
Costanzo Di Girolamo

Raimbaut d'Aurenga (?)

[... *nu]*ils hom tan [... *n]*on amet

(*BdT* 392.26a)

Questa canzone, trasmessa dal solo canzoniere **E** sotto il nome di [*Raim*]baut de [*Vaque*]iras, ha una vicenda critica esile quanto curiosa. Nel *Grundriss* di Bartsch è confusa con *Anc mais hom tan be non amet* di Daude de Pradas (*BdT* 124.3), sicuramente per la stretta somiglianza del poco che resta del suo incipit dopo l'asportazione dell'iniziale ornata con quello di *Anc mais*, e quindi elencata, sia pure con l'attribuzione del codice al trovatore provenzale, insieme con gli altri nove testimoni di quest'ultima.¹ L'errore fu segnalato sessant'anni dopo dall'editore di Daude, Schutz, ma non abbastanza in tempo perché dal *Grundriss* non passasse alla *BdT*: sia l'edizione sia la bibliografia di Pillet e Carstens sono infatti dello stesso anno.² Si deve attendere un altro quarto di secolo per la prima edizione della canzone, a cura di Giuseppe Cusimano, che la pubblica senza mettere in discussione l'attribuzione del copista a Raimbaut de Vaqueiras.³ È sulla base di questa edizione che István Frank, nel vol. II del *Répertoire métrique*, del 1957, registra il componimento sotto il numero 392.26a e ne dà, nelle

¹ Karl Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Eberfeld 1872, p. 125.

² Alexander Herman Schutz, *Poésies de Daude de Pradas*, Toulouse-Paris 1933, p. 6.

³ Giuseppe Cusimano, «Una canzone inedita attribuita a Raimbaut de Vaqueiras», in *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, Figueira da Foz 1959, pp. 155-157; ma l'edizione era stata anticipata in un opuscolo fuori commercio di due anni prima (G. C., *Saggio di edizione critica del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras*, Palermo 1957).

«Errata du tome premier» (p. 232), lo schema metrico (875:3bis): è probabile che Frank fosse informato di essa solo per udita, visto che non la cita in bibliografia, limitandosi a dire «pièce découverte et signalée par M. Giuseppe Cusimano» (p. 167), e che abbia ricavato lo schema direttamente dal codice parigino o da una sua fotografia.

Inedita dunque fino al 1957, la canzone risulta stranamente nota a Raynouard, che nel *LR*, come rilevato, ma senza alcun commento, da Cusimano, ne registra, con rinvii *ad locos* contenenti alcuni errori di trascrizione (in 12 *pel f. ni pel s. non per f. ni per s.*; in 19 manca il *que* iniziale; *fraisier* ‘frassino’ non *fraisier*, in francese ‘fragaria, pianta delle fragole’, voce inesistente in occitano sia antico sia moderno; in 28 *dretç* non *dreg*), tre parole:

frest:

Non eis per FREST ni per sim. [12]

RAMBAUD DE VAQUEIRAS, Nuils hom tan. (*LR* III 398)

fraisier:

De FRAISIER me fazia semblar vim. [19]

RAMBAUD D'ORANGE, Ancmais. (*LR* III 383)

torsa:

Ni m part de lui, e vauc dreg, qui que s TORSA. [28]

RAMBAUD DE VAQUEIRAS, Ils hom tan. (*LR* V 382)

Il giallo del testo fantasma si infittisce. A parte la piccola discrepanza tra l'incipit della prima e della terza citazione (in un caso la lacuna meccanica è stata riparata con l'integrazione di *Nu-*, non nell'altro), la prima e la terza citazione sono attribuite a Raimbaut de Vaqueiras, la seconda a Raimbaut d'Aurenga, il cui nome è però seguito dall'incipit *Ancmais*. Benché esistano nove componimenti che cominciano con *Anc mais* (con o senza spazio nelle edizioni moderne), è ovvio supporre che anche l'autore del *LR* o i suoi collaboratori che ne curarono la pubblicazione postuma siano incorsi nella stessa svista che avrebbe poi commesso Bartsch, confondendo la canzone con quella di Daude de Pradas. A parte questo, possiamo essere certi che [... *nuljils hom*, che non compare né nello *Choix* né nel *Parnasse occitanien*,⁴

⁴ *Choix des poésies originales des troubadours*, par M. [François Just Marie] Raynouard, 6 voll., Paris 1816-1821; *Le Parnasse occitanien*, [par Henri Pascal de Rochegude,] Toulouse 1819.

doveva essere comunque nota a Raynouard, che forse l'aveva trascritta di persona o l'aveva fatta trascrivere: da qualche parte, forse su una scheda, o per scelta deliberata o per errore, sarà comparso il nome di Raimbaut d'Aurenga e non del Raimbaut a cui il copista l'aveva assegnata.

Di qui lo sconcerto di Emil Levy, che nel *SW*, in due occasioni (s.vv. *fraise/fraiser* e *frest*), si chiede da dove Raynouard abbia ricavato i luoghi citati nel *LR*, riproducendone anche uno (il v. 19), con gli stessi errori:

fraise/fraiser:

Hierher [cioè al significato «Esche» 'frassino' e non a quello di 'fragaria, pianta delle fragole' indicato nel *LR*] gehört doch wol auch die Stelle (wo steht sie?), die R. III, 383 als einzigen Beleg für *fraisier* 'fraisier' anführt:

De *frasier* me fazia semblar vim. (*SW* III 583)

frest:

Wo steht R.'s einziger Beleg? Es ist mir nicht gelungen, ihn zu identifizieren, und einen anderen Beleg kenne ich nicht. (*SW* III 599)

Comprensibilmente depistato dagli incipit, Levy non poté nemmeno porsi il problema delle due attribuzioni contraddittorie, non avendo alcun elemento per far risalire le due citazioni, facenti capo a incipit diversi, allo stesso testo.

Sarebbe molto interessante sapere se nel *LR* il nome di Raimbaut d'Aurenga sia saltato fuori per un semplice lapsus o se testimoni di un consapevole tentativo di attribuzione. In effetti è proprio a questo Raimbaut che Joseph Linskill assegna dubitativamente il componimento nella sua edizione di Raimbaut de Vaqueiras:

The MS. attributes the poem to Raimbaut de Vaqueiras, but this attribution encounters serious objections. 1. The poem occupies a curiously isolated position among the group of sixteen lyrical poems attributed by *E* to our troubadour, being the only one of the series to precede the long *Epic Letter*. It is moreover itself immediately preceded by a group of eight poems belonging to another Raimbaut, R. d'Orange. 2. The main idea of the poem is the paradoxical one that unrewarded loyalty in love is the most effective means of attaining wisdom. This idea does not recur elsewhere in R. de Vaqueiras, and indeed it contradicts his oft-repeated views (V-VIII [= *BdT* 392.10, 25, 23, 17]); it does appear however in a poem of R. d'Orange (ed. Pattison, IV, st. 8 [*BdT* 389.10, 43-

48]). 3. The extensive use of image and metaphor in the poem is not characteristic of our troubadour (who makes only a limited use of such stylistic features); it is on the other hand very typical of R. d'Orange. 4. The metrical scheme (*coblas capfinidas* of seven lines, each of which has an isolated rhyme) has no parallel in R. de Vaqueiras; but the wide use of such rhymes in the stanza is a favourite device of Raimbaut d'Orange (cf. [Walter T.] Pattison, [*The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952,] pp. 46-7). 5. The "senhal" *Fraire* (l. 36) is not found elsewhere in our troubadour. In Bertran de Born and Peire Vidal, this "senhal" refers to the Catalan troubadour Guillem de Berguedan, lord of Berga, active 1160-1200, and in Pons de Capduoill it probably indicates the same person. Cusimano accepts this identification for the poem under discussion, but both [Stanisław] Stroński, [*Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie 1910,] pp. 31-3* and [Ernest] Hoepffner, [*L'Espagne dans la vie et dans l'œuvre du troubadour Peire Vidal*, Paris 1946,] pp. 57-8 believe that this "senhal" was also used by Raimbaut d'Orange in 389, 32 (ed. Pattison, 40: *bels fraire*), though this is disputed by M[artin] de Riquer, [«En torno a Arondeta, de ton chantar m'azir», *Boletín de la Real Academia de buenas letras de Barcelona*, 22, 1949, pp. 199-228], p. 211, n. 7. This last poem is dated 1169 by its editor, who has shown that R. d'Orange visited Barcelona in 1162 (*op. cit.*, p. 71). A relationship between him and Guillem de Berguedan cannot therefore be excluded. From all these considerations we conclude that 392, 26a, if it is to be attributed to a Raimbaut, belongs to the lord of Orange rather than to our troubadour.⁵

Alcuni di questi argomenti sono abbastanza deboli.

(5) *Fraire* potrà anche essere Guillem de Bergueda, ma il *bels fraire* che compare nella famosa canzone *Non chant per auzel ni per flor* (*BdT* 389.32, v. 40) è certamente Tristano, a cui l'euforico conte trovatore si paragona mentre invita la sua dama a comportarsi come Isotta («Tristan, mout presetz gent presen: / d'aital sui eu enquistaire. / Si-l me dona cill cui m'enten, / no-us port enveja, bels fraire», vv. 37-40), non l'altrettanto esuberante signore del Berguedà. Il *senhal*, del resto assai poco caratterizzante, sembrerebbe alla luce del contesto meglio associabile a un personaggio femminile, a una nuova dama che appare alla fine (il fatto che sia maschile può rispondere, com'è noto, alle convenzioni implicate dalla metafora feudale). (3) Che Raimbaut

⁵ Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, pp. 43-44.

de Vaqueiras sia meno immaginifico di Raimbaut d'Aurenga è un'osservazione impressionistica, smentita, almeno per quanto riguarda le comparazioni, dai dati del repertorio di Oriana Scarpati.⁶ (2) Il rilievo che la posizione espressa appare in contrasto con altri componimenti di Raimbaut de Vaqueiras può essere fondato, ma com'è noto la coerenza ideologica non è un comportamento tra i più ricorrenti nei trovatori e non è nemmeno detto che il poeta si cali sempre nella stessa voce (e quindi nella stessa prospettiva ideologica); andrebbe comunque ricordato che Raimbaut de Vaqueiras è autore di altre due canzoni d'abbandono (perché come vedremo di questo si tratta), *D'una dona-m tueill e-m lais* e *Ges, si tot ma don'et amors* (BdT 392.12, 17): una modalità, quindi, per lui non inedita.

Molto più solidi sono invece i punti (1) e (4) del ragionamento di Linskill.

(1) Il copista di **E** sembra avere anticipato di un'unità la sezione di Raimbaut de Vaqueiras, destinata ad aprirsi con il *salut* (BdT 392.I-III), che comincia infatti al primo rigo della carta seguente, separandola in questo modo senza un motivo apparente dagli altri componimenti lirici raggruppati dopo la lettera epica. E naturalmente l'errore sarà stato causato dal fatto che proprio lì doveva chiudersi la sezione dell'altro Raimbaut. (4) La tecnica delle strofi a rime tutte irrelate è coltivata da un piccolo numero di trovatori, facenti capo a Marcabru, a Raimbaut d'Aurenga e a Arnaut Daniel, mentre è sconosciuta a Raimbaut de Vaqueiras; Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel hanno anche una canzone ciascuno a *coblas capfinidas*.

La breve storia critica del componimento non finisce tuttavia qui, ma ha un'appendice nel 1985. In una nota del suo studio sui *Trovatori a Valchiusa*, Maurizio Perugi, a proposito dell'hapax *afrest* di *Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori* (BdT 233.4), lo stesso che *frest* in [... *nu]ils hom*, discute la seconda *cobla* della nostra canzone. Riproduco per intero la nota, omettendo solo il testo e la traduzione inglese di Linskill della strofe e alla fine la spiegazione, sulla base del DCVB, della locuzione *anar a orsa*:

⁶ Oriana Scarpati, *Retorica del 'trobar'. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, pp. 405-410, da confrontare con le pp. 401-405 dedicate a Raimbaut d'Aurenga.

La canzone, che il Linskill dichiara di dubbia attribuzione, è trasmessa dall'unico ms. E 180. ... Osserva l'editore: «Only one example of this metrical scheme, but several variants in Arnaut Daniel» [*The Poems*, p. 291]; e che l'autore sia un tardo seguace del perigordino è confermato da riprese quali *devet* (cfr. ADan 6[=BdT 29.7].35 *e no metatz son chan-tar en debes*), *envout* (cfr. ADan 12[=BdT 29.8].34 *envoutas* in rima), *s'espert* (cfr. ADan 11[=BdT 29.9].39 *espers* in rima). D'altra parte la serie rimatica *est : forest : prest : arest : conquest* offre un significativo parallelo con *Razo e dreyt*. A completare l'*identikit* stilistico e cronologico dell'ignoto autore vale anche il v. 14 (dove il ms. reca *amar* anziché *anar*), da confrontare con Guilhem de l'Olivier d'Arle 56.31-2 [= *BdT* 246.76, vv. 9-10] *Mas pus glotz voler s'esforza / razos e sens van enorsa*.⁷

Razo e dreyt, di cui Petrarca cita l'incipit in *Lasso me* (*Rvf* LXX) ritenendola di Arnaut Daniel, è intestata in **C** a Guillem de Saint Gregori (primo terzo del secolo XIII), mentre in **K**, aggiunta da una mano posteriore, è adespota. Perugi la ritiene di Guillem de Mur (seconda metà del secolo XIII), ipotesi confutata da Saverio Guida.⁸ Al di là della questione attributiva di *Razo e dreyt*, uno scadente e farraginoso centone che incomprensibilmente fu glorificato da Petrarca, Perugi fa dunque rientrare [... *nu]ils hom* tra i prodotti degli epigoni di Arnaut Daniel. Si sarà notato come lo studioso proceda spedito verso la sua conclusione, senza nemmeno prendere in considerazione la lunga argomentazione di Linskill e limitandosi a citare un suo rilievo, in nota, sullo schema metrico: «several variants in Arnaut Daniel».

Riguardo a quest'ultima osservazione, ripresa da Perugi, c'è da precisare che, come abbiamo accennato sopra di sfuggita, il primo trovatore a comporre *coblas* di soli *rims dissolutz* e in più con figura flessionale (che dà luogo ai cosiddetti *rims derivatius*) era stato Marcabru in *Contra l'ivern que s'enansa* (*BdT* 293.14), seguito da Raimbaut d'Aurenga, che in *En aital rimeta prima* (*BdT* 389.26) usa la stessa tecnica (*rims dissolutz* e al tempo stesso *derivatius*), mentre in *Cars, douz e fenz* (*BdT* 389.22) ricorre solo in parte alla figura flessionale in rima (4 coppie su 14 rime); Arnaut Daniel, infine, compone diverse canzoni

⁷ Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova 1985, pp. 31-32, n. 11.

⁸ Perugi, *Trovatori a Valchiusa*, pp. 192-193 *et passim*; Saverio Guida, *Trovatori minori*, Modena 2002, pp. 296-297.

con *coblas a rims dissolutz* abbandonando la figura flessionale. La tecnica delle rime irrelate, anzi di tutte rime irrelate, nella strofe, se è estranea a Raimbaut de Vaqueiras, non lo è quindi all'altro Raimbaut, di cui anche metricamente Arnaut Daniel fu il primo e più prestigioso erede. L'abbinamento delle rime irrelate alla figura flessionale, ovvero al poliptoto, va ovviamente considerato un'opzione e non un vincolo, sicché non ci sarebbe alcunché di strano se il conte d'Orange risultasse titolare di una canzone a *rims dissolutz* ma senza nessun *rim derivatiu*.

In realtà, l'autore di [... *nujils hom* non sembra avere affatto la fisionomia di «un tardo seguace del perigordino». I seguaci di un autore cercano di farlo rivivere nelle loro compilazioni con noiosa diligenza e con tratti ben riconoscibili al loro pubblico, inambigui. Per quanto riguarda in particolare Arnaut Daniel, è esattamente quello che ha fatto l'autore di *Razo e dreyt* ed è quello che fa nella seconda metà del Duecento Inghilfredi in *Del meo voler dir l'ombra* (PSs 47.3), con tanto di *unglia* e di *inunglia*, di *cambra* e di *incambra*, di *lima* e di *rima*; a distanza di un secolo e più, tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento, un anonimo catalano imbastisce una canzone, *Amors, com fayts amar ten aut* (Rialc 0.10) con *rims derivatius* e rimanti presi in gran parte da Arnaut; e ancora nella stessa epoca un altro catalano, Andreu Febrer, e il valenzano Jordi de Sant Jordi torneranno a saccheggiare il rimario del trovatore, rimescolato ora con quello dantesco delle petrose (Rialc 59.4, 16; 164.10). L'imitazione arnaldiana colta da Perugi in [... *nujils hom* è così timida e discreta che, se realmente c'è, sarebbe passata inosservata all'udienza. Il *deves* (C, *defes* E) di Arnaut 29.7 non solo compare in un costrutto avverbiale, ma non è nemmeno la stessa parola: *deves/defes* (con *e* chiusa) < DEFENSUM, *devet* (con *e* aperta) < DEVETUM; *envoutas* in 29.8 ha tutt'altro significato (*floretas envoutas* 'fiorellini in boccio'); l'*espers* di 29.9 è aggettivo, 'pronto', qui *s'espert* è verbo e significa 'si perde d'animo, si smarrisce'. Il «significativo parallelo» della «serie rimatica *est : forest : prest : arest : conquest*» non porta probabilmente da nessuna parte o porta da un'altra parte, come si può vedere da questi raffronti:

<i>Ara non siscla</i>	forest : rest : test : tempest : prest : vest
[... <i>nujils hom</i>	[...]est : forest : prest : arest : conquest
<i>Razo e dreyt</i>	conquest : rest : Uzeit : prest : afrest : test : rest
<i>Del meo voler</i>	resto : resto : aresto
<i>Amor, com fayts</i>	test : arrest : conquest : vest

La serie risale forse al Raimbaut di *Ara non siscla ni chanta* (*BdT* 389.12) e, ripresa poi da Arnaut in qualche composizione perduta, è ricomparsa nei suoi epigoni, quali certamente sono l'autore di *Razo e dreyt*, l'Inghilfredi di *Del meo voler* e l'anonimo catalano di *Amors, com fayts*? Ma non è nemmeno indispensabile ipotizzare la mediazione arnaldiana, se si pensa che i seguaci del trovatore difficilmente avrebbero ignorato che il loro maestro aveva avuto a sua volta un maestro, l'inventore del *trobar prim*, a cui era dovuto un non minore rispetto. Per esempio, quando Inghilfredi scrive «Se io tegno il dritto a inverso / e di lei il cor m'incambra / (tal la sento) non meraviglia parmi» (vv. 37-39),⁹ sta citando il sirventese osceno di Raimon de Durfort sul noto e scabroso caso aperto dalla signora Ena («Caersinat, tracher sers, / tu que d'aquest plag mal mers, / gartz, perque no-i tornas enquers / cornar a dreg o a envers?»), *BdT* 397.1a, vv. 19-22),¹⁰ nel merito del quale era intervenuto anche Arnaut Daniel (*BdT* 29.15), oppure rende un tributo al Raimbaut *clus* della *flors enversa* (*BdT* 389.16)? La prima ipotesi sembra alquanto improbabile ed è mal conciliabile con lo stile alto del rimatore siculo-toscano. Ancora più chiaro il caso di Elias Cairel, che nel primo quarto del tredicesimo secolo in alcune canzoni aveva combinato insieme, quasi indistricabilmente, gli insegnamenti formali dei due maestri.¹¹

Per tornare a uno dei rimanti menzionati da Perugi come arnaldiani, l'aggettivo *espers* (cioè *espertz*) di *BdT* 29.9, esso prima che in Arnaut compare in Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389.31), in rima, tra l'altro, con *cubertz*, come nella nostra canzone; ma in Raimbaut compare anche il verbo *m'espert* (*BdT* 389.40) con lo stesso significato che ha in [... *nujils hom* e in rima, tra l'altro, con *pert* (due volte) e *descubert*. Sono anche rambaldiani i rimanti *vim* 'vedemmo': *cim* (*BdT* 389.3) e *prim*: *cim* (*BdT* 389.26), poi anche in Arnaut *prim*: *vim* 'giunco': *sim*; *auzim* (o *vim* 'vedemmo', minoritario), quest'ultimo in rima con *Caim* (*BdT* 29.6); *Caim* è già in Marcabru (*BdT* 293.13 e 35),

⁹ Edizione in *PSs* di Marco Berisso.

¹⁰ Edizione di Gianfranco Contini, «Per la conoscenza di un sirventese di Arnaut Daniel», *Studi medievali*, n.s., 9, 1936, pp. 223-231; poi in id., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, 2 voll., Firenze 2007, vol. II, pp. 681-690.

¹¹ Rimando all'Introduzione e al commento dell'edizione di Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004.

poi in Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 392.5, vedi *infra*). Ed è inutile ricordare che *verga* (*BdT* 29.14), prima di comparire nella sestina, era un rimante rambaldiano (due volte: *BdT* 389.10 e 22). In linea di principio, quando ci imbattiamo in un elemento che ci rimanda a Arnaut Daniel, dobbiamo chiederci se esso non risalga invece a Raimbaut d'Aurenga: in più di un caso possiamo dimostrare che è così, ma può pur sempre restare il dubbio che il precedente di Arnaut sia andato perduto. Per esempio, l'*escorsa* della sestina (non in rima), che anche ritroviamo qui, era già in Raimbaut? O il precedente rambaldiano di *escorsa* è proprio quello che abbiamo sotto gli occhi?

[... *nujils hom* può essere fatta rientrare nell'area generica che ospita il *comjat* (designazione che si trova nei canzonieri), la *chanson de change* (designazione moderna) e la *mala canso* (designazione delle *vidas* e delle *razos*), tre sottogeneri sostanzialmente contigui che in parte si sovrappongono: nel primo l'amatore annuncia l'abbandono della dama; nel secondo la sua sostituzione con un'altra migliore; nel terzo se ne elencano, fino al vituperio, i difetti morali e talvolta anche fisici.¹² Naturalmente alcuni di questi ingredienti possono comparire anche al di fuori dei confini di questo genere. In *Can vei la lauzeta mover* (*BdT* 70.43), per esempio, chi dice io rende nota la sua rinuncia alla dama, e di conseguenza all'amore e al canto; in *Non chant per auzel ni per flor*, siamo informati di un'infelice esperienza appena conclusa («Ar sui partitz de la pejor / c'anc fos vista ni trobada», vv. 9-10), che precede il divampare dell'amore corrisposto con la più bella del mondo. La nascita di questa modalità, che comunque si confronta con i generi cortesi classici anche quando assume i toni bassi della satira e dell'insulto, va ricondotta al rinnovamento dei generi occitani a cui cominciamo ad assistere a partire dagli anni settanta del dodicesimo

¹² Alla *mala canso* in particolare e al *maldit* catalano è dedicata l'antologia, preceduta da un'ampia introduzione, di Robert Archer e Isabel de Riquer, *Contra las mujeres. Poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona 1998. Si vedano anche Dietmar Rieger, *Gattungen und Gattungensbezeichnungen der Trobadoryrik. Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Tübingen 1976, pp. 303-318, e Valeria Bertolucci Pizzorusso, «Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la *cantiga 'de change'*», in *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os dias 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela 1993, pp. 109-120 (con osservazioni attinenti anche alla lirica occitana).

secolo.¹³ Si tratta in fondo di un modo, tra gli altri che saranno sperimentati, di sbloccare lo stallo della situazione cortese tradizionale, che rischiava di diventare ripetitiva. La nostra canzone rivela alcuni tratti di tutti e tre i sottotipi: quelli, come è evidente, del *comjat*; quelli, benché circoscritti alla sola *tornada*, della *chanson de change*, se è giusta l'ipotesi che il *senhal* si riferisca a una nuova dama; e quelli della *mala canso*, perché l'amata è accusata di falsità e tradimento. Tale compresenza di elementi potrebbe deporre a favore di una maggiore antichità del componimento rispetto a prodotti più stereotipati e più tardi, che puntano decisamente, sebbene non sempre esclusivamente, su una delle tre modalità. Altri indizi sembrano confermarlo.

Si consideri la serie di rimanti

[... *nu]ils hom* [forsa]¹⁴ : orsa : estorsa : torsa : escorsa : torsa

Di questi, tre su cinque compaiono anche in Albertet (*BdT* 16.11):

Donna pros forsa : estorsa : escorsa : amorsa

È il nostro trovatore che li riprende da Albertet o accade l'inverso, che quest'ultimo li abbia attinti a un trovatore a lui precedente e, ovviamente, autorevole? Non sarà nemmeno un caso che anche *Donna pros e richa* sia una *mala canso*, una curiosa composizione parodico-satirica

¹³ Si può parlare di un'innovazione perché, come osserva Bertolucci Pizzorosso, «in ambito provenzale 'classico', per così dire, la possibilità del cambio veniva contemplata, ed al tempo stesso temuta e biasimata, da parte del personaggio femminile, ma non poteva, per principio, essere ammessa nel personaggio maschile, l'adorante vassallo e servitore. Bernart de Ventadorn lo aveva affermato: "Eu non vau ges chamjan / si com las domnas fan" (*Lo gens tems de pascor* [*BdT* 70.28], vv. 23-24); ci si può allontanare (*partir*), con o senza formale congedo, più che ipotizzare un'*altra amor*: "d'autr'amor no m'es vejaire / que ja mais mos cors s'esclaira" (*Lo rossinhol s'esbaudeja* [*BdT* 70.29], vv. 55-56); e l'impossibilità di *virar alhor* per il vero amante-poeta continua ad essere ostentata anche in altri trovatori, nella linea ortodossa dell'ideologia amorosa. Tuttavia il motivo del cambio della donna da parte dell'uomo non ricambiato comincia ad emergere presto nella canzone, come è risaputo, e la sua frequenza aumenta decisamente sul voltare del sec. XIII» («Motivi e registri minoritari», pp. 110-111).

¹⁴ La ricostruzione del rimante è garantita dalla rima e dal collegamento *cap-finit*.

dove dall'elogio della dama si passa alla fine di ogni strofe alla sua maledizione.¹⁵ Ma la cosa a questo punto si complica, perché il raffronto fa rispuntare il nome del più giovane Raimbaut, i cui rapporti con Albertet sono ben noti: quale che sia la direzione dei prestiti, è un dato di fatto che *Donna pros e richa* e *Lo Carros (Truan, mala guerra, BdT 392.32)* hanno lo stesso schema metrico; *Donna pros e richa* e *Ab son gai e leugier (BdT 16.2)*, inoltre, hanno delle serie di rimanti in comune con *Kalenda maia (BdT 392.9)*; e un'altra serie in comune si coglie tra *Ab son gai e leugier* e *Lo Carros*.¹⁶ D'altra parte, la nuova edizione critica di Albertet in corso di realizzazione a cura di Francesca Sanguineti sta facendo emergere un certo numero di debiti, circoscritti ma tangibili, di questo trovatore nei confronti del primo Raimbaut: un dato di non poco interesse, perché si dà qui il caso di un trovatore che presenta occasionali spunti di rambaldismo non associabili tuttavia a percepibili tracce di arnaldismo. Si mettano per esempio a confronto le serie di *Ben sai c'a sels seria fer (BdT 389.19)* e di *Pos en ben amar m'esmer (BdT 16.20)*, dove già l'incipit di Albertet cita quasi alla lettera il v. 33 di *Ben sai*, «Si ben en amar leis m'esmer»:

Ben sai fer : anquer : enquier : sofer : esmer¹⁷ : er : esquer : ser
Pos en ben amar esmer : er : fer : fer : enquer : quer : profer : suffer

E si notino ancora, proprio in *Donna pros e richa*, tre rimanti presi da *Una chansoneta fera (BdT 389.40)*, lo stesso componimento che esibisce il rimante *espert* (verbo), di cui già si è detto:

Una chansoneta entendre : dissendre : pendre : contendre : entendre :
 defendre : vendre
Donna pros entendre : defendre : vendre : atendre¹⁸

¹⁵ Si veda la lettura di Francesca Sanguineti, «Albertet, *Donna pros e richa (BdT 16.11)*», *Lecturae tropatorum*, 2 (2009).

¹⁶ Vedi Fabrizio Beggiano, «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*, a cura di Sonia Barillari, Alessandria 2007, pp. 19-26, alle pp. 24-25.

¹⁷ Il raro rimante *esmer* è anche in Arnaut Daniel, *Si-m fos Amors de ioi donar tant larga (BdT 29.17)*, ma non si accompagna a nessun altro rimante delle serie di cui sopra: *voler : esmer : ver : aver : iazer : viltener*.

¹⁸ *-endre* non è rima arnaldiana. Compare due volte in Raimbaut de Vaquei-

Più che di debiti, si potrebbe meglio parlare di reiterati gesti di omaggio verso il conte, morto men che trentenne nel 1173, che il giullare Albertet, di lui più giovane di almeno una ventina d'anni, non conobbe mai di persona. La *vida* tuttavia ci informa che soggiornò a lungo «en Aurenga», molto probabilmente alla corte di Guillem del Baus, nipote di Raimbaut (figlio della sorella Tiburga) e anche lui mecenate e trovatore, dove Albertet avrebbe potuto incontrare Raimbaut de Vaqueiras.¹⁹ Nella corte di Guglielmo le canzoni dello zio erano certamente di casa e da buon giullare Albertet doveva esserne un esecutore abituale: le sue citazioni saranno state senz'altro disinteressate e dovute, salvo casi particolari, più a ritorni di memoria che a concrete affinità di scelte poetiche, ma avranno avuto anche l'effetto di lusingare il mecenate. Mi pare perciò del tutto giustificato pensare che in *Donna pros e richa* Albertet abbia desunto i rimanti in *-orsa*, caratteristicamente aspri, proprio da Raimbaut d'Aurenga, che sarebbe il firmatario della nostra canzone.

Nel suo genere, [*... nu*]ils hom appare di qualità tutt'altro che scadente. È ricca di immagini forti, come quella del leone che nel suo regno non permette a nessuno nemmeno di far spuntare la testa dalla vegetazione o quella della nave in balia del vento o ancora quella dell'albero senza scorza. Anche il lessico è duro, fatto quasi solo di sostantivi e di verbi, con un'aggettivazione avara e pochi avverbi. Viene infine messo avanti, ai vv. 24-28, un io antagonista, che si attribuisce un atteggiamento che travalica il contesto amoroso e che quadra perfettamente con la nota egolatria rambaldiana. Colpisce anche il riferimento a Caino del v. 33. Il nome compare in rima, come ho già detto, in Marcabru, dove si parla una volta dell'«amistat ... / falsa, del lignatge Caym» (*Bel m'es cant son li frug madur*, *BdT* 293.13, 41-42), un'altra dei corrotti «Probet del lignatge Caï, / del primeiran home fello» (*Pax in nomine Domini*, *BdT* 293.35, 37-38); riappare poi, non in rima, in *Ar vei bru, escur, trebol cel*, una canzone in stile decisamente *clus se-*

ras, ma in serie di rimanti per noi meno significative: *prendre* : *atendre* : *rendre* : *entendre* (*BdT* 392.16); *fendre* : *tendre* : *ascendre* : *rendre* (*BdT* 392.32). *BdT* 392.30, che anche la contiene, è una falsa attribuzione.

¹⁹ Saverio Guida, «Questioni relative a tre *partimens* provenzali (*BdT* 388,1; 16,17; 75,5)», *Cultura neolatina*, 68, 2008, pp. 249-309; si veda anche Francesca Sanguineti, «Pour une nouvelle édition critique des poèmes d'Albertet», *Revue des langues romanes*, 114, 2010, in stampa.

gnata nella *BdT* come 392.5, cioè sotto Raimbaut de Vaqueiras (a cui l'intestano **CE**, mentre la danno a Raimbaut d'Aurenga **N²R** e l'indice di **C**; in **N** è adespota nel gruppo, tutto senza autore, di quest'ultimo), ma quasi unanimemente attribuita all'Orange. È da sottolineare che il nome ricorre nell'unica *cobla*, violentissima, contro la dama:

Quar anc Caim, qu'acis Abel,
 no saup de tracion un ou
 contra lieis (mas ieu par ibres,
 quar li dic so don sui madurs,
 si·m carga lo col e·m maca);
 mas tan me destrenh pus que fams
 quan me soven de la raca,
 que non aus parlar neis per iurs
 de lieis, quan me membra·l satams.²⁰ (vv. 37-45)

[Perché Caino, che uccise Abele, non sapeva un bel nulla di tradimento a confronto di lei (ma io sembro ubriaco se le dico ciò che mi cresce dentro, tanto mi carica il collo e mi prende a mazzate); ma per me è un tormento maggiore della fame quando mi ricordo di quella megera, al punto che non oso parlare di lei nemmeno per maledizioni quando penso al diavolo che è.]

Il personaggio biblico negativamente esemplare è dunque evocato, qui come in [... *nujils hom*, a proposito della donna, a differenza che in Marcabru e a differenza inoltre che in Arnaut Daniel, dove servirà a fornire un curioso termine cronologico all'interno di una autoesaltazione di chi si proclama il più perfetto amante: «Ar ai fam d'amor don badalh / e non sec mezura ni talh; / sol m'o engualh / qu'anc non auzim / del temps Caim / amador meins acuelha / cor trichador / ni bauzador, / per que mos jois capduelha» (*Canso do-ill mot son plan e prim*, *BdT* 29.6, 46-54).

Se si condivide l'apprezzamento positivo di [... *nujils hom* e si giudica non casuale l'affinità con *Ar vei*, non sembrerà azzardato riproporre con convinzione la candidatura di Raimbaut d'Aurenga come autore. E se così è, al conte spetterebbe un nuovo primato, tra i non pochi altri: quello di aver dato vita al genere, o alla modalità poetica,

²⁰ Cito dall'edizione di Linda M. Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford 1975, p. 156.

della canzone di abbandono di una dama. Un trovatore, geneticamente programmato per creare canzoni d'amore, compone la prima canzone di disamore.

Raimbaut d'Aurenga (?)
 [... nu]ils hom tan [... n]on amet
 (BdT 392.26a)

Ms.: E 180 ([Raim]baut de [uaque]iras). L'asportazione della lettera ornata ha mutilato sia il nome dell'autore sia gran parte della prima strofe.

Edizioni: Giuseppe Cusimano, «Una canzone inedita attribuita a Raimbaut de Vaqueiras», in *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, Figueira da Foz 1959, pp. 155-157 (edizione anticipata nel 1957 in un volume fuori commercio: vedi qui la nota 3); Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, p. 289 (XXXII), nella sezione «Poems of doubtful attribution».

Metrica: a8 b8 c8 d8 e8 f10 g10' (Frank 875:3bis [non 835:3bis, come, forse per un refuso, in Cusimano, «Una canzone», p. 157], *unicum*). Cinque *coblas unissonans a rims dissolutz* con collegamento *capfinit* e una *tornada* di tre versi. Sono ipometri (ridotti a ottonari) i vv. 27 e 37; ipermetro (promosso a decenario, ma la glossa è facilmente isolabile) il v. 19.

Testo: Riprendiamo, dopo averla ricontrollata sul codice, l'impeccabile edizione di Cusimano (il testo di Linskill è identico salvo che in qualche dettaglio di punteggiatura). Per completezza e comodità del lettore forniamo comunque un nuovo apparato.

I [... nu]ils hom tan [...n]on amet
 com [...]idons tro soa [...out]
 [...]emas ella soa [...est]
 non mier [...] quar trop lai [...er]t
 gran tort [...]i tan capauc [...im] 5
 [...] el cui hom son [...ois]
 [...] forsa.]

II Forsat m'a encontra devet
 e tengut enclaus et envout,

9 enuoutz

I. . . .

II. Contro ogni divieto mi ha preso a forza e tenuto rinchiuso e serrato,

- si co·l leos vol la forest, 10
 que tot quant es dedins s'espert
 e non eis pel frest ni pel sim;
 e fals'amors destreis m'aisi e·m pois
 e·m fes anar lonc termini a orsa.
- III Ben es vers c'a orsa·m menet, 15
 e fis que fols quar lei ai cout,
 que·l no ret gaerdo de prest;
 c'aisi m'a sos fals digz cubert
 que de fraiser fazia vim,
 c'ab sos bels digz m'aplanet e m'enois 20
 e mostret me com ieu de leis m'estorsa.
- IV Estortz sui, mas aisi·m liet
 ab eis lo genh ab que m'a sout;
 mas ieu soi sel que no m'arest
 que lai on fezeutatz se pert, 25
 quar uns no·i a saber tan prim
 que lai on ve cobe ni mois;
 ni·m part de lui e vauc dretç, qui que·s torsa.

13 amor 14 amar 16 loi 17 piest 19 fazia vim] me fazia semblar uim

così come il leone vuole la foresta, con chiunque si trovi in essa impaurito al punto che non spunta per le vette e per le cime; e il falso amore così mi afflisce e mi tormentò e per lungo tempo mi fece andare a orza.

III. È ben vero che mi mandò a orza e agii da stupido venerandola, perché non le rendo interessi del prestito; a tal punto dissimulava la falsità delle sue parole che di frassino faceva giunco, perché con le sue belle parole mi tranquillizzò e mi blandì e mi mostrò come svincolarmi da lei.

IV. Mi sono svincolato, ma così mi aveva legato con le stesse astuzie con cui mi ha sciolto; ma io sono colui che non si ferma se non dove la fedeltà è perduta, perché non si raggiunge la saggezza perfetta se non lì dove si vede gente bramosa e perfida: e mi allontanano da lei e, anche se c'è chi si svia, io vado dritto.

- V Ges no·m tortz, mas d'aiso·m penet:
 tant ai afillat et esmout, 30
 qu'ieu cuidava aver conquest
 ric joi, mas en ira·m revert,
 que la fezeutat de Caim
 trobei en leis, que tot be desconois,
 per qu'ieu remanh com l'albres ses l'escorsa. 35
- VI Fraire, ie·us am pueis que nos vim
 e soi sel que no·us desconois,
 mas ja no vueill amor que trenc ni·s torsa.

36 ieu uos

V. Io non mi svio affatto, ma di questo mi punì; tanto mi sono affinato e aguzzato che pensavo di avere raggiunto una grande gioia, ma questa mi si trasforma in tristezza, perché la fedeltà di Caino trovai in lei, che disconosce ogni bene, sicché rimango come albero senza scorza.

VI. Fratello, vi amo da che ci siamo visti e sono colui che non vi disconosce; ma io non voglio amore che spezzi e si svii.

8. *dever*: 'divieto, proibizione'. La parola compare in Marcabru (*BdT* 293.26, 8) in un'accezione poco chiara (forse 'ordine, comando': cfr. Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge 2000, p. 360); in Guillem de Berguedan (*BdT* 210.6a, 42) nel senso di 'interdizione, scomunica' (cfr. Martí de Riquer, *Les Poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Barcelona 1996, p. 244). Qui il senso sembra essere 'contro ogni legge'.

9. *enclaus et envout*: è la prima di diverse coppie sinonimiche.

12. *frest ... sim*: anch'essi sinonimi. — *frest*: dal francone **first*, diventato in francese, per una falsa etimologia da *FASTIGIUM*, *faîte*, è un hapax registrato nel *LR* con il significato di «comble, sommet, *faîte*, extrémité supérieure d'un bâtiment»; come notato da Cusimano, la voce si trova con lo stesso significato anche nel *TdF*, s.v., che la registra, in questa forma, come propria del «dialecte des bords du Rhône».

13. *fals' amor destreis m'aisi*: cfr. Raimbaut d'Aurenga, «Estat ai fis amics adreis / d'una que m'enganav'ab tric, / e car anc s'amors mi destreis, / tos temps n'aurai mon cor enic» (*BdT* 389.36, 25-28); «Anc no·m destreis / Amors tan mai» (*BdT* 389.37, 53).

14. 'andare a orza o all'orza' significa propriamente, nel linguaggio marinaro, dirigere un'imbarcazione contro il vento, o meglio 'risalire il vento', quindi navigare con difficoltà: per risalire il vento, non si può seguire una rotta fissa ma questa deve variare di continuo in rapporto con il vento stesso. La stessa espressione, in senso figurato, compare in Guillem de l'Olivier (*BdT* 246.76), come ricordato da Perugi, nel *Castiagilos* di Raimon Vidal (v. 159) e nella *Vida de Sant Honorat* di Raimon Feraud (vv. 1162 e 6553). In Giacomo II d'Aragona (*BdT* 262a.1, 31 [aggiunta della *COM* alla *BdT*]), il luogo è problematico.

17. 'non le devo interessi per un prestito che non ho avuto', o anche «nessun compenso le debbo, nulla avendo ricevuto» (Cusimano). — *ret*: voce verbale di *redre* 'rendere', senza la *-n-* analogica mutuata da altri verbi.

18. Cfr. Raimbaut d'Aurenga: «e ab cubertz fals presics» (*BdT* 389.10, 59).

19. L'ipermetria (*que de fraiser me frazia semblar vim*) è corretta da Cusimano.

21. *m'aplanet e m'enois*: altra coppia sinonimica; *enois* è perfetto di *enonher*, lo stesso che *onher* 'ungere', con il significato traslato di 'adulare, blandire'.

22-28. Sembra di capire che sia stato il comportamento della dama prima a blandire l'amante, poi, una volta smascherata la sua falsità, ad allontanarlo. Contrario a ogni compromesso, a ogni disviamento, quest'ultimo si arresta quando viene meno la fedeltà: è proprio allora, infatti, che il *saber* cortese si tempera e si acuisce; l'amante procede quindi per la sua strada, abbandonando l'amata.

24. *mas*: Linskill traduce «since», significato che la congiunzione può anche avere (in rari casi secondo Frede Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen 1986, § 1004), perché la traduzione di Cusimano «“nevertheless” [“però”] destroys the logical sequence of the poet's thoughts and obscures their paradoxical character: he will suffer the bonds placed on him by his lady precisely because she is faithless». In realtà l'obiezione di Linskill sembra derivare dall'incomprensione del v. 28: il poeta non è più legato alla sua dama (tutti i verbi sono al passato) e il distacco è già avvenuto.

26. *i*: prolettico di *lai on* del verso seguente.

27. Verso ipometro di due sillabe.

28. Se la canzone è di Raimbaut d'Aurenga, sembra di cogliere una ripresa, al limite della parafrasi, del secondo membro di questo decenario nella tornada di *Canso do-ill mot son plan e prim* (*BdT* 29.6) di Arnaut Daniel: «Dona, qui que-s destuelha, / Arnautz dreg cor / lai o-es honor / quar vostre pretz capduelha» (vv. 55-58). — *ni*: in assenza dell'avverbio di negazione, 'e' (*ni-m part* è coordinato con *soi* di 24, le due negazioni di 24 e 28 sono in due subordinate): cfr. Jensen, *The Syntax*, §§ 899, 999, 1000, 1002; i precedenti editori intendono invece 'non mi allontanano da lei', benché l'allontanamento, lo svincolamento, sia già stato chiaramente annunciato prima. — *lui*:

'lei' (su *lui* per *lei* cfr. Jensen, *The Syntax*, § 283; anche Vincenzo Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milano 1926, p. 77); altro caso di *lui* per il femminile in Raimbaut d'Aurenga, *Aissi mou* (*BdT* 389.3, 91), documentato unanimemente dagli otto testimoni, che però scompare nell'edizione di Luigi Milone, «Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)», *Cultura neolatina*, 64, 2004, pp. 7-185, alle pp. 9-47 (al v. 61 della sua numerazione), dove il luogo è emendato.

30. *ai afillat et esmout*: nuova coppia di sinonimi. La svista di Cusimano, che traduce *ai ... esmout* «mi sono dato da fare», evidentemente considerando *esmout* participio passato di *esmoure* e non di *esmolre*, era già stata notata e corretta da Linskill («did I ... grind»). L'ausiliare è *aver* perché i due verbi sono usati in forma neutra, non pronominale.

36. Altra ipermetria (*ieu vos*) ridotta da Cusimano.

37. Altro verso ipometro di due sillabe, in questo caso abbastanza facilmente completabile (*e soi aisel que no vos desconois*).

Università di Napoli Federico II

Nota bibliografica

Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
N New York, The Morgan Library & Museum, 819.
N² Berlin, Staatsbibliothek, Philipps 1910.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- COM 2* *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout 2005.
- DCVB* Antoni M. Alcover i Francesc de B. Moll Casanovas, *Diccionari català-valencià-balear*, 10 voll., Palma de Mallorca 1930-1962.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- LR* François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.
- Rialc* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana. La poesia*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 1999ss.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TdF* Frédéric Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige, ou dictionnaire provençal-français*, 2 voll., Aix-en-Provence 1878-1886.

Edizioni

Albertet

- Jean Boutière, «Les poésies du troubadour Albertet», *Studi medievali*, 10, 1937, pp. 1-129.

Arnaut Daniel

Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli 1978.

Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a cura di Mario Eusebi, Parma 1995 (Milano 1984¹).

Daude de Pradas

Alexander Herman Schutz, *Poésies de Daude de Pradas*, Toulouse-Paris 1933.

Marcabru

Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge 2000.

Pss

I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano 2008.

Raimbaut d'Aurenga

Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952.

Raimbaut de Vaqueiras

Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964.