
Saverio Guida

Raimbaut de Vaqueiras

[*Oi*] *altas undas que venez suz la mar*

(*BdT* 392.5a)

Discussione a margine di Tavani in *Lt*, 1, 2008

Nel primo volume (2008) di questa rivista è apparso un saggio di Giuseppe Tavani dedicato a «Raimbaut de Vaqueiras (?), *Altas undas que venez suz la mar*», nel quale l'autore, dopo aver dato conto delle posizioni riguardo alla paternità del testo assunte dai numerosi filologi che nell'arco dell'ultimo secolo si son trovati ad affrontare il problema, ha unito la sua voce a quella di quanti si sono dichiarati contro l'attribuzione a Raimbaut de Vaqueiras tramandata dall'unico manoscritto relatore. L'insigne studioso ha giustamente rappresentato il caso come di difficile soluzione e lo ha efficacemente paragonato ad un «giallo [...] nel quale fitti sono gli ingredienti del poliziesco alla Agatha Christie»; nei romanzi del genere però, si sa, le conclusioni possono essere molteplici e disparate e non sempre quella proposta, per quanto ingegnosa, lascia soddisfatti. A me è tornata sull'istante alla mente, per associazione concettuale, l'opinione di Aldo Menichetti, secondo cui «tutta la nostra filologia non è che un sistema d'ipotesi in equilibrio instabile, alla perpetua ricerca di un assestamento che non sarà mai definitivo»,¹ sicché mi son sentito spinto a verificare la trama e a prendere in considerazione altri possibili esiti.

La frequente diffidenza nei confronti della specifica testimonianza di *Sg* – silloge *sui generis* dell'ultimo terzo del Trecento, divisa in più sezioni, le più importanti delle quali dal nostro punto di vista sono le prime due, contenenti tre principali *Sammlungen* individuali riguar-

¹ «Riflessioni complementari circa l'attribuzione a san Francesco dell'*Esortazione alle poverelle*», *Ricerche storiche*, 13, 1983, pp. 577-593, a p. 578.

danti rispettivamente Cerveri de Girona (104 componimenti, fra cui ben 97 non altrimenti noti), Raimbaut de Vaqueiras (21 pezzi), Giraut de Bornelh (72 testi) – è determinata anzi tutto dal fatto che le ascrizioni presenti nelle sue rubriche risultano spesso fallaci e inattendibili. La raccolta, della quale solo in tempi recenti si è riusciti a discernere il disegno programmatico e a definire la posizione all'interno dello stemma generale dei canzonieri trobadorici,² ospita una grandissima quantità di *unica* e procede da molteplici ed eterogenee fonti, alcune delle quali certamente italiane,³ non più rintracciabili anche perché di antica scaturigine, ma fruibili ancora poco dopo la metà del secolo XIV nella regione di Lerida, ove più indizi inducono a collocare l'atelier di selezione e compattamento delle sequenze disponibili. Non tanto il copista (che rivela di possedere spirito di iniziativa e capacità di assestamento in dose abbastanza modesta), quanto l'organizzatore dei materiali inclusi nella *crestomazia* sembra aver avuto un progetto preciso: mettere assieme i *Liederblätter*, gli sparsi fascicoli o gruppi di fascicoli contenenti testi di un medesimo trovatore e sistemarli in un complesso più esteso e ordinato, in una collezione comprendente i reperti incettati di maestri sia 'classici' sia 'moderni' del *trobar* da proporre all'attenzione di una cerchia di destinatari aulica, assai privilegiata socialmente, economicamente e culturalmente, pros-

² Grazie soprattutto ai lavori di Simone Ventura, «Le scelte d'autore operate dal compilatore del ms. Sg», in *Atti del colloquio internazionale Canzonieri iberici*, A Coruña - Padova 2001, pp. 271-282; «Prime note intorno alla sezione di Giraut de Borneil nel canzoniere Sg», in *Trobadors a la península ibérica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Abadia de Montserrat 2006, pp. 381-403; «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 10. Barcellona, Biblioteca de Catalunya. Sg (146)*, Modena 2006, e di Miriam Cabré e Sadurní Martí, «Per a una base de dades dels cançoners catalans medievals. L'exemple de Sg», in *Actes del tretzè col·loqui internacional de l'AILLC (Girona, 2003)*, Barcelona 2007, pp. 171-186; «Geografia i història de la poesia occitanocatalana del segle XIV», in *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Santa Coloma de Queralt 2010, pp. 349-376; «Le chansonnier Sg au carrefour occitano-catalan», in *Romania*, 128, 2010, pp. 92-134; «La circolazione della lirica nella Catalogna medievale», in *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), a cura di Lino Leonardi, Firenze 2011, pp. 363-407.

³ Vd. François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, p. 271.

sima alla corte reale aragonese, con probabile centro propulsivo nell'ambito geopolitico signorile dominato dagli infanti d'Aragona e dalla schiatta comitale di Urgell (la più ricca del nord-est della penisola iberica e i cui principali esponenti nel secolo XIV furono – è ormai assodato – collezionisti d'arte, bibliofili e appassionati di letteratura tanto in versi che in prosa), a riprova del persistere in Catalogna del legame tra nobiltà e lirica ancora nel tardo Trecento. Le modalità di costruzione fanno escludere la discendenza da 'libri d'autore' e inducono piuttosto a pensare all'utilizzo di precedenti coaguli, di *quaterni* coesi e conclusi realizzati da *amateurs* (è questo in particolare quanto può presumersi per Cerveri e per altri trovatori riguardati e additati come esemplari, la cui produzione è inconcepibile e inammissibile sia rimasta sciolta, parcellizzata e dispersa per un secolo e anche più) e trasferiti in un organismo più vasto e simile a un'antologia divisa in sezioni, in gruppi legati da trasparenti criteri e scopi didattico-documentari.

Nello scomparto riservato a Raimbaut de Vaqueiras, invero, non sono pochi gli orditi rimici che sicuramente non gli appartengono; il loro numero non va tuttavia esagerato e, se si vuol essere obiettivi, non si discosta di molto da quella percentuale statistica rilevata da Pulsoni come patologicamente caratterizzante in media i canzonieri rimasti per ciò che attiene agli errori di attribuzione.⁴ Charmaine Lee ha scritto che «almeno sei» dei testi accordati da **Sg** al trovatore protetto da Bonifacio di Monferrato non gli spettano;⁵ se però dal novero togliamo la versione scorciata di *Belh Monruelh* (*BdT* 70.11), canzone che in altro lavoro ho cercato di dimostrare riconducibile a Raimbaut,⁶ e ammettiamo che in altri due casi (per la tenzone fittizia *Bona donna, un conseill vos deman* [*BdT* 372.4] e per il componimento lirico *Eu sai la flor plus bela d'autra flor* [*BdT* 281.4]) la tradizione manoscritta si presenta per niente liscia e l'unica cosa che si possa dire riguardo ai titoli di proprietà conferiti è che sono dubbi, non possiamo

⁴ Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena 2001, pp. 1-14.

⁵ «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 cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni, Pisa 2006, pp. 865-881, a p. 866.

⁶ «Una canzone provenzale in cerca d'autore», *Studi mediolatini e volgari*, 54, 2008, pp. 49-76.

non registrare onestamente che il tasso di fuorviamento nelle attribuzioni di **Sg** per quanto concerne il florilegio rambaldiano proposto è assai prossimo a quello che si incontra in altri collettori trobadorici usualmente beneficiari di maggiore fiducia.

Sospetti ha inoltre destato la circostanza che [*Oi*] *altas undas* si trovi alla fine della filza di testi di Raimbaut raggrumolati, in una posizione solitamente riservata ai componimenti di problematica e controversa paternità. Non si è considerato che l'organizzatore del corpus divise la piccola antologia approntata in due blocchi congegnati secondo una disposizione tipologica gerarchizzata per generi: nel primo gruppo, dopo l'esordiale tenzone fittizia cui sopra si è accennato (non diversa dal punto di vista della struttura esterna dalle elaborazioni rimiche che vengono appresso), si succedono sei canzoni seguite nella tutt'altro che casuale sistemazione da un'*estampida*, un *descort*, un *planh*, una *can-so-sirventes*, nonché dalla 'lettera epica'; nella seconda serie, formata da nove testi, risultano dislocate nei primi cinque posti altrettante canzoni e dopo di loro si rinvengono un sirventese, una tenzone, un'alba e, per terminare, la popolareggiante 'canzone di donna' sotto inchiesta, a voce femminile. È quindi lecito ravvisare da parte del compilatore, piuttosto che l'intento di relegare la canzoncina in fondo alla sequenza offerta, per via di dubbi sulla sua autenticità, il perseguimento nella struttura della sezione di un disegno ben preciso quanto più possibile funzionale ed esemplificativo nel campionario delle *species* liriche proposto e consono sul piano sia contenutistico sia formale a quelli che erano i canoni del tempo.

Fa secondo me bene Menichetti a raccomandare la cautela in materia attributiva e a sostenere che quando le indicazioni fornite non sono in contrasto con gli elementi in nostro possesso e «salvo solide prove in contrario è ragionevole ammettere che i compilatori di cretomazie medievali fossero più informati di noi»⁷ riguardo alla paternità degli scritti accolti; occorre con modestia riconoscere che la nostra *competence* è sfasata rispetto al tempo e alla scena in cui vennero primariamente rappresentati i recitativi trobadorici e nella fattispecie che qui interessa prendere atto della logica interna che percorre e informa la piccola collezione, mettere da parte preconcepite diffidenze e ricordare che

⁷ Menichetti, «Riflessioni complementari», p. 578.

in ogni processo la smentita dei dati esistenti necessita di prove certe il cui reperimento ordinariamente incombe su chi le contesta.

Per far progredire il fronte della ricerca e della conoscenza conviene passare dall'analisi delle indicazioni esterne alla valutazione degli elementi interni servendosi per comodità del testo edito da Tavani in questa rivista, anche se non se ne condividono totalmente le scelte ecdotiche. Lo si riproduce qui di seguito:

- | | | |
|-----|--|---|
| I | <p>Altas undas que venez suz la mar,
 que fai lo vent çai e lai demenar,
 de mun amic sabetz novas contar,
 qui lai passet? No lo vei retornar!
 Et oi Deu, d'amor!
 ad hora·m dona joi
 et ad hora dolor!</p> | <p>4

7</p> |
| II | <p>Auras dulzas qui venez devers lai
 un mun amic dorm e se jorn'e jai,
 del dolz alein un beure m'aportai:
 la boca obre, per gran desir que n'ai.
 Et oi Deu, d'amor!
 ad hora·m dona joi
 et ad hora dolor!</p> | <p>11

14</p> |
| III | <p>Mal amar fai vassal d'estrans pais
 car en plor tornan e sos jocs e sos ris:
 ja nun cudei mun amic me traïs,
 qu'eu li donei ço que d'amor me quis!
 Et oi Deu, d'amor!
 ad hora·m dona joi
 et ad hora dolor!</p> | <p>18

21</p> |

Nel primo verso della prima e della seconda cobbola l'illustre filologo tiene dietro alla vulgata stampando rispettivamente *Altas undas que venez suz la mar* e *Auras dulzas qui venez devers lai* e, pur registrando in apparato per il v. 8 la deposizione del ms. *Oy aura dulza*, considera, aderendo allo sbrigativo suggerimento di Contini, «più economico espungere *Oy* iniziale e pluralizzare *aura dulza*» (p. 19); per il v. 1 correttamente segnala «il problema dell'iniziale ornata dell'incipit, che non è stata eseguita ma per la quale si legge sul mar-

gine esterno la lettera guida: una lettera che è stata interpretata come una *L*, ma la cui pertinenza con il verso che segue appare molto dubbia» (p. 16). A Tavani non è sfuggita l'esistenza sia nei testi che vengono prima, sia in quelli che seguono il componimento in discussione di una letterina indicativa per il decoratore dell'iniziale che doveva essere rabescata nello spazio lasciato vuoto, ma sulle orme degli editori precedenti ha deciso di pretermettere la testimonianza manoscritta, sottostimando la spiegazione di Jean-Marie d'Heur,⁸ secondo il quale la letterina di segnalazione per l'ornamentatore sarebbe stata una *l*, frutto di fraintendimento di una *i* iniziale presente nel modello, ove però non era stata tracciata o si trovava sbiadita e poco leggibile una vocale *o* marginale lasciata ancora una volta grafata con carattere minuscolo per la successiva, ineseguita, opera di rifinitura dell'abbellitore. Per d'Heur sia il v. 1 che il v. 8 si sarebbero aperti nella versione primitiva con l'«interjection monosyllabique» *Oi* di cui **Sg** porge inequivoca attestazione ad inizio della seconda strofe. La proposta non è stata accettata da Tavani per «la difficoltà di conciliare la lettera guida – comunque la si voglia interpretare – con l'intonazione invocativa» (p. 23) e perché l'ipotesi di una sinalefe è parsa «eccessivamente complessa». In effetti, non si capisce per quale motivo l'eventualità di una sinalefe debba risultare imbarazzante quando è noto che il fenomeno dell'«abbraccio», della fusione delle vocali è frequente nella lirica trobadorica e si danno, così come in italiano, non rari casi di unione in un'unica posizione metrica di tre e financo quattro vocali, di dittonghi (o tritonghi) finali di parola incrociati con la vocale iniziale (o le vocali iniziali) seguente che, sebbene grammaticalmente distinti, nella misura del verso contavano e contano per una sola sillaba.⁹ Ancor più sorprende da parte di Tavani, più che esperto in «parallelismi e iterazioni» e accostumato ad ammonire contro i rischi derivanti dagli scarti dalla deposizione dei codici, la contrarietà a cogliere tra il v. 1 e il v. 8, oltre che un'equivalenza di pensiero, una voluta corrispondenza di suoni, un intenzionale ritorno del medesimo fonema nella stessa posi-

⁸ «Le motif du vent venu du pays de l'être aimé, l'invocation au vent, l'invocation aux vagues», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 88, 1972, pp. 69-104.

⁹ Sulla questione si è soffermato Enrico Zimei, «Sinalefe e dialefe. Appunti per una tipologia degli incontri vocalici interverbali nella versificazione occitana», *Critica del testo*, 7, 2004, pp. 919-971.

zione incoativa di verso e di strofe, una studiata simmetria volta a supportare la costruzione poetico-musicale e a sottolineare, con la replica dello stesso elemento fonico-semanticò nel *refrain*, il ‘tono’, la cadenza in cui andava eseguito e percepito il lamento. Basta scorrere le concordanze della lirica trobadorica messe a punto da Ricketts per accorgersi che la particella interiettiva onomatopeica *ahi* (o *ai*, *ay*, *oi*, *oy*) è impiegata quasi sempre ad inizio di verso e il più delle volte in successioni seriali (cfr. *BdT* 40, 1, 1/10/34/37/39; 65, 2, 1/13/16; 76, 23, 6/15/24/39/42; 107, 1, 5/23/39/47; 112, 2a, 10/28/52; 167, 22, 8/29/56; 202, 6, 13/20/27/34/41; 206, 2, 12/23/34/45/56/67/78/83; 242, 3, 10/12/57; 330, 1a, 6/7/8/34; nonché 70, 43, 6/10; 82, 15, 6/26; 101, 12,13/48; 167, 9,10/42 e 37, 26/38; 205, 2, 28/38; 234, 3, 18/22; 242, 65, 26/34; 273, 1a, 28/32; 375, 7, 11/47; 389, 38, 51/61; 406, 21, 38/42; 434, 7c, 26/30; 457, 18, 16/28; 461, 74a, 10/18 e 122, 46/56 e 234, 9/51) con chiara funzione di raccordo e giunzione. Merita altresì d’essere rilevato che l’interiezione *ai/oi* (tra parentesi si ricorda che essa è presente, proprio in simile situazione emotivo-espressiva e quasi fosse un modo di dire ormai collaudato, pure nel v. 837: «*Hei, ore dolce, qui de France venés*» de *Le charroi de Nimes* secondo la versione del ms. D, indicato tra le possibili fonti ispirative dell’autore di [*Oi*] *altas undas*) non è estranea all’*usus scribendi* di Raimbaut de Vaqueiras che ad essa fa ricorso nel v. 93 di *Leus sonetz* (*BdT* 392.22) e nel v. 44 del discorso plurilingue (*BdT* 392.4). La stessa si incontra inoltre per ben quattro volte nell’alba *Gaita be* (*BdT* 392.16a) trascritta – con attribuzione a Raimbaut de Vaqueiras condivisa dalla maggior parte dei critici moderni – in **Sg** immediatamente prima di [*Oi*] *altas undas* (nell’alba il monosillabo trådito dal ms. unico relatore è, invero, *oc*, lezione accolta dall’ultimo editore,¹⁰ che l’ha presa però per la particella affermativa equivalente all’italiano ‘sì’, non considerando le «abitudini grafico-linguistiche del copista, la sua accertata tendenza a ‘tradurre’ mentalmente e adattare al sistema idiomatico a lui familiare elementi reputati alloglotti»¹¹ e che, sulla scorta anche del simile ritornello dell’alba anonima *En un vergier sotz fuella d’albespi* [*BdT* 461.113], sembra lecito emendare in *oi*). Va infine tenuto presente che

¹⁰ Christophe Chaguinian, *Les ‘albas’ occitanes*, Paris 2008, pp. 155-161.

¹¹ Rossana Castano, recensione al libro citato nella nota di sopra, *Cultura neolatina*, 69, 2009, pp. 233-239, a p. 236.

la particella vocativa e allocutiva *oi*, ai giorni nostri caduta in disuso, era d'impiego frequentissimo in età medievale in tutte le lingue romanze come introduzione esclamativa (con valore, però, anche fonosintattico) per «esprimere una condizione di sofferenza fisica o spirituale, pena, angoscia, preoccupazione, dispiacere, cruccio»¹² e nei testi letterari, in specie, fungeva da «marca stilizzata del pianto», da «voce dei sospiri che dolenti escono dal cuore»,¹³ risultando indispensabile e ineludibile in situazioni di lamento. Per l'italiano antico si ha, grazie alla banca dati dell'Opera del Vocabolario Italiano, una massa amplissima e notevolissima di attestazioni tanto in composizioni poetiche che prosastiche e – elemento da tenere in conto e *mutatis mutandis* da sfruttare per la soluzione del caso che si discute – la tendenza che emerge è quella di un'anteposizione della forma *oi* a parole inizianti proprio per vocale.

Ma per evitare di rimanere aggrovigliati e condizionati dai problemi di 'invenzione', di ripresa e di modellizzazione di un particolare genere poetico preferisco concentrare inizialmente – e contro le consuete procedure – l'attenzione sulla terza ed ultima strofe, quella rivelatrice della condizione sentimentale della protagonista del canto, innamorata in pena per un «vassal d'estran pais» (v. 15). Non si impiega molto a scoprire che lo stesso tema, con situazione invertita, con lo spasimante accorato per la separazione dalla sua diletta, ricorre nel citato componimento *Belh Monrueh* e nella canzone-sirventese *No m'agrad'iverns ni pascors* di Raimbaut de Vaqueiras, ove come in [*Oi*] *altas undas* significativamente si insiste sull'alterità geografica, sull'appartenenza del cavaliere-amante a regione lontana e diversa da quella in cui risiede la donna dei desideri, e – evenienza di non poco conto – si adoperano materiali linguistici identici in luoghi paralleli: *pais*, ultimo lessema di catene argomentativo-locutive molto simili, è, ad esempio, in collocazione rimica tanto nel v. 24 di *Belh Monrueh*¹⁴ che nel v. 15 della disperata canzoncina che si discute; il v. 16, immediatamente successivo, di quest'ultima, «en plor tornan e sos jocs e

¹² *GDLI*, s.v. *Ohi*.

¹³ Lucia Bertolini, «“Oï”: la “voce” del pianto», *Lingua e stile*, 39, 2004, pp. 149-156, a p. 155.

¹⁴ Si veda l'edizione critica di John H. Marshall, «Le troubadour Peire Bremon Lo Tort et deux chansons d'attribution douteuse», *Le moyen âge*, 86, 1980, pp. 86-88.

sos ris», si iscrive all'interno di una contrapposizione contenutistico-formale tra il piangere e il ridere esperita da Raimbaut nei suoi prodotti rimici con una frequenza insolita da parte di altri trovatori e tale da profilarsi quasi come un marchio di bottega (vd., nell'edizione Linskill,¹⁵ VII, 27: «non vuoill son ris ni son plor» [BdT 392, 23]; XII, 42: «rizon d'aisso don eu sospir plor» [BdT 392, 13]; XXVIII, 33: «rizon tug quant el vai ploran» [BdT 392, 19]; nonché in *Belh Monruelh* il v. 30: «un belh plorar no fan quatorze ris» [BdT 70, 11]). La corrispondenza dei concetti, accompagnata da un'evidente concordanza delle espressioni usate e da una paritetica tramatura dei costituenti formali, induce a pensare a schemi mentali e discorsivi riportabili con ragionevole attendibilità ad un medesimo autore (giacché è assai difficile che due personalità letterarie abbiano in comune stesse idee e uguali abitudini e modi di esternarle), fa supporre l'esistenza di un sistema memoriale esercitato, attivo e pragmatico, in grado di avvalersi di combinazioni stabili e ben organizzate, stimola a cogliere il riflesso di tic autoriali abbastanza pronunziati e caratterizzanti, segnaletici di una fisionomia fortemente individuata.¹⁶

Risalendo poi, con percorso a ritroso, dalla terza alla seconda e alla prima cobbola, rinforza l'ipotesi avanzata la constatazione preliminare che il motivo del vento, impiegato ora in senso metaforico, ora in accezione concreta, si presenta reiteratamente nelle costruzioni comunicative di Raimbaut de Vaqueiras, tant'è vero che nel suo legato poetico torna, senza contare la canzoncina che si sta scrutinando, per ben cinque volte (XIX, 24 [BdT 392, 3]; XXIX 22 e 52 [BdT 392, 8]; XXXIII, 39 [BdT 392, 30]; *partimen* con Blacatz, 44 [BdT 97, 4]), al punto da apparire cifra semiotico-situazionale testata e consuetudina-

¹⁵ Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964.

¹⁶ Torna opportuno ricordare l'osservazione di Giovanni Orlandi secondo cui nell'oneroso esercizio di attribuzione di un testo giuntoci anonimo o con plurime ascrizioni riveste «un'importanza incalcolabile il poter stabilire un dato soggettivo come la tendenza» («Metrica e statistica linguistica come strumenti nel metodo attributivo», *Filologia mediolatina*, 6-7, 1999-2000, pp. 9-32, a p. 28). In effetti, l'impiego in luoghi paralleli di speciali segni connotativi, di *clichés* stilistico-espressivi peculiari di un determinato autore costituisce argomento rilevante a favore della ricercata agnizione e serve a individualizzare e isolare una ben precise *parole* poetica.

ria. Ma valore ancor più indiziario riveste l'invocazione, ad inizio della seconda strofe, all'«aura dulza», oggetto e sintagma per i quali non si registrano molti riscontri nella lirica trobadorica e che colpisce incontrare, con l'aggiunzione – quanto mai degna di nota – del verbo *venta*, nel v. 36 (*vei que'lh dous'aura venta*) della canzone *Can lo dous temps comensa* trädita dai mss. **CEMR** che invero si dividono nell'assegnazione di paternità, **E** ascrivendola a Bernart de Ventadorn, **M** attribuendola a Raimon de Miraval, **C** e **R** aggiudicandola a Raimbaut de Vaqueiras con indicazione respinta da Appel¹⁷ e sulle sue orme da Linskill,¹⁸ ma sulla quale è forse opportuno ritornare sia perché la *varia lectio* dei testimoni porta ad una bipartizione dello *stemma codicum* in cui **E** risulta isolato (ed è principio pacifico che l'attribuzione va considerata una lezione come le altre), sia perché, se è da accogliere l'insinuazione del provenzalista tedesco che la discordanza ascrittoria è da addebitare ad una didascalia stesa nell'archetipo in forma abbreviata, non si vede la ragione per la quale non si debba supporre una scrizione primitiva *RdV* (nel processo di trasmissione fraintesa da **M** e presa come sigla compendiosa di Raimon de Miraval, con indiretta conferma però che la consonante iniziale maiuscola doveva essere una *R*) e si debba preferire l'attestazione di **E**, relatore consaputamente non fededegno nelle sue singolari gratificazioni e che con lettura indubbiamente *facilior* potrebbe aver scambiato l'asta inferiore obliqua della *R* per un semicerchio mal riuscito e non completato, erroneamente ravvisando (e quindi additando) nel famoso trovatore limosino l'autore della canzone ricopiata. Quella da ultimo prospettata si configura a mio avviso come l'ipotesi più verosimile e qualora dovesse risultare corroborata da ulteriori esami ad ampio spettro che mi riprometto di effettuare in altro momento¹⁹ non solo consentirebbe di istituire un irrefutabile e finora inimmaginato collegamento con [*Oi*] *altas undas*, ma verrebbe a rappresentare nell'eventuale *iunctura* una stazione particolarmente importante del lungo percorso, segnato da una fitta serie di prestiti e calchi, del motivo del vento venuto dalla

¹⁷ Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar herausgegeben von Carl Appel, Halle 1915, pp. 284-290.

¹⁸ *The Poems*, pp. 45-46.

¹⁹ Le presenti annotazioni sono nate di getto e vogliono essere nient'altro che anticipazioni di un più approfondito e sistematico vaglio critico.

lontana terra della persona amata che Aurelio Roncaglia indicava di origine araba,²⁰ ma che è forse più giusto annoverare tra quegli elementi topici e poligenetici, impregnati di concezioni animistiche, in cui l'uomo è posto di fronte alla natura, «esistiti, in Italia come in Francia, in Provenza come in Portogallo, [...] che non recano l'impronta di nessuna razza, ché eterni fioriscono, sempre e ovunque, nell'anima umana».²¹

Un'eco non trascurabile di antichi canti semipopolari e popolari perduti, appartenenti alla protoletteratura andata in rovina, nei quali si trovava il tema del vento arrivato dal mare, dal paese dell'essere amato assente, si coglie, ad esempio, nel Mistero provenzale di sant'Agnese che, pur composto nella prima metà del secolo XIV, contiene riferimenti a basi melodiche precedenti, a vecchie note canzoni di cui è richiamato a fini mnemonici l'incipit. Fra le citazioni di componimenti che dovevano essere a tutti familiari nella Provenza sudoccidentale ove il dramma fu concepito si rinviene, con l'induzione a riprenderlo e imitarlo *in sonu*, l'avvio di un anteriore testo musicato cominciante con *Vein aura douza, que vens d'outra la mar*, sorprendentemente affine, nella fusione dei due motivi del mare e dell'aria dolce, ai vv. 1 e 7 della *chanson de femme* trascritta in **Sg** e ai vv. 17-18 dell'alba anonima registrata nella *BdT* sotto il numero 461.113: «Per la doss'aura qu'es venguda de lay / del mieu amic belh e cortes e gay».

Non va dimenticato che Raimbaut de Vaqueiras si distingue nella schiera dei trovatori provenzali per una spiccata e singolare attitudine ad alternare e mescolare il registro aristocratizzante e quello popolarreggiante, che il suo repertorio lirico si presenta più di altri eterogeneo e multiforme, teso ad abbracciare una gamma quanto più vasta possibile di generi e di stili, a innestare sul tronco della canzone classica nuovi contenuti e forme di espressione, ad amalgamare funzionalmente «*poétèmes en circulation (motifs, topiques, formules textuelles et mélodiques)*, redevables beaucoup plus d'une tradition qui transcende le texte, que d'une imitation de poète à poète».²² Secondo il ponderato e

²⁰ «*Can la frej'aura venta*», *Cultura neolatina*, 12, 1952, pp. 255-264.

²¹ Alfredo Cavaliere, recensione a De Bartholomaeis, «Poesie indebitamente attribuite», *Archivum Romanicum*, 17, 1933, pp. 324-329, a p. 329.

²² Pierre Bec, *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e siècles)*, 2 voll., Paris 1977, vol. I, p. 22.

più volte giustamente ripreso e rilanciato giudizio di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Raimbaut sembra non di rado aver voluto spezzare «il chiuso cerchio della poesia provenzale classica» e aprirsi «in due diverse direttive: l'esplicitazione e la realtà», pervenendo «alla creazione di nuovi moduli letterari i quali potessero accogliere una *res* che la tradizione non autorizzava ad assumere». ²³ Il «fills d'un paubre cavaillier de Proensa» che «se fetz joglar», ²⁴ che scelse cioè d'essere intrattenitore, comunicatore, mediatore fra le diverse componenti della società del tempo, mantenne sempre forti legami con il concreto e perseguì con coerenza il disegno di mettere a contatto, anche culturalmente, mondi separati; pur se è vero che la sua poesia è decisamente marcata da una vena di intellettualismo, i suoi orizzonti esperienziali e immaginativi includono abbondantemente i tratti di semplicità e genuinità propri del patrimonio spirituale della gente comune, sussunto e sublimato in una dimensione interclassista e presentato sotto una luce gradevole e attraente anche per gli appartenenti ai ceti più alti. Nessun contrasto esiste tra i componimenti sicuramente usciti dall'*ergasterium* di Raimbaut de Vaqueiras e [O*i*] *altas undas*: il verseggiatore aduso a piegare «i limiti del canone trobadorico» ²⁵ e a dar voce a soggetti femminili, incline alla lirica «drammatica» e al rinvigorimento degli aspetti (di matrice 'bassa') orali, dialogici, musicali, non alieno dall'adottare forme metriche di stampo demotico, che nei suoi contrasti rimici portò alla ribalta letteraria una giovane plebea, che nell'*estampida* rese eleganti e benaccette le note melodiche «que'ls joglars fasion en las violas», ²⁶ che nel *Carros* si sbizzarrì a trasportare fantasticamente uno strumento di guerra 'comunale' in uno scenario 'cortese' e amoroso, che nel disaccordo plurilingue fece spazio a idiomi volgari privi ancora di dignità letteraria, può ben aver attinto dalla tradizione e dalla poesia parafolclorica, da un macrotesto antico e universale, presente nelle più svariate culture, il tema della donna sofferente per l'abbandono e l'assenza del suo

²³ «Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», *Studi mediolatini e volgari*, 11, 1963, pp. 9-68, a p. 67.

²⁴ Jean Boutière - A. H. Schutz, *Biographies des troubadours*, Paris 1964², p. 447.

²⁵ Lee, «La *chanson de femme*», p. 870.

²⁶ Boutière - Schutz, *Biographies*, p. 466.

uomo lontano e averlo trasformato in «un court chef-d'oeuvre». ²⁷ In ogni tempo e luogo nelle ‘canzoni di donna’ (o supposte di donna, ma in realtà – come nel nostro caso – stese da uomini) ²⁸ tratto caratteristico si rivela la tendenza all’effusione sentimentale, alla manifestazione del proprio stato di gioia, o, più spesso, di ansia e dolore, allo sfogo lirico, al disperato monologo, quasi sempre espresso in enunciati brevi e densi di significato e risonanze. Non sorprende quindi che nel nostro testo si colga per l’appunto l’intenzione di rappresentare e attualizzare una situazione diffusa e nota, di trasferire temi e moti dell’animo primordiali entro una cornice aristocratica e colta e di assorbirli nel demanio e nella giurisdizione del grande canto cortese.

Secondo Charmaine Lee, al momento della composizione di [*Oi*] *altas undas*, accanto al bagaglio sapienziale e poetico popolare fu messa a profitto una fonte ispirativa oitanica molto prossima alla tipologia della *chanson de femme*, ove si era soliti accennare «a situazioni simili a quella rappresentata» ²⁹ nel testo che si discute e ove il motivo della solitudine della protagonista femminile si incrociava e si combinava spesso con il tema della crociata. Il suggerimento esplicativo appare convincente tenendo conto sia della «latente narratività» di [*Oi*] *altas undas*, sia della presenza nel testo di un ritornello – fenomeno eccezionale nella lirica trobadorica e consueto invece nelle canzoni a voce femminile della Francia settentrionale –, sia dell’abitudine di Raimbaut de Vaqueiras di «guardare a nord per cercare nuova ispirazione», ³⁰ sia degli storicamente provati rapporti di conoscenza personale tra Raimbaut e Conon de Béthune e del documentato «complesso di tracce non senza consistenza» ³¹ lasciato dal signore-troviero nell’opera del trovatore-cavaliere, testimonianza perentoria di un processo di scambio tra

²⁷ Jules Horrent, «*Altas undas que venez suz la mar*», in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, 2 voll., Liège 1971, vol. I, p. 313.

²⁸ Sul dibattito, che dura da due secoli, relativo alla femminilità genetica o solo testuale riscontrabile nei cosiddetti *Frauenlieder* cfr. l’informatissimo e dilucidante contributo di Madeleine Tyssens, «Réflexions sur la *chanson de femme*», in *Actas de VIII Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, 22-26 de septiembre de 1999), Santander 2000, pp. 95-114.

²⁹ «*La chanson de femme*», p. 877.

³⁰ Ivi, p. 879.

³¹ Bertolucci Pizzorusso, «Posizione e significato», p. 30.

la civiltà letteraria del nord e del sud del territorio galloromanzo che era «in atto e aveva ormai i caratteri di un'osmosi».³²

Le relazioni amicali e poetiche fra Conon e Raimbaut si svilupparono tra la terza e la quarta crociata e furono, tra l'altro, favorite dalla fitta serie di contatti determinatasi tra il *coine* francese e il marchese Bonifacio di Monferrato, capo della quarta spedizione crociata e protettore del trovatore provenzale; ebbene, come ha acutamente notato Lee, nei vv. 3-4 del lamento amoroso trasmesso da **Sg** si trova l'interrogativo «de mun amic sabetz novas contar, / qui lai passet? No lo vei retornar!» che riporta inequivocamente ad una situazione separativa dovuta alla partecipazione dell'uomo amato ad un'impresa ultramarina che non poteva essere altro che la crociata, atteso che l'espressione *lai passar* aveva il significato 'tecnico' di intraprendere il *negotium crucis* e che Raimbaut de Vaqueiras fa uso della stessa locuzione in altro componimento sicuramente suo (*Ara pot hom conoisser e proar*, v. 30 [*BdT* 392, 3]) con identica valenza di *passagium in terram sanctam*.³³ Un'ulteriore spia si aggiunge così al cumulo di elementi e di indizi che spingono per l'attribuzione, di [*Oi*] *altas undas* a Raimbaut de Vaqueiras: nessun trovatore infatti meglio e più di lui, stretto collaboratore del blasonato condottiero piemontese (e che si contraddistingueva per la singolare abitudine di far balenare – altra nota di concretezza – sullo sfondo amoroso il rutilante bagliore delle armi), aveva l'animo e la mente rivolti verso la crociata e risentiva nella propria opera poetica della rifrangenza e del peso dei preparativi, delle speranze, delle apprensioni, dei patimenti, delle angosce da essa provocati.

L'ammettere che l'ispirata canzoncina che qui ci interessa possa essere stata tornita in un *milieu* geo-storico-culturale sottoposto e conformato ai disegni, agli interessi, alle propensioni, alle categorie men-

³² *Ibid.*

³³ E importa pure osservare che la traduzione di Tavani e di altri editori prima di lui per il v. 15: «Fa male l'amare un vassallo di un paese straniero» meriterebbe per la seconda parte la rettifica in «un cavaliere di paese lontano», al fine di eliminare la possibilità di equivoco circa la patria dell'uomo desiderato dalla donna, atteso che egli, lo si evince chiaramente dai vv. 3-4, era nativo dello stesso tratto di terra di lei (e quindi non era «vassallo di un sovrano d'oltremare» come è stato proposto d'intendere) e si era allontanato solo per partecipare alla liberazione dei luoghi santi.

tali, alle 'vedute' e ai sentimenti di Bonifacio di Monferrato comporta lo scioglimento immediato e spontaneo del nodo costituito dalla voce verbale anomala del v. 10 *aportai*, quale allocuzione diretta dell'imperativo. Sulla forma tramandata dal ms. unico non hanno ragione di esistere incertezze o perplessità giacché essa è garantita (o, se si vuole, pretesa) dalla rima in *-ái* e dalla misura del verso. Vincenzo De Bartholomaeis vi scorgeva una «prova» dell'origine gallego-portoghese del componimento, dato che in tale lingua romanza l'imperativo latino della prima coniugazione ebbe come esito proprio *-ai*, *-ais*;³⁴ l'argomentazione è stata però contestata da Zufferey che ha mostrato non solo che nell'Italia settentrionale, e in particolare nell'area ligure-piemontese, da *-ate* in epoca medievale si è passati per la seconda persona plurale dell'imperativo ad *-ae* e quindi ad *-ai*, ma che Raimbaut de Vaqueiras nel v. 27 della tenzone bilingue con la donna genovese (*BdT* 392.7) ha significativamente impiegato la forma di comando *and-dai* per *andate*.³⁵ La conclusione, condivisibile, dello studioso svizzero è che nessun altro trovatore, meglio di Raimbaut, a lungo albergato nell'Italia di nord-ovest, accertatamente aperto e ricettivo nei confronti delle parlate locali, incline a riprendere e riproporre forme e moduli già sperimentati, avrebbe potuto introdurre in un testo versificato, e soprattutto in una posizione di rilievo come quella rimica, un dialettalismo specifico della zona in cui egli aveva preso l'abitudine di soggiornare e in cui risiedeva l'uditorio al quale era in prima istanza diretto e più che a ogni altro conformato il suo *artefactum* lirico e al quale non tornava nient'affatto strano e indigesto un imperativo con uscita in *-ai*.

La domanda (retorica) che si poneva il De Bartholomaeis: «può mai un Provenzale avere scritto *aportai* per *aportatz* in rima?»³⁶ merita risposta positiva e, considerato che il messaggio poetico medievale era indirizzato non a utenti indeterminati ma a fruitori già in partenza ben individuati, va completata e convertita nel quesito: «Per qual altro ambiente e per qual altro pubblico se non per quello dell'Italia nord-occidentale poteva riuscire normale la voce verbale *aportai*, anomala e

³⁴ «Poesie indebitamente attribuite a Rambaldo di Vaqueiras», *Studi medievali*, n.s., 4, 1931, pp. 321-341, a p. 329.

³⁵ François Zufferey, «A propos de l'attribution de la pièce [O]i, *altas undas* (PC 392,5a)», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 90, 1974, pp. 493-496.

³⁶ «Poesie indebitamente attribuite», p. 329.

irregolare per l'imperativo nella lingua d'oc, e quali altri ascoltatori/lettori di [*Oi*] *altas undas* (di certo non destinata ad utenti gallego-portoghesi) avrebbero potuto comprendere, morfologicamente tollerare ed accettare come naturale l'invito-preghiera contenuto nel verbo terminante in *-ai?*».

Non c'è bisogno di evocare improbabili modelli contenutistici e formali ultrapirenaici, di andare alla ricerca della patria d'origine e di irradiazione del tema della fanciulla disperata per l'assenza dell'amante immemore e immaginata a colloquio con le onde del mare e con la brezza supposta provenire dal paese dell'uomo lontano, di strappare dalla cornice delle *cantigas d'amigo* portoghesi il motivo marinaro e quello dell'*aura-situation* presumendo un'evoluzione di tipo cronologico, quando è possibile spiegare tanto i paralleli che le coincidenze con una base ispirativa poligenetica,³⁷ condivisa dalla poesia folclorica e parafolclorica, dai canti d'amore dell'Europa medievale cristiana e non, dal lirismo impregnato di luoghi comuni e inscritto in una tradizione ben radicata nel mondo grecolatino, arabo, germanico e romanzo,³⁸ ricco più di quanto generalmente si creda di lamenti di donne abbandonate, di sospiri di giovani in attesa del promesso sposo, di pianti di malmaritate, di monologhi drammatici variamente sviluppati e concertati³⁹ di cui per quanto riguarda specificatamente la Provenza e il confronto dell'essere umano con il mare e il vento il Mistero di sant'Agnese ci ha tramandato un decasillabo estremamente prezioso e avvalorativo della tesi dell'esistenza di precedenti, perduti, testi popolari o semipopolari, discendenti da un archetipo arcaico e diffusi in

³⁷ Come ammesso pure da Gianfranco Contini, «Préhistoire de l'*aura* de Pétrarque», in *Actes et mémoires du 1^{er} Congrès international de langue et de littérature du Midi de la France*, Avignon 1957 (saggio ripubblicato in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, pp. 193-199, che si utilizza e alla cui p. 199 in particolare si rimanda).

³⁸ E il pensiero non può non correre per quanto riguarda l'Italia, al «Lamento della sposa padovana» trådito dal frammento Papafava e alla canzone fatta conoscere giusto dieci anni fa da Alfredo Stussi, «Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII», *Cultura neolatina*, 59, 1999, pp. 1-69.

³⁹ Sulle differenti modalità della *chanson de femme* e sulla possibile refluenza di una preesistente poesia popolare e tradizionale (in particolare per quanto attiene al tema della separazione degli amanti) nella produzione lirica trobadoresca ha posto ultimamente l'accento Chaguinian, *Les 'albas'*, pp. 37- 39.

tutta la Romània, specialmente nei territori situati a sud e a nord dei Pirenei.

Non si capisce poi perché, riconoscendo (come ha già fatto il più oltranzista sostenitore della necessità di «cancellare dal Parnaso provenzale» [*Oi*] *altas undas* e di restituire il testo alla «regione transpirenaica») che Raimbaut de Vaqueiras «amò trattare generi popolari-schi comportandosi da par suo, da artista consumato. Ne modificò le forme, li diresse ad altri scopi, vi infuse nuova energia, vi impresse il sigillo della propria personalità» e che «poeti e musicisti han sempre proceduto così, allorché si son trovati ad elevare nelle sfere dell'Arte motivi tradizionali del popolo»,⁴⁰ si debba considerare inammissibile per la canzoncina oggetto d'esame la paternità del trovatore protetto da Bonifacio di Monferrato, sottostimare la sua tendenza a infrangere gli schemi canonici, a esplorare, accogliere e trasferire esperienze e *species* letterarie 'minori' in una dimensione aulica, e – fatto ancor più grave –, rinunciare a tenere nel debito conto la sua accertata propensione a trattare sentimenti universalmente «intriganti» e argomenti «realistici» (a tratti persino impregnati di sensualità), a toccare con insistenza nel suo canzoniere – non diversamente da quanto si constata in [*Oi*] *altas undas* – la corda poetica della rimembranza e del nostalgico sospiro, originalmente intrecciata col sempre incombente (in prospettiva più o meno vicina e forse perché non cancellabile dalla concreta prassi quotidiana) motivo bellico.

A giudizio di Tavani, però, «curiosità sperimentatrice non inferiore a quella di Raimbaut» ebbe il trovatore catalano della seconda metà del secolo XIII Cerveri de Girona, «la cui produzione lirica si distingue non meno di quella rambaldiana per ampiezza contenutistica e formale [...] e per le venature di giulleria».⁴¹ Secondo l'esimio studioso giocherebbero a favore di un'attribuzione di [*Oi*] *altas undas* al poeta oltrepirenaico la sua familiarità con l'area sia occitanica che galega, la sua perizia «nell'arte della mescolazione di tradizioni diverse», la sua abilità nell'innestare modelli metrico-strofici eterogenei «su schemi più squisitamente classici» e, *last but not least*, la circostanza che a trasmettere la lirica di contestata ascrizione risulti unica-

⁴⁰ De Bartholomaeis, «Poesie indebitamente attribuite», pp. 321-328.

⁴¹ «Raimbaut de Vaqueiras», pp. 22 e 24.

mente il ms. catalano **Sg**, «un canzoniere che potrebbe essere definito, e lo è stato, una *Cerveri-Sammlung*».⁴²

È verissimo che scopo primario del confezionatore della silloge a noi pervenuta fu quello di incettare e raccogliere il maggior numero possibile di testi di Cerveri (e non a caso per ben 97 pezzi **Sg** è relatore unico), di presentare all'esoterico e prestigioso sodalizio catalano di appassionati dell'arte calliopea in via preferenziale e con ruolo di preminenza le prove liriche del trovatore protetto da Giacomo il Conquistatore e da Pietro il Grande, talento locale, ma proprio considerando tale campanilistica propensione riesce problematico spiegare il motivo per cui il collettore, dinanzi ad un componimento in linea con la cultura, la tecnica, gli 'stravaganti' gusti di Cerveri, pur *presuntamente* in presenza di dubbia o omessa indicazione di paternità nella fonte, abbia voluto sottrarre dal legato del celebre trovatore catalano (da lui prediletto e prospettato come l'*auctor* degno di maggiore considerazione) l'insolita canzoncina reperita e assegnarla con incoerente e paradossale atto d'arbitrio alla vena inventiva del cavaliere-rimatore provenzale, accampando al centro della pagina una didascalia che per esplicita dichiarazione di Tavani «non sembra ammettere dubbi di sorta»⁴³ e mostra di muovere dalla responsabilità critica di un compilatore ben attento alle aspettative della sua committenza.⁴⁴

Anche la precisazione di Tavani che «la rubrica attributiva al trovatore di Vaqueiras potrebbe essere dovuta a una confusione di carte»⁴⁵ lascia perplessi: se con quest'espressione si è voluto far riferimento a **Sg** è da tenere in conto che [*Oi*] *altas undas* nel codice si incontra nella parte mediobassa del foglio 44r e segue, così come alla fine di ogni sezione poetica, una carta completamente bianca, di norma e senza eccezioni rivelatrice da un lato della conclusione del blocco di testi ripresi dal *corpus* dell'autore trascelto, dall'altro dell'intento dell'allegatore di creare insieme ben definiti, ordinati, separati ed

⁴² Ivi, p. 23.

⁴³ Ivi, p. 1.

⁴⁴ Vale la pena ricordare con Cabré e Martí che «le compilateur a organisé son anthologie en sections d'auteur dont les pièces, en petit ou en grand nombre, sont toujours groupées. Aucun espace blanc n'a été réservé pour pouvoir accroître par la suite le nombre des poésies. Il s'agit donc d'un choix clos et préalablement fait en début de copie» («Le chansonnier Sg», p. 104).

⁴⁵ «Raimbaut de Vaqueiras», p. 24.

omogenei; se, come pare di capire, l'ipotesi «confusione» di carte dovesse riguardare l'*exemplar* usato dal trascrittore riesce inspiegabile perché l'errore di ascrizione sia stato limitato alla sola orditura sotto esame, di superficie occupata molto esigua, appena dieci righe nel ms. che ce l'ha tramandata, e non abbia toccato altri testi di Cerveri che verosimilmente dovevano appartenere allo stesso lotto di elaborati lirici e trovarsi e prima e dopo la nostra canzoncina nel foglio volante del modello messo a profitto.

Va considerato altresì che attribuendo la fattura di [O*i*] *altas undas* a Cerveri diventa difficile spiegare la ripresa nella quinta cobbola della già richiamata alba anonima *En un vergier sotz fuella d'albespi* di motivi e locuzioni presenti nella seconda strofe della nostra canzoncina. Vale la pena rileggere i vv. 17-20 dell'alba e confrontarli coi vv. 7-11 della *chanson de femme* sotto scrutinio: è di tutta evidenza che ci troviamo di fronte ad un'abile imitazione e ad un riuscito travaso-adattamento di materiali tematici, situazionali, idiomatici, in applicazione di quell'*ars memoriae*, di quel sofisticato mascheramento dei rimandi intertestuali che nei secoli XII e XIII regolavano tanto le macro che le microstrutture letterarie; e la direzione del prestito muove chiaramente, come dimostrano il concatenamento logico e sintattico dei vv. 17-18 dell'alba e l'impronta topica dei tre aggettivi *belh e cortes e gay* che in questa si incontrano, da *BdT* 392.5a a *BdT* 461.113. Per quanto adespoto, il testo tramandato dal solo ms. C rivela secondo i suoi più autorevoli studiosi contrassegni linguistici che ne fanno assegnare la composizione alla fine del secolo XII o alla prima metà del XIII, ad un'epoca cioè precedente agli inizi dell'attività poetica di Cerveri e coincidente o di poco posteriore a quella in cui visse e operò Raimbaut de Vaqueiras e in cui l'eco dei suoi atipici componimenti si fece sentire più forte.

Giuseppe Tavani ha concluso la sua *lectio* affermando che la restituzione di [O*i*] *altas undas* a Cerveri è «sicuramente l'ipotesi più economica»;⁴⁶ ma come i criteri attributivi così i principî e i metri valutativi in campo economico sono discutibili e oggi più che mai traballanti e controvertibili. Io sono del parere che i dati offerti dai manoscritti medievali vadano rispettati fin quando non si presentano ragioni perentorie ed evidenti di modificarli e 'correggerli' e che l'*emendatio*,

⁴⁶ Ivi, p. 24.

soprattutto se esercitata su un testimone unico, debba costituire un tentativo estremo, operazione alla quale bisogna ricorrere soltanto allorché la tradizione sia manifestamente erronea e del tutto irricevibile. Nella fattispecie che qui interessa mi pare riesca ancor valido e attuale il giudizio espresso in una delle sue prime esperienze di analisi filologica da una studiosa di grande acume, che nell'ambito della critica rambaldiana continua ad essere punto di riferimento ineludibile: «un'eventuale definitiva attribuzione a Raimbaut dei singolari 'pezzi' tramandati sotto il suo nome dai canzonieri catalani non solleverebbe eccessive difficoltà per quanto riguarda la loro sistemazione nel canzoniere rambaldiano».⁴⁷

Resta comunque salvo e fermo il convincimento che il dubbio sistematico torni utile alla prassi ecdotica ed ermeneutica e che pure gli interventi e le proposte più opinabili rappresentino un contributo da riguardare con rispetto e un'occasione-stimolo di approfondimento, di verifica e di avanzamento sulla strada di quella verità che si pone come meta non sempre attingibile.

Università di Messina

⁴⁷ Bertolucci Pizzorusso, «Posizione e significato», p. 34.

Nota bibliografica

Manoscritto

Sg Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 146.

Opere di consultazione

BdT Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.

GDLI *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Giorgio Bàrberi Squarotti, Eduardo Sanguineti, 21 voll., Torino 1961-2002.