moment of its composition to that of its dissemination and gathering into the manuscript songbooks, is examined in the different chapters from several points of view and through multiple approaches, thus to underline its essential coherence.

Federico Saviotti is a Research Fellow in Romance Philology at the University of Pavia. After a three-year experience as chercheur associé to the chair of Littératures de la France médiévale at the Collège de France, since 2014 he is the PI of the 'Futuro in Ricerca' (FIR 2013) research project on "Identity and Alterity in the European Literature of the Middle Ages: vocabulary, «topoi», metaphoric fields". The main subjects of his investigation, often focusing on language, genre and register interference, are medieval Gallo-Romance lyric poetry (in particular troubadour poems), French didactic verse production and the literary milieu of Arras in the 13th century.

E-mail: federico.saviotti@unipv.it

