

Simone Marcenaro

Marcabru

*Dire vos vuoill ses doptanssa*  
(*BdT* 293.18)

Fra i *vers* di Marcabru, *Dire vos vuoill ses doptanssa* è uno dei pochi ad avere forse ricevuto più attenzione dal punto di vista ermeneutico che non da quello della tradizione testuale. Si tratta di uno dei ‘manifesti’ in cui il poeta guascone sfoga la sua *verve* moralistica e sentenziale, attraverso l’enumerazione dei pericoli associati all’esercizio dell’amore in una sequenza di *coblas singulars* accomunate dall’esortazione *Escoutatz!* e utilizzando numerosi echi scritturali non sempre facili da individuare.<sup>1</sup> Credo però che risolvere alcuni problemi legati alla sua trasmissione testuale possa giovare anche all’operazione interpretativa, poiché, come vedremo, ci troviamo di fronte a un testo che non è improprio definire caso-limite all’interno del corpus di Marcabru.

Il *vers* conobbe una certa fortuna, se si considera che lo ritroviamo citato sia nella *vida* di **K**, sia nel *Breviari d’Amor* di Matfre Ermengau,<sup>2</sup> ed ha una tradizione manoscritta alquanto interessante: si tratta infatti di un caso comprensibile nella categoria del ‘rifacimento’ o ‘riscrittura’, poiché i manoscritti ci hanno consegnato due versioni del testo, di struttura molto diversa.

<sup>1</sup> Sull’argomento si vedano soprattutto Ruth Harvey, *The Troubadour Marcabru and Love*, London 1989, pp. 101-103 e 110-117; Gianluca Valenti, *La liturgia del ‘trobar’*, Berlin 2014, pp. 69-82; infine, il commento ai singoli versi nell’edizione di Simon Gaunt, Ruth Harvey e Linda Paterson, *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge 2000, n. XVIII, pp. 246-250 (prima versione) e 260-263 (versione di **C**).

<sup>2</sup> Nel *Breviari* vengono citate tre strofe, secondo la lezione di **C**, che corrispondono alle nn. III, XII, e XX del testo trasmesso da questo testimone.

<b>AIK</b>	1	2	3	4	5	6	7
<b>D<sup>a</sup>z</b>	1	2	3	4	5	6	7
<b>R</b>	1	2	3	4	5	6	7
<b>M</b>	1	2	12	4	5		6
<b>C</b>	1	2	15	4	5	23	9
<b>a<sup>2</sup></b>	1	2	12	14	13	6	7
<hr/>							
<b>AIK</b>	8	9	10	11	12	13	–
<b>D<sup>a</sup>z</b>	8	9	–	10	11	12	–
<b>R</b>	8	–	9	10	12	11	–
<b>M</b>	–	–	9	10	–	13	–
<b>C</b>	7	–	12	13	22	16	–
<b>a<sup>2</sup></b>	10	15	9	4		3	11
<hr/>							
<b>AIK</b>	–	–	–	–	–	–	–
<b>D<sup>a</sup>z</b>	–	–	–	–	–	–	–
<b>R</b>	–	–	–	–	–	–	–
<b>M</b>	8	–	–	7	8	11	–
<b>C</b>	3	6	8	10	11	14	17
<b>a<sup>2</sup></b>	8	–	–	–	–	5	–
<hr/>							
<b>C</b>	18	19	20	21			

La prima, di 13 strofe, è testimoniata sia dai codici del ramo veneto **AIKD<sup>a</sup>z** (con **D<sup>a</sup>** e **z** privativi di una *cobla*), sia da quelli del ramo occidentale **MR** (ma anche qui **R** ha un'unità in meno) e, con importanti variazioni, da **a<sup>2</sup>**, che aggiunge però due strofe in più. La seconda, invece, si ritrova in **C**, che immette ben dieci strofe rispetto alla versione dei codici orientali. Dopo l'edizione Dejeanne,<sup>3</sup> che seguiva la sequenza strofica di **AIKD<sup>a</sup>Rz**, scegliendo però in diversi casi le varianti dei codici occidentali, nel volume pubblicato nel 2000 da Simon Gaunt, Ruth Harvey e Linda Paterson si opta per riconoscere e pubblicare due versioni distinte: la prima basata su **A** ma ottenuta per collazione con tutti gli altri testimoni, la seconda corrispondente al solo **C**.

Benché, come detto, si configurino con chiarezza due gruppi di manoscritti, la situazione stemmatica è particolare. Da una parte, come

<sup>3</sup> Jean-Marie-Lucien Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse 1909, n. XVIII.

da prassi, troviamo infatti il ramo veneto, rappresentato dai mss. **A**, **IK** e **D<sup>a</sup>z**, ai quali spesso si associano, meno prevedibilmente, le varianti del linguadociano **R**; dall'altra parte stanno **C**, **M**, e **a<sup>2</sup>**, che in molti casi presentano lezioni comuni (cfr. *infra*). Questi testimoni, come abbiamo visto, non solo trasmettono alcune strofe soprannumerarie, ma offrono numerose lezioni alternative, di cui diverse adiafore.

Benché, come detto, Gaunt, Harvey e Paterson distinguano due versioni del testo, essi non indicano esplicitamente se le *coblas* aggiunte da **C** siano da ascrivere a Marcabru o a indefiniti «others»,<sup>4</sup> che dovremmo quindi immaginare come 'riscrittori' o 'imitatori' del giullare guascone. La questione non è facile a risolversi, ma si possono avanzare alcune ipotesi basate non solo sulla tradizione di questo testo, bensì sul più ampio spettro dell'intero corpus marcabruniano. La presenza di *coblas* soprannumerarie in un contesto di elevata adiaforia in manoscritti del ramo linguadociano, si vedrà, non è infatti un requisito proprio solo a questo *vers*, anche se *Dire vos vuouill* rappresenta senza dubbio un caso a parte per le radicali differenze che si osservano nel manoscritto **C**.

Per affrontare il tema si ritiene necessario chiarire preliminarmente il ruolo di **a<sup>2</sup>**, da approfondire rispetto ai rilievi piuttosto sbrigativi provvisti nell'edizione critica pubblicata nel 2000. Le sue lezioni convergono in maggior parte con **CM**, ma in alcuni casi anche con gli altri codici (ciò avviene ad esempio ai vv. 13, 49 e 65) e l'assetto delle strofe denuncia una divergenza dalla fonte che sembra accomunarlo a **C**. Vi è però un luogo interessante in cui il codice, assieme a **CM**, potrebbe essere portatore di lezione migliore. La strofa che chiude il *vers* nei codici veneti e in **MR** e che invece appare in terza posizione in **a<sup>2</sup>**, in sedicesima in **C**, presenta infatti un'*autonominatio*, che si offre nella forma *Brus Marcs* in **CD<sup>a</sup>za<sup>2</sup>** in luogo del 'normalizzato' *Marca-brus* degli altri codici. *Brus Marcs* potrebbe interpretarsi come *lectio difficilior*, poiché immette un'*interpretatio nominis* fondata sull'aggettivo *bru(n)s* ('oscuro', da intendersi nel senso di 'ombroso', 'triste')<sup>5</sup> associato al nome *Marc*, che si lega a ciò che viene detto dopo:

<sup>4</sup> Gaunt, Harvey, Paterson, *Marcabru*, p. 237.

<sup>5</sup> Cfr. a tal riguardo il commento di Perugi a *BdT* 29.5 di Arnaut Daniel per una simile accezione di *brun* (Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 tomi, Milano-Napoli 1978, t. II, p. 258).

*fo engenratz en tal luna / q'el sap d'amor cum degruna* (vv. 74-75 di **AIKD<sup>a</sup>Rz**, cioè: «fu generato sotto una tale stella che lui sa come amore provoca danni», ove *degruna* lett. ‘sgrana’, ‘smembra’).<sup>6</sup> Questo tipo di *interpretatio nominis* non è certo inedita nella letteratura medievale, basti ricordare, come già fece Spaggiari,<sup>7</sup> il *Trantris* delle *Folies* di Oxford e Berna, al quale si può associare anche il *Roman de la Poire* o, per rientrare nella tradizione trobadorica, il *Tantrist* di una canzone di Raimon Bistortz d'Arle (*BdT* 416.1). L'accordo fra codici di famiglie diverse che si verifica in **CD<sup>a</sup>a<sup>2</sup>z**, altrove inedita in questo testo, suggerisce che fosse questa la lezione originaria – che dovremmo supporre risultante da una convergenza fra **C** e la fonte  $\beta$  –,<sup>8</sup> laddove l'antecedente comune ad **AIKMR** avrà provveduto a regolarizzare un passo che, com'è facile intuire, poteva apparire poco immediato come forma di *autonominatio*.

Non è poi semplice stabilire l'affidabilità di **a<sup>2</sup>** in relazione alla strofa che questo aggiunge, in undicesima posizione:

Amars pren sa penedenza  
e cuja far estenenza;  
adonc reviu e comenza.  
– Escoutatz! –  
vejaire·us sera que genza  
se·us es ab leis airatz.

Al di là dell'errore servile di *amars* per *amors* non si intravedono elementi lessicali o stilistici decisivi né per suggerire l'apocrifia della stanza, né per accertarne la sicura genuinità. Di fatto, essa appare me-

<sup>6</sup> Lo stesso Perugi identifica un valore semantico originario del termine *degruna* associabile ai significati di ‘tomber en ruines’, en *décadence*, i quali però, se collocati sul piano del linguaggio metaforico di Marcabru, a ben vedere assumono il medesimo significato riconducibile all'atto di ‘distruzione’ o ‘smembramento’ (Maurizio Perugi, *Saggi di linguistica trovadorica. Saggi su Girart de Roussillon, Marcabruno, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, Arnaut Daniel e sull'uso letterario di oc e oïl nel Trecento italiano*, Tübingen 1995, p. 153).

<sup>7</sup> Barbara Spaggiari, *Il nome di Marcabru. Contributi di onomastica e critica testuale*, Spoleto 1990, p. 8.

<sup>8</sup> Riguardo ad altre convergenze fra **C** e materiali riconducibili alla fonte  $\beta$  si veda Riccardo Viel, «Convergenze di tradizioni: per un'analisi della fonte orientale nel canzoniere C», *Carte romanze*, 2/1, 2014, pp. 259-289, 405-419.

tricamente corretta e tematicamente coerente con il resto del *vers*. La possibilità di inserirla o meno a testo andrà pertanto verificata allargando la visuale al complesso di strofe extravaganti consegnate dagli altri codici.

Sappiamo poi che la copia di Bernart Amoros trasmette, con **CM**, due *coblas* non attestate nel gruppo degli altri manoscritti: sono, rispettivamente, la terza in **CM** (ottava in **a**<sup>2</sup>) e quella così distribuita nei tre testimoni: quattordicesima in **C**, undicesima in **M** e quinta in **a**<sup>2</sup>. La prima di queste presenta la rima all'apparenza imperfetta *serra: bera* (*beira* in **M**), che però, in quanto rima cosiddetta 'aquitana', peraltro già presente in Marcabru in *Aujatz de chan* (*surra: cobertura IK*),<sup>9</sup> potrebbe addirittura essere vestigio di una redazione più antica rispetto alla vulgata *berra* che leggiamo nella citazione di questa strofa del *Breviari d'Amor*.<sup>10</sup> Anche in questo caso non sussistono elementi che indichino particolari stacchi tonali o tematici rispetto al resto del componimento; le prove per una sua inautenticità non possono, in altre parole, essere ricercate sulla base dell'esclusiva analisi lessicale o stilistica.

Non meno difficoltoso è il discorso relativo agli *unica* di **C**, che occupano le posizioni VI, VIII e XVII-XXI. Da una parte, infatti, la sesta strofa di **C** rompe il meccanismo delle *coblas singulares*, ripetendo il rimante in *-inha* della quarta strofa (quattordicesima in **a**<sup>2</sup>) e, in più, introducendo una rima imperfetta in *-ilha*:

Non ai cura d'amor finha  
 que plus fort si pren que tinha  
 e croys quon el fuec la pinha.  
 – Escoutatz! –  
 Tutz son esclaus esfrondilha,  
 qui no·l sec sas voluntatz.

Le rime imperfette, in verità, paiono essere un tratto distintivo di Marcabru, nel cui corpus ricorrono una trentina di volte (fra cui la ri-

<sup>9</sup> Spaggiari identifica la rima fra vibrante geminata e scempia come frutto di un «registro stilistico di tipo giullaresco» (*Il nome di Marcabru*, p. 288).

<sup>10</sup> Questa è l'opinione di Perugi («Per un'analisi stratigrafica delle poesie di Marcabruno: note in margine a una nuova edizione critica», *Studi medievali*, 44, 2003, pp. 532-600, p. 573).

ma *-illa: -ella*<sup>11</sup> e, sebbene il tema meriti ulteriore approfondimento, non pare appropriato utilizzarle come esclusiva prova per l'inattendibilità della strofa in oggetto. Inoltre, in questa stessa *cobla* troviamo un termine che Perugi ha correttamente interpretato come guasconismo,<sup>12</sup> *esclaus*: traducibile come 'orme' (ma non riconosciuto come tale nell'edizione Gaunt, Harvey e Paterson), esso potrebbe ascrivere a una fase più antica della tradizione se si accetta di ricondurlo a un tratto dialettale dello stesso Marcabru. Allo stesso modo, nella diciottesima *cobla* troviamo uno stilema tipicamente marcabruniano, quello dei nomi composti (*bec-de-tartugua, buffa-fuec, salier-issugua*)<sup>13</sup> ma, dall'altro lato, è assente l'elemento portante del *vers*, l'*amor*, in favore dell'elemento basso-corporeo del *con*. Per lo stesso motivo anche la *cobla XX* sembra operare una certa deviazione dall'asse testuale:

Aitant quant l'avens li dura  
 met coart en l'ambladura,  
 pueys li ditz tal desmesura:  
 – Escoutatz! –  
 «lo tieu diest e·l mieu endura,  
 e siec los autres malvatz».

Oppure, ancora, la *cobla XXI*, nuovamente priva dell'invettiva contro l'amore:

Per dreg si franh la maissella  
 qui per son vol assupella  
 e·s met en aital tenselha;  
 – Escoutatz! –  
 que meynha val q'una mezella  
 ni elha ni son solatz.

Vi sono insomma elementi che sembrano confermare la genuinità delle strofe uniche di **C**, mentre altri consiglierebbero la loro espunzione. Anche in questo caso, quindi, addurre prove sull'esclusiva base

<sup>11</sup> *BdT* 293.21, III, IV e VI strofa.

<sup>12</sup> Perugi, «Per un'analisi», p. 573.

<sup>13</sup> Sui nomi composti in Marcabru si veda Suzanne Thiolier-Méjean, «Les mots composés chez Marcabru et Raimbaut d'Orange: étude de quelque cas», in *Mélanges de linguistique et de philologie romanes dédiées à la mémoire de P. Fouché*, Paris 1970, pp. 93-107.

lessicale o stilistica porta, di fatto, all'impossibilità di pronunciarsi in maniera decisa sullo status delle *coblas* in oggetto.

In linea di principio, una possibilità è intravedere varianti d'autore per tutto il materiale non compreso nella versione di **AD<sup>a</sup>IKRz**. Questa strada non è inedita nella critica pregressa, ma, scorrendo i principali contributi al riguardo, si nota come in diversi casi l'opzione della variante d'autore risulti meno praticabile rispetto ad altre ipotesi: così avviene, ad esempio, per *Al prim comenz de l'invernaill* o *Aujatz de chan*<sup>14</sup> e recentemente anche chi scrive ha provato ad avanzare qualche congettura su altri testi marcabruniani per i quali è stata invocata questa categoria.<sup>15</sup> Il panorama, per quanto intricato e privo di elementi capaci di dirimere la questione, suggerisce che in questo caso spiegare la dispersione delle strofe nella tradizione occidentale con la variante d'autore sia operazione poco affidabile: essa, a mio avviso, trova infatti una sua legittimità se verificata su parti comuni di testo che evidenziano elevata adiaforia, che certo non mancano né in questo stesso testo, né negli altri *vers* di Marcabru. Altra cosa è però imputare le forti perturbazioni della tradizione all'esistenza di due versioni radicalmente differenti, una *maior* composta da 23 *coblas* e con certo ordine delle strofe, e una *minor* di 13, in cui le strofe non solo vengono ridotte, ma anche mutate di posizione e, infine, numerosi parti di testo comuni alle due stesure sono marcatamente rielaborate. Pare in-

<sup>14</sup> Si vedano al riguardo Aurelio Roncaglia, «Il gap di Marcabruno», *Studi medievali*, 17, 1951, pp. 46-70 e «Marcabruno: "Aujatz de chan" (BdT 293,9)», *Cultura neolatina*, 17, 1957, pp. 20-48; Lucia Lazzerini, «Un caso esemplare: Marcabru, IV, "Al prim comens de l'ivernail"», *Medioevo romanzo*, 17, 1992, pp. 7-42 e «Varianti d'autore o infortuni di copista? *Recensio* e *interpretatio* nel caso di Marcabru, IV (*Al prim comens de l'ivernail*)», in *La filologia romanza e i codici. Atti del convegno* (Messina 19-22 dicembre 1991), a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, Messina 1993, pp. 629-648; Ruth Harvey, «Marcabru, *Aujatz de chan* (PC 293,9): nouvelles questions», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 114, 1998, pp. 105-135; Barbara Spaggiari, «Marcabru, *Aujatz de chan* (BdT 293,9): questioni metriche e testuali», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 109, 1993, pp. 274-314. Insiste molto nell'individuare vari strati di redazioni autoriali in molte poesie di Marcabru anche Maurizio Perugi, soprattutto nei già citati *Saggi di linguistica trovadorica* e in «Per un'analisi stratigrafica».

<sup>15</sup> Simone Marcenaro, «La moltiplicazione testuale nella tradizione dei trovatori: varianti d'autore e rifacimenti», *Carte romanze*, 4/1, 2016, pp. 61-110, soprattutto alle pp. 85-94.

somma inverosimile che Marcabru avesse voluto diffondere due redazioni così divergenti del testo, nelle quali le modifiche non rispondono a criteri di convenienza o occasione come accade nei diversi casi in cui la variazione autoriale è effettivamente riconoscibile nella *tornada*. Peraltro, si dovrebbe anche ammettere che la redazione conservata nelle fonti occidentali sia andata incontro ad una trasmissione alquanto travagliata, considerando che **M** è vicino a **C** per ciò che concerne errori e lezioni comuni, pur conservando un assetto a 13 strofe che lo accomuna ai testimoni veneti.

Nello specifico caso di *Dire vos vuoill*, semmai, bisogna anzitutto soffermarsi sulla nettissima bipartizione fra codici di tradizione  $\epsilon$  e di tradizione  $y$ , con l'eccezione, come abbiamo visto, di **R** e con **a** che si pone a cavallo fra i due rami, pur evidenziando una marcata affinità con i prodotti  $y$  assai rara nel resto della produzione di Marcabru. Allargando lo sguardo verso la tradizione dell'intero corpus, la dualità fra prodotti orientali e occidentali si delinea chiaramente, tanto da autorizzare gli ultimi editori del poeta guascone ad identificare la tradizione discendente da  $y$  come portatrice di una 'vulgata' ottenuta attraverso riscritture e rimaneggiamenti dei testi originali lungo il XIII secolo: ciò sarebbe particolarmente evidente, ad esempio, in testi come *L'autrer jost'una sebissa* o *Pax in nomine Domini*.<sup>16</sup> Va poi ricordato che all'interno della tradizione veneta Marcabru manca completamente nel codice **D** e che, invece, **D<sup>a</sup>** si trova costantemente in accordo con **z** e non con **IK**: questo testimonierebbe l'apporto di una fonte esterna ad  $\epsilon$ , che normalmente si verificherebbe nell'accordo **D<sup>a</sup>IK**, e che, vista la maggiore correttezza e stabilità nella trasmissione dei codici veneti, potrebbe anche provenire da materiale antico, preesistente, appunto, alla 'vulgata'. In base a quanto appena indicato, pare quindi più probabile immaginare che nei codici di provenienza linguadociana si sia effettivamente prodotto un fenomeno di forte rielaborazione del testo, che non riguarda solo le parti comuni soggette a notevoli episodi di adiaforia, ma soprattutto l'aggiunta di *coblas* aggiuntive rispetto alla versione di **AD<sup>a</sup>IKRz**.

La tendenza dei codici occidentali e, in particolare, di **C** alla riscrittura, del resto, non è certo cosa nuova; a partire dalla prima, ben-

<sup>16</sup> Gaunt, Harvey, Paterson, *Marcabru*, p. 11.



ché sbrigativa, analisi di Frank,<sup>17</sup> sappiamo infatti quanto il canzoniere parigino sia stato per lungo tempo considerato il testimone più incline a riscritture e a innovazioni per un numero cospicuo di testi ed autori. In questo panorama, ricorrere all'idea della variante d'autore appare più come una scappatoia che non come un'ipotesi realmente fondata: è infatti evidente la vera e propria dispersione di *coblas* che hanno circolato in maniera diseguale all'interno della tradizione occidentale rispetto al compatto blocco di 13 strofe consegnatoci dai canzonieri veneti e da **R**. Ciò induce a considerare tale dispersione come prodotto, per così dire, della peculiarità della tradizione *y* – ben diversa dall'*editio variorum* di *ε*, e piuttosto configurata come un complesso insieme di fonti eterogenee – la cui tendenza alla rielaborazione pare indubitabile, e non solo per Marcabru.

Non è poi da scartare l'eventualità che i codici veneti abbiano operato una selezione testuale, privilegiando le *coblas* che erano giudicate più 'stabili' all'interno della tradizione. Tale circostanza non è impossibile, se si considera, ad esempio, che in un altro testo del giullare gascone, *Pus la fuelha reviola*, pare essere effettivamente accaduto un processo simile. In quel caso, però, si avevano, da un lato, una versione più ampia consegnata da **C** e soprattutto da **R** e una di sole 6 strofe, anche in questo caso con ordine diverso, nei restanti codici (**AEIKa**<sup>2</sup>); nelle *coblas* di **CR**, giudicate autentiche dai due principali editori del *vers*,<sup>18</sup> si trovava peraltro un'*autonominatio*, che sappiamo

<sup>17</sup> István Frank, «“Barbariol-Barbarian” dans Guillaume IX (notes de philologie pour l'étude des origines lyriques. I)», *Romania*, 73, 1952, pp. 227-234. Il recente studio di Magdalena Leon Gómez dedicato al manoscritto, però, ha dimostrato che alcune fra le presunte 'riscritture' di **C** sono imputabili a normali accidenti di tradizione, e in certi casi non vanno ascritti soltanto a una fonte esclusiva di tipo \*C\* (cfr. Magdalena Leon Gómez, *El cançonier C*, Firenze 2012, pp. 63-255, benché il corpus di autori trascritto per lo studio sistematico delle fonti appaia largamente incompleto, considerando anche la notevole estensione del canzoniere).

<sup>18</sup> Si vedano rispettivamente Dejeanne, *Poésies*, n. XXXVIII, e Gaunt, Harvey, Paterson, *Marcabru*, p. 475. Vanno comunque segnalate due posizioni divergenti da quelle dei due editori di Marcabru: nella prima, Hans Spanke riteneva che le *coblas* trasmesse solo da **C** fossero spurie, accogliendo invece quelle di **R** (*Marcabrustudien*, Göttingen 1940, pp. 104-105), mentre Perugi definisce «tecnica farcitoria» quella che, a suo avviso, contraddistingue tutte le strofe di **CR**, da lui ritenute inautentiche (*Saggi di linguistica trovadorica*, p. 65).

essere tipica dello stile marcabruniano, e che quindi ribadirebbe la bontà della scelta dei due editori. Si tratta, pertanto, di un caso molto più lineare, a fronte di un testo, peraltro, che nei testimoni **AEIKa**<sup>1</sup> risultava inusitatamente breve per lo standard di Marcabru (appena 6 strofe). Il caso del nostro *vers* è invece assai più complicato e pare più difficile individuare con certezza un processo di riduzione ‘ragionata’ operato dalla fonte che accomuna i codici veneti ed **R**.

Spiegare la genesi delle *coblas* extravaganti richiede allora di seguire altre strade, che conducono a riflettere sullo stesso fenomeno di ‘riscrittura’ o ‘rielaborazione’, raro ma non inedito nella tradizione dei trovatori. In questo contesto, se davvero le strofe incriminate non fossero di mano marcabruniana le si dovrebbe intendere come frutto di una sorta di imitazione, una *continuation* insomma, attestata nella tradizione per mano di uno o più copisti, così come accade in diversi casi di evidente apocriefa fra i quali si possono ricordare, fra gli altri, i casi di Jaufré Rudel, Bertran de Born, Giraut de Borneil o Raimon Jordan. Tuttavia, in quei casi l’analisi metrico-stilistica rendeva agevole individuare la natura avventizia delle *coblas* sospette, che divergevano quasi sempre dal testo per tono, lessico e, talora, regolarità metrica.<sup>19</sup> I testi che invece condividono le medesime condizioni del nostro *vers* non sono molti: si tratta di un ristretto gruppo di componimenti e autori di cui fanno parte Guglielmo IX, Peire d’Alvernhe o Guillem de Berguedà.<sup>20</sup> Fra questi, ricordiamo, vi sono autori antichi, come lo stesso

<sup>19</sup> Per i quali si vedano rispettivamente Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L’Aquila 1985, pp. 62-63 e 82-84; Gérard Gouiran, *L’amour et la guerre: l’œuvre de Bertran de Born*, 2 tt., Aix-en-Provence 1985, t. II, p. 839; Ruth Verity Sharman, *The cansos and sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*, Cambridge 1989, p. 366; Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena 1990, pp. 203-204.

<sup>20</sup> Per Guglielmo IX si vedano, oltre al già citato articolo di Frank, Nicolò Pasero, *Guglielmo IX d’Aquitania. Poesie*, Modena 1973, n. 1; Rita Lejeune, «L’extraordinaire insolence du troubadour Guillaume IX d’Aquitaine», in *Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris 1973, pp. 485-503; Francesco Branciforti, «Il canzoniere di Guglielmo IX. Note testuali. 1», *Medioevo romanzo*, 3, 1976, pp. 24-50; Maria Grazia Capusso, «Guglielmo IX e i suoi editori: osservazioni e proposte», *Studi mediolatini e volgari*, 33, 1987, pp. 135-256; Patrice Uhl, «*Farai un vers, pos mi sonelh*: la version du chansonnier C (B. N., Fr. 856), la cobla bilingue et le problème du lati ou *Tarrabart saramahart* dans Guillaume IX d’Aquitaine», *Cahiers de civilisation médié-*

Marcabru o Guglielmo IX, la cui tradizione avrà senz'altro patito le alterazioni dovute alla *longue durée* della loro circolazione.

L'immagine di una tradizione fortemente rielaborata nel ramo occidentale pone un interrogativo fondamentale: come si sono prodotte tali alterazioni? Si tratta di fenomeni esclusivamente imputabili a penne di copisti-riscrittori oppure intervengono altri elementi? A tal riguardo, non è da escludere che il presunto rifacimento sia cagionato da un processo diverso dalla semplice riscrittura di copista, che in questa sede si vuole definire provvisoriamente 'alterazione orale-memorale'. In altre parole, nel contesto di una tradizione attiva, molto spesso testimoniata del ramo che discende da y, si potrebbe ipotizzare l'influsso di fonti che derivano da un'elaborazione orale, imputabile ai giullari; in questa si rifletterebero variazioni del testo – più o meno coscienti – fissate su supporto scritto in seguito all'esecuzione.

Quando si parla di oralità in una tradizione come quella trobadorica è necessario rifiutare il concetto, ormai superato, di *mouvance*, che implica una dualità fra trasmissione orale e scritta, ma bisognerà riferirsi alla possibilità di variare un testo oralmente all'interno di una tradizione scritta. L'idea non è certo nuova nel panorama degli studi trobadorici: non sfuggirà infatti che nessuno studioso ha mai messo in dubbio la spiegazione fornita da Riquer riguardo all'instabilità nella posizione delle *coblas* che investe praticamente tutti i trovatori, la quale punta proprio sulla possibilità di attribuire alla fase della *performance* giullaresca i numerosissimi casi di spostamento di *coblas* fra

vale, 33, 1991, pp. 19-42; Mario Eusebi (a cura di), *Guglielmo IX, Vers. Canti erotici e amorosi del più antico trovatore*, Modena 1995, n. V; Alfonso D'Agostino, «“Farai un vers pòs mi sonelh”. Materiali per un'edizione plurima», *La parola del testo*, 11, 2005, pp. 29-78. Le presunte doppie redazioni di Guillem de Berguedà sono state invece discusse in Martín de Riquer, *Guillem de Berguedà*, 2 voll., Abadia de Poblet 1971, vol. II, n. III e Peter T. Ricketts, «Le troubadour Guillem de Bergueda [à propos de l'édition de Martin de Riquer]», in *Mélanges offerts à Charles Rostaing*, 2 voll., Liège 1974, vol. II, pp. 883-894 (alle pp. 893-894), mentre per Peire d'Alvernhe si vedano infine Aniello Fratta, *Peire d'Alvernhe. Poesie*, Manziana 1996, n. XIV a-b e Pietro G. Beltrami, «Per una rilettura di *Deiosta-ls breus jorns e-ls loncs sers*», in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès international de l'association internationale d'études occitanes* (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002), publ. par Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, Roma 2003, pp. 41-70.

i vari testimoni.<sup>21</sup> Chi accetta quest'ipotesi, però, dovrà anche chiedersi come concretamente la fase orale e quella scritta arrivino a coincidere nella tradizione<sup>22</sup> e, in quest'ottica, si dovrà a mio avviso pensare a una dinamica duplice. Da un lato, la rielaborazione del testo poteva cioè ottenersi in seguito a una *performance* che presentava mutamenti di vario genere, ma che raramente si verificava in regime di alterazione metrico-ritmica (tutti gli episodi di 'doppia versione' non presentano infatti quasi mai modifiche nel metro impiegato o nelle rime); dall'altra, i materiali che portano all'allestimento dei canzonieri potevano essere 'contaminati' da fonti scritte giullaresche, come del resto affermava già Gröber. Queste fonti, ovviamente, registrerebbero le variazioni che dovremmo pensare dovute al gusto del giullare, alla propria capacità di improvvisare su un testo conosciuto.

Imputare allora anche alcuni fenomeni di corposa mutazione testuale all'azione dei giullari non pare improponibile, poiché sappiamo con certezza che essi erano i vettori del testo trobadorico, gli esecutori e i depositari di un patrimonio lirico capace di viaggiare per le corti e conoscere pubblici più o meno vasti. È indubitabile che tale processo prevedesse una riproduzione memoriale:<sup>23</sup> le raffigurazioni dei *joglers* nelle miniature (non solo della tradizione occitana) non li ritraggono mai intenti a leggere durante l'esecuzione, ed è noto ai provenzalisti che gli stessi trovatori si rivolgevano ai giullari chiedendogli di apprendere il componimento a memoria, dopo avergli consegnato il famoso *breu de pergamina* che, probabilmente, entrava a far parte dei loro 'strumenti di lavoro'. Potevano insomma crearsi due tipi di variazione, una inconsapevole effettuata su base memoriale, un'altra più 'attiva' mediante la creazione di lezioni alternative o di elementi di

<sup>21</sup> Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, voll. I, pp. 18 e 42.

<sup>22</sup> La questione sembra lasciata programmaticamente a margine nei pur numerosi studi sulla tradizione provenzale; una delle poche eccezioni è rappresentata dall'ampio articolo di Costanzo Di Girolamo, «Un testimone siciliano di *Reis glorios* e una riflessione sulla tradizione stravagante», *Cultura neolatina*, 70, 2010, pp. 7-44 (in particolare alle pp. 12, 14, 29 e 43).

<sup>23</sup> A tal proposito, William D. Paden ha ipotizzato che i giullari fossero analfabeti e che si basassero unicamente sull'apprendimento memoriale (cfr. «The Role of the Joglar in Troubadour Lyric-Poetry», in *Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essays in Memory of the Late Leslie Topsfield*, ed. Peter S. Noble and Linda Paterson, Cambridge 1984, pp. 90-111, a p. 97).

farcitura, e entrambe potevano rientrare nella tradizione scritta una volta che qualcuno – sia lo stesso giullare, sia uno scriba che ricopia in seguito all'esecuzione – si peritava di fissarle su supporto scritto.

Beninteso, non si vuole certo estendere questa dinamica a tutto il concetto, evocato nelle pagine precedenti, di 'tradizione attiva': in tutti gli ambiti della letteratura romanza troviamo esempi anche notevoli di innovazione dovuta a un particolare ramo della tradizione, o addirittura a un singolo testimone, e in moltissimi casi è pacifico dimostrarne la genesi. L'ipotesi orale-giullaresca trova se mai la sua applicabilità in casi-limite come quello del *vers* che stiamo discutendo e, numericamente parlando, in un ristretto gruppo di testi all'interno del corpus occitano. Testi che vengono trasmessi in duplice redazione, o che presentano *coblas* soprannumerarie in uno o più testimoni, o ancora che offrono una quantità e densità di lezioni adiafore al di sopra del normale.

Questo processo, inoltre, può anche essere invocato analizzando non più solo le *coblas* extravaganti, ma anche prendendo in esame alcuni esempi di elevata adiaforia fra i codici occidentali e quelli orientali. Tornando al nostro *vers*, può ad esempio essere utile citare i versi 19-21 della quarta strofa, che rappresenta bene il processo di 'riscrittura' effettuato su una porzione di testo comune a tutti i testimoni, anche per posizione (il solo **a**<sup>2</sup> la sposta infatti in quattordicesima sede):

**AIKD<sup>a</sup>Rz(a<sup>2</sup>)**

Direi vos d'amor cum migna:  
a vos chanta, a cellui gigna;  
ab vos parla, ab autre cigna (vos a  
parlar celui cigna **a**<sup>2</sup>).

**CM(a<sup>2</sup>)**

Direi vos d'amor cum sinha:  
de sai guarda, de lai guinha,  
(de sai chama e de lai ligna **a**<sup>2</sup>)  
sai baiza e lay recinha.

La fonte comune a **CM** (e in parte ad **a**<sup>2</sup>) ha mantenuto la struttura oppositiva dei due versi, mutando però l'alternanza pronominale *vos/cellui* e *vos/autre* con la coppia di deittici *sai/lai*;<sup>24</sup> inoltre, ha cambiato il verbo *chantar* in *guardar* e *parlar* in *baizar*. Ora, si potrebbe accogliere questo tipo di variazione nel novero della normale tradizione attiva del ramo *y*; ma, allo stesso tempo, nulla vieta di intravedere qui qualcosa di diverso da un semplice processo di riscrittura di copista. I

<sup>24</sup> Da segnalare che la medesima coppia oppositiva si ritrova al v. 5 di un altro componimento di Marcabru, *BdT* 293.5.

due versi coinvolti sono una porzione troppo ampia per ipotizzare una rielaborazione dovuta all'incomprensione del testo o a un guasto meccanico, perché difficilmente si sarebbe mantenuta la struttura oppositiva trasformandone gli elementi di base; piuttosto, questa mutazione sembra più agevolmente rispondere a una variazione memoriale, forse ottenuta da un giullare che, pur avendo in mente l'articolazione di base dei due versi e i due rimanti, abbia aggiustato il testo perché non lo ricordava perfettamente. Certo, la possibilità di intravedere una variante d'autore è sempre in agguato e, di fatto, non si può dimostrare con elementi dirimenti la possibile genesi di tale *variatio*; al massimo, ci si può limitare a proporre ipotesi basandosi sul maggiore o minore grado di verosimiglianza. E, in questo contesto, l'ipotesi 'orale-memorale' non sembra certo da escludere *a priori* come spiegazione per una così marcata proliferazione testuale.

Potrebbero quindi essere intervenuti più strati di rielaborazione nella trasmissione scritta di *Dire vos vuoill* e, in particolare, identificarei almeno tre momenti: il primo tradizionalmente attribuibile ai copisti, avvezzi a rielaborare intere lezioni pur mantenendone la coerenza semantica e rispettando l'ortometria (la 'tradizione attiva' di y); il secondo orale-memorale, in cui le variazioni su porzioni di testo comuni a testimoni dei due rami riflettono l'adattamento dei giullari in vista dell'esecuzione, e registrato su pergamena o dal giullare stesso, o da ignoti amanuensi dopo l'esecuzione; il terzo, infine, in cui la *verve* imitativa di alcuni esecutori conduceva alla vera e propria *continuation* del testo di Marcabru, il quale, oltre ad essere perfetto per la riproduzione giullaresca in virtù del suo carattere marcatamente allocutivo, fu verosimilmente eseguito per lungo tempo, giusta l'arcaicità del trovatore, e perciò era più facilmente suscettibile di variazioni e innesti sull'antico – e forse in parte negletto – tronco fondamentale.<sup>25</sup> Non è però scontato che tale processo investa indiscriminatamente tutte le strofe extravaganti, vale a dire non solo quelle esclusive di **C** ma anche quelle trasmesse da quest'ultimo assieme ad **M** e **a**<sup>2</sup>, perché nulla vieta di intravedere in alcune di queste semplici riscritture di copista. In definitiva, lo ripetiamo, si tratta di scegliere fra gradi di vero-

<sup>25</sup> Una possibile spia potrebbe essere la posizione delle *coblas* trasmesse dal solo **C**, molte delle quali – ad eccezione di XXII e XXIII – sono collocate dopo la strofa con *autonominatio* che negli altri testimoni appariva in ultima posizione.

simiglianza: includendo il nostro *vers* nel contesto dell'intera tradizione marcabruniana e, in un insieme ancora più largo, in quello dei 'ri-facimenti' trobadorici, pensare a una rielaborazione giullaresca avvenuta attraverso una mediazione orale potrebbe essere una via alternativa per uscire dall'esclusiva polarità 'riscrittura d'autore' vs. 'riscrittura di copista'. Il fatto che i codici veneti trasmettano una versione più breve del testo potrebbe del resto avere a che fare con la stessa tradizione manoscritta di Marcabru, la quale, come s'è detto precedentemente, sembra essere entrata nel ramo  $\epsilon$  attraverso il recupero di fonti antiche e quindi meno 'contaminate' dall'interscambio fra giullari e copisti di cui canzonieri come **C**, **M** o lo stesso **a** sembrano essere in qualche modo testimoni.

Lo stesso Dejeanne, primo editore di Marcabru, aveva in fondo intravisto questa dinamica affermando «il se peut que, comme les chanteurs de café-concert, rappelé ou bissé, il ait répondu au désir de son auditoire en chantant de nouveaux couplets. Il se peut également que des amateurs ou des jongleurs aient brodé sur un thème facile et mordant, en employant la forme de leur modèle. Quoi qu'il en soit, certains couplets n'ont pu être chantés que dans les tavernes ou les mauvais lieux, bien que la haute société du temps n'eût pas des pudeurs exagérées».<sup>26</sup> Senza spingersi troppo in là con la fantasia, è indubitabile che la particolare struttura del *vers* agevolasse inserzioni di *coblas* indipendenti, poiché, come abbiamo visto, Marcabru non aveva previsto alcun tipo di legame sintattico fra di loro. Pensare a uno o più giullari che, visto il successo riscosso dal testo, si dilettassero ad aggiungere altri brani di tono e stile marcabruniano non è certo meno probabile che immaginare un copista o, meglio, una schiera di copisti-imitatori – visto che ogni testimone estraneo alla famiglia  $\epsilon$  opera innovazioni da par suo – capaci di trasformare il testo in maniera così radicale e di confonderne i contorni originali. Il frutto di questo processo di progressiva variazione si riflette nei codici della famiglia cosiddetta linguadociana la quale, non sarà inutile ricordarlo, testimonia probabilmente fonti cronologicamente e geograficamente più vicine ai luoghi delle *performance* trobadoriche e, per questo motivo, era senz'altro più suscettibile all'apporto di fonti di natura disparata.

<sup>26</sup> Dejeanne, *Poésies*, p. 226.

\*

Nella discussione preliminare al testo, Gaunt, Harvey e Paterson identificano possibili errori di archetipo ai versi 9, 67 e, con più cautela, 37. Nel primo caso, la *varia lectio* si presenta così:

que pois al saut es aprisa **A**  
 e pos al saut es aprisa **IK**  
 qe pus al saut ses emprisa **R**  
 que pus s'es al saut perpriza **C**  
 [...] saut s'est aprisa **D<sup>a</sup>z**  
 del tot ses al sautz emprisa **M**  
 de tot cessals a ses prisa **a<sup>2</sup>**

L'ipotesi è che si sia verificata qui una diffrazione da un esemplare guasto, la cui lezione originaria doveva essere *que puis al asaut es prisa*;<sup>27</sup> tuttavia, essi non si avvedono della correttezza della lezione di **A**. Se, come affermano gli editori inglesi, *aprisa* deriva da *aprendre* con il significato di 'prendere', 'impossessarsi' analogamente all'antico francese, non è infatti necessario ipotizzare una diffrazione *in absentia*. Gli altri codici della famiglia veneta, del resto, introducono minime variazioni (la più evidente è la trasformazione riflessiva del verbo *aprendre* di **D<sup>a</sup>z**), ed è piuttosto la sola fonte comune ai codici linguadociani ad essere più marcatamente rielaborata, con **R** e **a<sup>2</sup>** che paiono non aver compreso il dettato originario, presentando lezioni di scarsa perspicuità (evidentemente, vi era qui un guasto all'origine sul rimante *aprisa*).

Per il v. 67 la discussione di un archetipo è metodologicamente da escludere, poiché la strofa non è trasmessa da tutti i testimoni (manca infatti in **Ma<sup>2</sup>**). Anche in questo caso è invece pacifico ipotizzare una diffrazione:

Qui ab geing **A**  
 Qui per sen **CR**  
 Qa conseil **D<sup>a</sup>z**  
 Qui gaires **IK**.

<sup>27</sup> Gaunt, Harvey, Paterson, *Marcabru*, p. 246.



Riguardo invece al v. 37, vediamo il confronto fra le varianti della *cobla* copiata in settima posizione in **AIKD<sup>a</sup>Ra<sup>2</sup>z**, sesta in **M** e nona in **C**, considerando anche il successivo verso 38:

Cel qui ab amor barata (*bara* **A**) / ab diables se combata **AIKD<sup>a</sup>z**  
 Ab diables pren barata / qui fals'amor acoata **C**  
 als deabols pren barata / Qui fals'amor acoata **M**  
 Qui ab amors pren barata / ab diables s'acoata **R**  
 al diable s'acoata / qi ab fals'amors barata **a<sup>2</sup>**

Secondo Gaunt, Harvey e Paterson è possibile ipotizzare una lezione originale ipometra, *qui ab amor barata*, alla quale ogni testimone avrebbe reagito o con l'inserzione del pronome *cel*, o del verbo *pren* o dell'aggettivo *fals*.<sup>28</sup> Tuttavia, come detto, l'analisi andrebbe allargata all'intero *couplet*, nel quale, come si vede, si presentano davvero tutte le possibilità combinatorie fra le componenti lessicali e semantiche coinvolte. Gli elementi in gioco qui sono quattro: i *diables*, l'*amor* (o *fals'amor*), la locuzione *prender barata* e il verbo *acoatar*, e ciascun testimone di tradizione *y*, assieme ad **a<sup>2</sup>**, propone varie associazioni fra di essi, laddove i codici orientali, più compatti, introducono invece la lezione *se combata*. Al di là dell'inversione che si verifica in **M**, risalta l'introduzione del *fals'amor* di **CMa<sup>2</sup>**, per gli editori britannici incongruente in un testo dove *amor* non è mai associato a un aggettivo negativo; tale motivazione sembra però debole, a fronte di un testo che, a mio avviso, è più chiaro in **C** («chi cova falso amore mercanteggia con i diavoli») che non nella versione dei codici veneti («chi mercanteggia con l'amore combatta con i diavoli»). La sensazione è, insomma, che *combata* possa essere una banalizzazione di *acoata*<sup>29</sup> e che quindi la lezione di **AIKD<sup>a</sup>z** risulti da una risistemazione di quei quattro elementi per ottenere un testo sì intellegibile, ma frutto della trivializzazione di una lezione originale. D'altra parte, se è vero che uno dei tratti riconosciuti dello stile marcabruniano è la ripresa di passi scritturali, la versione di **C** sembrerebbe ricalcare un passo del *Libro di Isaia* in cui si evoca l'immagine del 'patto con il diavolo': «cum inferno fecimus pactum flagello inundans cum transierit non veniet super nos quia posuimus mendacium spem nostram et

<sup>28</sup> Gaunt, Harvey, Paterson, *Marcabru*, p. 248.

<sup>29</sup> Cfr. Perugi, «Per un'analisi stratigrafica», p. 561.

mendaci protecti sumus» (28:15).<sup>30</sup> Si aggiunga poi che l'accordo **CR**, che non sarebbe affatto significativo nell'intera tradizione marcabruniana, assume qui un rilievo particolare perché, come detto, il *Chansonnier d'Urfé* possiede in questo testo lezioni che lo avvicinano quasi sempre ai codici veneti, tranne 4-5 casi in cui concorda con il solo **C**: sembra qui che **R** si situi a metà fra le varianti dei canzonieri orientali e la lezione, che qui si suppone originaria, di **CMA**<sup>2</sup>. Non sarà infine inutile rilevare che la rima *barata: acoata* è attestata anche in un sirventese di Gausbert de Poicibot (*BdT* 137.1a 27-28). In conclusione, nemmeno questo passo va compreso nelle possibili prove d'archetipo, poiché s'è visto come uno dei testimoni riporti la lezione corretta. Ne deriverà allora che provare l'esistenza di un archetipo è di fatto impossibile.

La bipartizione fra tradizione veneta e tradizione linguadociana è piuttosto netta, ma con la significativa eccezione del codice **R**; quest'ultimo presenta infatti lezioni concordi al gruppo orientale (**AIK**, da un lato, e **D<sup>a</sup>z**, dall'altro) nella maggior parte dei casi, pur presentando non poche lezioni erronee individualmente (3 *manta*, 11 *quecx*, 19 *amors – tricha*, 20 *se luy*, 21 *lautre*, 24 *ans que*, 29 *que can*, 31 *amor*, 36 *coal tocatz*, 60 *o sias – dinnat*, 62 *d'amors*, 75 *amors*); non presenta però alcun errore congiuntivo. L'accordo **CR** (l'avalliano  $\omega$ ), così caratteristico nell'intera tradizione provenzale e, seppur a fasi alterne, visibile anche nel resto del corpus marcabruniano,<sup>31</sup> è invece qui scarsamente rappresentato, sia in lezione concorde, sia in lezione errata: in quest'ultimo caso, gli errori congiuntivi riconducibili alla fonte  $\omega$  sono 63 *e toasca*, 68 *lin*, mentre 3 *motz*, che condividono con **D<sup>a</sup>**, è probabilmente poligenetico (sappiamo infatti quanto siano comuni i difetti nella declinazione bicasuale). Come accade più volte nella tradizione di Marcabru, è stabile l'accordo **D<sup>a</sup>z**, con diversi errori che congiungono i due testimoni (4-5 *om.*, 9 *que pois om.*, 13 *bealuga*, 14 *fuga*, 20

<sup>30</sup> Cfr. Guido Errante, *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Firenze 1948, p. 240 e Valenti, *La liturgia*, p. 73. Va poi ricordato che il *Joufroi de Poitiers* sembra qui ricalcare alcuni passi del testo di Marcabru, che appare peraltro come personaggio del romanzo, secondo la lezione di **Ca**<sup>2</sup> (cfr. Maria Luisa Meneghetti, «Oltre lo specchio: il *Joufroi de Poitiers* e la cultura lirica del suo autore», *Summa*, 4, 2014, pp. 62-74, a p. 70).

<sup>31</sup> Secondo Gaunt, Harvey e Paterson l'apporto di  $\omega$  identificherebbe una *vulgata* composta da testi riscritti nel XIII secolo (*Marcabru*, p. 11).

e, 26 era, 35 al ser, 44 mort, 53 aleuchada, 68 no-l en). Per quanto concerne i piani bassi, gli altri testimoni del ramo veneto procedono con una certa compattezza, presentando poche lezioni erronee (in dettaglio: **A** 3 mout, 26 bercha, 37 bara; **IK** 5 baransa, 17 no, 33 saup, 47 fol si fassa, 53 alegada, 77 non anc; **D<sup>a</sup>** 15 flest, 36 coa en rumiaz; **z** 12 la, 15 fiest, 19 nugna, 23 plui, 29 lesca, 32 maci, 36 sot – la eca enromiaz, 39 nestu). Riguardo a **C**, si è discusso nei paragrafi precedenti l'elevato grado di adiaforia che individua ancora più nettamente le due tradizioni, fino ad arrivare alla vera e propria 'riscrittura' di interi passi nel canzoniere parigino. In un testo di tradizione così frastagliata, non è sempre agevole distinguere banalizzazioni e lezioni *facilior* da lezioni adiafore, come si può vedere, ad esempio, per le varianti raccolte in apparato nei versi 17, 21 (**IK**), 12, 21, 27, 42, 47, 67, 68, 75, 77 (**D<sup>a</sup>z**), 11, 21, 41, 56, 65 (**M**), 24, 41, 44, 45 (**R**).

L'equipollenza delle lezioni, peraltro, non è prerogativa del solo **C**, poiché investe anche **M** e soprattutto **a<sup>2</sup>**, nel quale si registrano non poche varianti che, in linea teorica, si possono considerare adiafore (si vedano ad esempio, in apparato, i vv. 1, 9, 11, 12, 17, 18, 24, 31, 33, 35, 41, 47, 66, 79). La copia del canzoniere di Bernart Amoros non è esente da errori, anzi risulta essere, nella sua spiccata innovatività, un testimone alquanto perturbato (14 *q'es coa tan*, 19 *don – tigna*, 20 *ligna*, 21 *vos a – parlar*, 25 *plana drecha*, 26 *e la*, 30 *arrezamen*, 36 *coal rojatz*, 43 *de tan mal* [ipermetro], 45 *gramazi*, 63 *e arosca*, 77 *amec*). È noto quanto **a** sia estremamente incline alla contaminazione, ponendosi molto spesso a cavallo fra i due grandi rami della tradizione trobadorica; va notato che, estendendo la visuale all'intero canzoniere di Marcabru,<sup>32</sup> esso si trova molto più spesso in accordo con i testimoni della tradizione orientale (si vedano ad esempio *BdT* 293,4, 5, 8, 13, 22, 37) e, di fatto, è più facilmente associabile a codici y soltanto in questo caso (e, forse, anche in *BdT* 293,15, per il quale però si vedano i rilievi di Roncaglia).<sup>33</sup>

Il canzoniere **M** appare molto spesso solidale con **C** (ma anche ta-

<sup>32</sup> A questo proposito è senz'altro utile la scheda relativa a Marcabru, compilata da Riccardo Viel, nel database *TraLiRO*, accessibile attraverso la piattaforma [www.mirabileweb.it](http://www.mirabileweb.it).

<sup>33</sup> Aurelio Roncaglia, «Cortesamen vuoill comensar», *Rivista di cultura classica e medioevale*, 7, 1965, pp. 948-961.

lora con **a**<sup>2</sup>) e presenta diversi errori individuali: 6 *esmansa*, 8 *giza*, 9 *de tot ses al saut emprisa*, 13 *peluia*, 14 *cona fuec – sina*, 15 *qan*, 23 *con linha*, 26 *flecha*, 30 *orezamenz*, 33 *maniar*, 60 *sis vol*, 62 *con es*, 75 *derruma*, 77 *que om.*, 80 *una – entrebles – causa*. **C**, infine, presenta errori individuali ai vv. 7, 24, 27, 69.

La possibilità di individuare subarchetipi ai piani medio-alti della tradizione è alquanto ridotta, al di là del possibile riconoscimento di una lezione antica nella strofa con l'*autonominatio* di **CD<sup>a</sup>a<sup>2</sup>z**, la quale, però, non ha reale valore congiuntivo. Gli errori che accomunano i due grandi rami della tradizione sono ridottissimi, e quasi paiono risultare da semplice lezione poligenetica (oltre »al già citato *motz* del v. 3, si registra 68 *mal* comune a **CIK**, anche in questo caso derivante da un uso malcerto della declinazione bicasuale). Gli unici due errori congiuntivi ‘sospetti’ sono il *parar* – in luogo di *pelar* nella locuzione *pelar la pera* – del v. 33, che accomuna **CD<sup>a</sup>R** e difficilmente risulterà da poligenesi, e l’evidente problema di interpretazione del v. 36 *si sol la coa·n troncatz* che vede le seguenti lezioni difettose: *si sol la coa enrumiaz* **D<sup>a</sup>**, *si sol la coa·l tocatz* **R**, *si sol la coa·l rotjatz* **a<sup>2</sup>**, *si sot la eca enromiaz* **z** (**C** omette gli ultimi due versi della *cobla* che pone a conclusione del componimento). Non si esclude, infine, di ammettere in questo gruppo anche la lezione *lecha* (in luogo di *leicha*) di **D<sup>a</sup>IKRa<sup>2</sup>** al v. 29.

*Università del Molise*

## Maracabru

*Dire vos vuoill ses doptanssa*  
(BdT 293.18)

Mss.: **A**, f. 29r; **C**, ff. 164v-175r; **D<sup>a</sup>**, f. 189r; **I**, f. 117v; **K**, f. 103v; **M**, f. 142rv; **R**, f. 5v; **a<sup>2</sup>**, pp. 309-310; **z**, f. 2. Le *coblas* III, X, e XX (quest'ultima del solo **C**) sono copiate anche nel gruppo  $\alpha$  dei mss. del *Breviari d'Amor*.

Edizioni: Jean-Marie Lucien Dejeanne, Alfred Jeanroy, Pierre Aubry, *Quatre poésies de Marcabru, troubadour gascon du XII<sup>e</sup> siècle*, p. 2; Jean-Marie-Lucien Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse 1909, n° XVIII, pp. 77-88; Frank R. Hamlin, John Hathaway, Peter T. Ricketts, *Introduction à l'étude de l'ancien provençal*, Genève, 1967, pp. 71-73; Martín de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona 1975, n. 15, pp. 185-188; Reinhilt Richter, *Die Troubadourzitate im "Breviari d'Amor": kritische Ausgabe der provenzalischen Überlieferung*, Modena 1976, nn. 141-143, pp. 306-308 e P. T. Ricketts, *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, Turnhout 2012, t. V, 28231, 28246, 29607 (*coblas* trascritte nel *Breviari d'Amor*); Francesco Filippo Minetti, *Prove d'ecdotica romanza unitestimoniale*, Torino 1977, p. 67 (edizione basata sul solo **R**); Costanzo Di Girolamo - Charmaine Lee, *Avviamento alla filologia provenzale*, Roma 1996, pp. 115-117; William D. Paden, *An Introduction to Old Occitan*, New York 1998, p. 127; Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge 2000, n. XVIII, pp. 237-245.

*Metrica*: a7' a7' a7' b3 a7' b7 (Frank 55:9). *Coblas singulars* con rima b unissonans in -atz e parola-rima *Escoutatz* in quarta sede. Schema unico.

*Attribuzione*: il codice **M** attribuisce erroneamente il testo a Raimbaut d'Aurenga, per una semplice svista (cfr. al riguardo Stefano Asperti, «Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione», *Studi provenzali e francesi* 86/87. *Romanica Vulgaria*, *Quaderni*, 10-11, 1989, pp. 137-169, testo trattato a p. 141).

*Melodia*: conservata in **R**. Cfr. Vincent Pollina, «Les mélodies du troubadour Marcabru: questions de style et de genre», *Atti del secondo Congresso Internazionale dell'Association internationale d'études occitanes*, a cura di Giuliano Gasca-Queirazza, Torino 1993, pp. 289-306 (pp. 290-292); Elisabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis 1996, pp. 177-178; Samuel N. Rosenberg, Margaret Switten, Gérard Le Vot, *Songs of the Troubadours and Trouvères: an Antology of Poems and Melodies*, New York – London 1998, pp. 42-43. Secondo Carapezza la melodia presenta diverse affinità con quella di *Pax in nomine Domini* (BdT 293.35 (cfr. Francesco Carapezza, «La voix de Marcabru: écarts tonaux et clausules mélodiques dans le "Vers del lavador" (BdT 293.35)», in *La voix occitane*:

*Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de l'Association internationale d'études occitanes* (Bordeaux, 12-17 octobre 2005), 2 voll., Bordeaux 2009, vol. I, pp. 157-169, a p. 168).

*Nota al testo.* Nel presentare un'edizione del *vers*, si seguirà l'impianto di Gaunt, Harvey e Paterson nell'offrire il testo di **AIKD<sup>a</sup>z** (con **A** come ms. base), che risulta senz'altro più stabile all'interno della tradizione, editando a parte tutte le strofe soprannumerarie, separate secondo i testimoni in cui appaiono. Le varianti registrate nel *Breviari d'Amor* saranno indicate con la sigla **a**.

Le note al testo allestite dall'edizione Gaunt *et al.* sono esaustive sia dal punto di vista ermeneutico – in particolar modo, nello svelare i riferimenti scritturali disseminati in quasi ogni *cobla* – sia nel fornire pertinenti delucidazioni linguistiche. Per questo motivo, si ammetteranno qui in nota soltanto le spiegazioni relative agli interventi editoriali (o linguistici) che differiscono da quest'ultima edizione.

La grafia utilizzata è quella di **A**; per le *coblas* trasmesse dai soli **CMa<sup>2</sup>** o da **CM** si utilizza la grafia di **C**.

- I      Dire vos vuoill ses doptanssa  
          d'aqest vers la comenssansa;  
          li mot fant de ver semblanssa.  
          – Escoutatz! –  
          Qui ves Proessa balanssa,  
          semblanssa fai de malvatz. 6
- II     Jovens failh e fraing e brisa  
          et amors es d'aital guisa,  
          que pois al saut es aprisa  
          – Escoutatz! –  
          quascus en pren sa deviza,  
          ja pois no·n sera cuitatz. 12

1 dire vos vuoill] dirai vos **CM** dire vos vuelh **R** dire vos puesc **a<sup>2</sup>**; ses] senes **C** senz **a<sup>2</sup>** 2 d'aquest] caquest **z** 3 li] els **C** e il **a<sup>2</sup>**; mot] mout **A** motz **CD<sup>a</sup>z**; fant] son **M**; de ver] de vera **Ma<sup>2</sup>** manta **R** 4 om. **D<sup>a</sup>z** 5 om. **D<sup>a</sup>z**; qui ves] qui de **C**; proessa] proezas **C** proensa **I**; balanssa] baransa **IK** 6 semblanssa] esmansa **M**; fai de] fa dels **a<sup>2</sup>**

7 failh e fraing] saute **C**; fraing e failh **a<sup>2</sup>** 8 es] eis **D<sup>a</sup>a<sup>2</sup>z**; d'aital] desa **D<sup>a</sup>Ma<sup>2</sup>z**; guisa] giza **M** 9 que pois al saut es aprisa] que pus s'es al saut per-priza **C** [...] saut s'est aprisa **D<sup>a</sup>z** e pos al saut es aprisa **IK** del tot ses al sautz emprisa **M** qe pus al saut ses emprisa **R** de tot cessals a ses prisa **a<sup>2</sup>** 11 quascus] que chascus **AIK** pos chascus **M** quecx **R**; en pren] n'a **AIKD<sup>a</sup>a<sup>2</sup>z** a **M**; sa deviza] a sa deviza **R** a sa guisa **a<sup>2</sup>** 12 ja] e **CR**; ben greu **a<sup>2</sup>** la **z**; no·n sera] no sera **CM** non er **R** ner oimais **a<sup>2</sup>**; cuitatz] deynhatz **C** dentaz **D<sup>a</sup>z** temp-tatz **M** endeutatz **R** deutaz **a<sup>2</sup>**

I. Vi dirò senza esitazione il principio di questo *vers*; le parole hanno la sembianza di verità. – Ascoltate! – Colui che esita di fronte a Prodezza si comporta come malvagio.

II. La gioventù decade, si rompe e si spezza, e l'amore è in simile stato, che dopo essere stato assaltato – Ascoltate! – ciascuno ne ha la sua parte e non ne sarà mai abbandonato.

- III Amors vai cum la belluja  
 que si mescla ab la suja,  
 art lo fust e la festuja.  
 – Escoutatz! –  
 E non sap vas cal part fuja  
 cel qui del fuec es gastatz. 18
- IV Dirai vos d’amor cum signa:  
 a vos chanta, a cellui gigna;  
 ab vos parla, ab autre cigna.  
 – Escoutatz! –  
 Plus sera dreicha que ligna  
 quand ieu serai sos privat. 24

13 vai] fai **A** es **C**; belluja] beluga **C** bealuga **D<sup>a</sup>z** peluia **M** 14 que si mescla] que coal fuec **C** qe cona fuec **M** q’es coa tan **a<sup>2</sup>**; mescha **z**; ab] en **R**; en la **CMa<sup>2</sup>** suja] suga **C** fuga **D<sup>a</sup>z**; sina **M** 15 art] cart **AIK** qan **M**; fust] flest **D<sup>a</sup>** la frestella **M** fiest **z**; festuja] festuga **CD<sup>a</sup>** 17 e] pueys **Ca<sup>2</sup>** cel **AIK**; non] no **IK**; sap] saup **M**; vas] en **C** uers **z**; fuja] fuga **CD<sup>a</sup>z** 18 cel qui] pois que **AIK** desqant **D<sup>a</sup>z** des que **a<sup>2</sup>** cell que **MR**; fuec] fuoc **Az** foc **IK** for **D<sup>a</sup>**; gastatz] guastaz **D<sup>a</sup>** dampnatz **M** abrazatz **a<sup>2</sup>**

19 Amor] amors **R**; cum] don **a<sup>2</sup>**; signa] mihna **AIKD<sup>a</sup>** tricha **R** tigna **a<sup>2</sup>** nugna **z** 20 a vos] de sai **CMa<sup>2</sup>**; chanta] guarda **CM**; a] e **D<sup>a</sup>z**; cellui] de lai **C** e *add.* **D<sup>a</sup>z**; se luy **R** e de lai **a<sup>2</sup>**; gigna] guinha **C** ginha **M** ligna **a<sup>2</sup>** 21 ab vos] sai **C** auos **D<sup>a</sup>Rz** vos a **a<sup>2</sup>**; parla] baiza **C** parlar **a<sup>2</sup>**; ab autre] e lay **C** e lautre **D<sup>a</sup>z** ab lautra **IK** de lay **M** lautre **R** celui **a<sup>2</sup>**; cigna] recinha **C** reqinha **M** sincha **R** 23 plus] beus **C** tan **M** pus **R** plui **z**; sera] semblara **C**; dreicha que ligna] fuec de linha **C** dreita sera con linha **M** 24 quand ieu] si sol **C** ans que **Ra<sup>2</sup>**; serai] *om.* **C** siatz **R**; sos privat] la coal rosatz **C** sos privat **R**

III. Amore si comporta come la scintilla che si mescola alla fuliggine, che arde il fusto e la pagliuzza. – Ascoltate! – E non sa dove scappare colui che è consumato dal fuoco.

IV. Vi dirò come si comporta amore: a voi canta, all’altro fa l’occholino; a voi parla, ad altri gesticola. – Ascoltate! – Sarà più dritta d’una linea quando sarò suo congiunto.



V Amors solia esser dreicha,  
 mas er es torta e brecha,  
 et a coillida tal deicha:  
 – Escoutatz! –  
 lai on non pot mordre, leicha  
 plus arreament que chatz. 30

VI Anc puois amors non fo vera  
 pos triet del mel la cera;  
 anz sap si pelar la pera  
 – Escoutatz! –  
 doussa·us er cum chans de lera –  
 si sol la coa·n troncatz! 36

25 Amors solia esser drecha] Sanc fo amors plana drecha **a**<sup>2</sup> 26 er] aras **C** era **D**<sup>a</sup>**z** ar **Ma**<sup>2</sup>; es] e la **a**<sup>2</sup>; brecha] bercha **A** flecha **M** 27 et] ja **D**<sup>a</sup>**z**; a acoillida] acoillit **D**<sup>a</sup>**IKz** a cuilhida **R**; tal] aital **a**<sup>2</sup>; decha] deicha **A** flecha **C** leçha **M** de echa **z** 29 lai on] que lai on **C** cui non **M** que can **R**; non] on **C**; pot mordre] no mort **C**; leicha] lecha **D**<sup>a</sup>**IKRa**<sup>2</sup> ylh lecha **C** si leçha **M** lesca **z** 30 arreament] aspramens **C** aïramen **D**<sup>a</sup>**z** arreamen **IK** orezamenz **M** aspramen **R** arrezamen **a**<sup>2</sup>; que chatz] no fai chatz **CM**

31-36 *om.* **M** 31 anc puois] greu sera mais **a**<sup>2</sup>; amors] amor **R** non fo] *om.* **a**<sup>2</sup> 32 pos] que **R**; triet del mel] del mel tria **a**<sup>2</sup>; mel] maci **z** 33 anz] e **a**<sup>2</sup> ainz **D**<sup>a</sup>**z**; sap] saup **IK** ap **z**; pelar] parar **CD**<sup>a</sup>**R** maniar **a**<sup>2</sup> parlar **z** 35 *om.* **C**; doussa·us er] dolza al ser **D**<sup>a</sup>**z** dosaus er **R**; cum chans de lera] ca uos sera **a**<sup>2</sup> 36 *om.* **C**; si sol] si sot **z**; la coa·n troncatz] coaenrumiaz **D**<sup>a</sup> coal tocatz **R** coalrotjatz **a**<sup>2</sup> la eca enromiaz **z**

V. L'amore era solito essere retto, ma adesso è contorto e scheggiato, ed ha preso quest'abitudine: – Ascoltate! – là ove non può mordere, lecca più rudemente d'un gatto.

VI. L'amore non è mai stato vero da quando ha separato il miele dalla cera; anzi, sa ben pelare la pera – Ascoltate! – che sarà dolce come il canto di lira se solo gli tagliate la coda.

- VII Ab diables pren barata  
 qui fals' amor acoata;  
 no·il cal c' altra verga·l bata,  
 – Escoutatz! –  
 plus non sent que cel qui·s grata  
 tro que vius s'es escorgatz. 42
- VIII Amors es mout de mal avi,  
 mil homes a mortz ses glavi.  
 Dieus non fetz tant fort gramavi  
 – Escoutatz! –  
 fol no·n fassa lo plus savi  
 si tant fai qe·l tenga al latz. 48

38 ab diables pren barata] cel qui ab amor bara **A** ab diables pren barata **C** cel qui ab amor barata **IKD<sup>a</sup>z** qui fals amor acoata **M** qui ab amors pren barata **R** qi ab fals'amors barata **a<sup>2</sup>** 38 qui fals'amor acoata] ab diables se combata **AIKD<sup>a</sup>z** qui fals'amor acoata **C** ab deabols pren barara **M** ab diables s'acoata **R** al diable s'acoata **a<sup>2</sup>** 39 no·il cal] nestuet **D<sup>a</sup>** non vueilh **M** nestu **z** 41 plus non sent que] ni sap (saup **IK**) mas cum **AIKD<sup>a</sup>z** non (no **a<sup>2</sup>**) sen plus que cell **Ma<sup>2</sup>** no y a cosselh mas qes **R** 42 tro] tant **D<sup>a</sup>z**; vius s'es] ses vius **CMa<sup>2</sup>** ses vieus **R**

43-48 *om.* **M** 43 Amors] amars **a<sup>2</sup>**; mout] mot **R**; mal] fer **C** tan mal **a<sup>2</sup>** 44 mil] trops **R** homen **D<sup>a</sup>** omen **z**; mortz] mort **D<sup>a</sup>z**; ses] de **AIKD<sup>a</sup>z** a **a<sup>2</sup>** 45 Dieus] anc dieus **C** anc **a<sup>2</sup>**; non fetz] no fes **C** no vitz **a<sup>2</sup>**; tant] *om.* **C**; fort] tal **C** bon **R** tan bo **a<sup>2</sup>**; gramavi] gramazi **a<sup>2</sup>** 47 fol no·n fassa lo] que tot nesci del **Ca<sup>2</sup>** non faza fol del **D<sup>a</sup>z** fol si fassa **IK** qe fol non fas al **R** 48 si tant fai qe·l] non fassa sil **C** si tant es qel **D<sup>a</sup>Rz** no fassa sil **a<sup>2</sup>**; tenga] ten **Ca<sup>2</sup>**; teigna **D<sup>a</sup>z** tengal **R**

VII. Mercanteggia con il diavolo chi s'accovaccia col falso amore; non serve che lo batta altra verga, – Ascoltate! – non sente più di colui che si gratta fino a che s'è scorticato vivo.

VIII. L'amore è di assai cattivo lignaggio: senza spada ha ucciso uomini a migliaia. Dio non ha mai creato uomo così istruito – Ascoltate! – da non far passar per folle il più saggio se tanto fa di tenerlo al laccio.

- IX S'anc amors fon car comprada,  
 er es en viltat tornada;  
 virginitat a passada  
 – Escoutatz! –  
 puis al prendre es alargada:  
 des era vos en gardatz! 54
- X Amors a usatge d'ega,  
 que totz jorns vol c'om la sega  
 e que pueg de lega en lega,  
 – Escoutatz! –  
 ni no·n demandara trega,  
 si·us etz dejuns o disnatz. 60

49-54 *om.* **CMR** 49 amors fon] fo amors **D<sup>a</sup>a<sup>2</sup>z** 50 viltat] viutat **D<sup>a</sup>** 51 virginitat] tota auergoingna **D<sup>a</sup>** tota vergogna **a<sup>2</sup>** tot auergoingna **z** 53 puis al prendre es] cal penre ses **a<sup>2</sup>**; alargada] alegada **IK** aleuchada **D<sup>a</sup>z** laissada **a<sup>2</sup>**

55-60 *om.* **D<sup>a</sup>z** 55 usatge] usatie **R** 56 tot iorn] totz jorns **A**; vol c'om] vol ades com **M** 57 que pueg] e freta **AIK** e ditz que nol dara trega **CM** e la saill **a<sup>2</sup>** 58 ni no·n demandara trega] mas que pueg de legu'en legua **C** mas pueg de legu'en lenga **M** e nous demandara tregua **R** e ia nous en qerra tregua **a<sup>2</sup>** 60 si·us etz] sia **C** siatz **IK** sis uol **M** o sias **R** seus es **a<sup>2</sup>**; disnatz] dirnatz **C** dinnat **R**

IX. Se mai amore sia stato comprato caro, ora è diventato di scarso valore; ha tradito la verginità – Ascoltate! – da quando è stato liberato per essere preso: per questo guardatevene!

X. L'amore si comporta come una giumenta: che vuole che la si segua tutto il giorno e che la si monti di continuo – Ascoltate! – e non vi domanderà tregua, che siate a digiuno o sazi.

- XI Cuiatz vos q'ieu non conosca  
 d'amor s'es orba o losca?  
 Sos digz aplana et endosca;  
 – Escoutatz! –  
 plus suavet poing que mosca,  
 mas plus greu n'es hom sanatz. 66
- XII Qui ab geing de femna reigna,  
 dreitz es que mals l'en aveigna,  
 si cum la letra esseingna.  
 – Escoutatz! –  
 Malaventura-us en veigna  
 si tuich no vos en gardatz. 72

61 Cujatz] cuidaz **D<sup>a</sup>** cuidatz **IK** cuias **M** auiatz **R** e cuiatz **a<sup>2</sup>**; vos] *om.* **Ra<sup>2</sup>**  
 62 d'amor] damors **R**; s'es] sis **C** con es **M**; o] e **M**; losca] lousca **M** 63  
 digz] fatz **R**; aplana] aplagna **D<sup>a</sup>z** aplaing **a<sup>2</sup>**; endosca] endoscha **A** e toska  
**CR** en toska **D<sup>a</sup>z** entousca **M** earosca **a<sup>2</sup>** 65 plus suavet plaing] plus suau  
 ponh **C** plus doussamenz poinh **M** e puinh pus suau **R** e poing pus suau **a<sup>2</sup>**;  
 que] quana **C** de **R**; mosca] mousca **M** 66 mas] e **R**; plus] fort **a<sup>2</sup>**

67-72 *om.* **Ma<sup>2</sup>** 67 Qui ab geing] qui per sen **CR** qa conseil **D<sup>a</sup>z** qui gaires  
**IK**; de] ab **AIK** 68 dreitz es] greu er **D<sup>a</sup>z**; mals] mal **CIK**; l'en] lin **CR** no  
 len **D<sup>a</sup>z**; aveгна] ueгна **D<sup>a</sup>z** 69 si cum] aissi con **D<sup>a</sup>z** letra] letrans **C** 71 us  
 en] uos **CIKR**; veigna] aueigna **D<sup>a</sup>z** 72 tuich] totz **C**

XI. Pensate che io non sappia se l'amore sia cieco o strabico? Tempera e smorza le sua parole; – Ascoltate! – punge più delicatamente di una mosca, ma è più difficile esserne curati.

XII. Colui che regna con l'ingegno di una donna è giusto che cada in disgrazia, così come insegna la Scrittura. – Ascoltate! – mal gliene incolga se non ve ne guardate tutti.

XIII Brus Marcs, lo filh Marcabrina,  
fo engenratz en tal luna  
qe sap d'amor cum degruna,  
– Escoutatz! –  
qez anc non amet neguna,  
ni d'otra non fo amatz.

78

73 Brus Marcs] Marcabrus **AIK** Bruns Mars **D<sup>a</sup>M** Marc e Brus **R** Brus Mart **a<sup>2</sup>** Bruns Marcs **z**; lo] le **D<sup>a</sup>Mzα**; filh] fills **AIK** filhs **α**; Marcabrina] na bruna **AIK** marchabrina **D** marc e bruna **M** 75 que] q'el **AIK** quil **D<sup>a</sup>** qil **z**; sap] sa **D<sup>a</sup>** sab **z**; d'amor] amors **R**; degruna] esgruna **D<sup>a</sup>z** derruna **M** engruna **α** 77 q'ez] pero **Cα** ez **M** et **a<sup>2</sup>**; anc non amet] non anc **IK** non amec **a<sup>2</sup>** non amet anc **D<sup>a</sup>z** de cor non amet **R** 78 *add.* Canc domna non amet una . ni dautra non fo amaz **D<sup>a</sup>z**

XIII. L'ombroso Marco, figlio di Marcabrina, fu generato sotto una tale stella che sa quanto amore distrugge, – Ascoltate! – ché non ha mai amato alcuna donna, né da alcuna mai è stato amato.

*Coblas di CMA<sup>2</sup>*

III CM VIII a<sup>2</sup>

Fams ni mortaldaz ni guerra  
no fai tan de mal en terra  
quon amors qu'ab enguan serra;  
– Escoutatz! –  
quan vos veira en la bera 5  
no-n sera sos huels mulhatz.

X C VII M

Amors qui ves dos s'aclina  
quer lo ters que·l plec l'esquina;  
plus es puta que maustina  
– Escoutatz! – 10

q'ab lo lop s'acoatina  
don eys linhatges mesclatz.

### XI C VIII M

Amors es tan vaira-pigua  
qu'ab semblant de ver noyrigua  
totz selhs que cueilh en sa higua;      15  
– Escoutatz! –  
ab tan fort las los estrigua  
que greu n'es hom destacatz

### X a<sup>2</sup>

Amors pren sa penendenza  
e cuja far estenenza,      20  
adonc reuiu e comenza.  
– Escoutatz! –  
Vejaire·us sera qe genza  
se·us es ab leis airatz.

### XIV C XI M V a<sup>2</sup>

Amors es ardida cauza:      25  
un'entrebescada pausa,  
plena d'erguelh e de nauza.  
– Escoutatz! –  
Qui la mante non repauza  
plus que selh que gieta datz      30

1 fams] ost a<sup>2</sup>; mortaldaz] mortaudaz **M** tempesta a<sup>2</sup> 2 tan de] tan gran **Ma**<sup>2</sup>  
3 quon] con **Ma**<sup>2</sup>; amors] falsamors a<sup>2</sup>; c'ab enguan serra] lai ons desserra **M**  
can desserra a<sup>2</sup> 5 quan vos veira] la nol ueira **M** e sius uei moyt a<sup>2</sup>; be-  
ra] beira **M** berra **a** 6 non sera sos huelhs] pos sos hueils non er **M** is sos  
oils non er a<sup>2</sup>

7 ves] a **M** 8 quer lo ters] qier lo seru **M** 9 puta que mastina] grossaque  
mestina **M** 11 lo] al **C**; lop] loup **M**; s'acoatina] la coa trina **C**

13 vaira-pigua] vairaepigua 17 **M** fort] greu **C**

25 Amors] camars **a**<sup>2</sup>; ardidca cauza] ardidca susa **M** ardide auza **a**<sup>2</sup> 26 un] et **C**; entrebescada] entrebesc **C** entrebescada **M**; pauza] causa **Ma**<sup>2</sup> 29 non repauza] non ha pauza **M** 30 plus que selh] si soen noil **a**<sup>2</sup> gieta] gietals **M**

*Coblas* del solo **C**:

VI

Non ai cura d'amor finha  
 que plus fort si pren que tinha  
 e croys quon el fuec la pinha.  
 – Escoutatz! –  
 Tutz son esclaus esfrondilha,  
 qui no·l sec sas voluntatz.

VIII

Selh'amor viu de rapina,  
 que per un sol non defina;  
 non es amors qu'ans tahina,  
 – Escoutatz! –  
 e quer la grossa meizina  
 per que·l cons es derramatz.

XVII

Amors es d'aïta[1] figura  
 non siec razon ni mezura,  
 qual selh qui crup en l'escura  
 – Escoutatz! –  
 fai querre leu clavadura  
 si l'es tai plus asinatz.

XVIII

Enquer jatz bec-de-tartugua,  
 buffa-fuec, salier-issugua;  
 lo con soven s'effugua  
 – Escoutatz! –  
 ab tal vieg sembra verrugua  
 tro que sia arressatz.

## XIX

Tan fort es enverinada  
 l'amor qu'es de lai raubada  
 o·l cuia far carairada  
 – Escoutatz! –  
 tost mostra al folh l'estrada  
 quan lo granier es voiatz.

## XX

Aitant quant l'avens li dura  
 met coart en l'ambladura,  
 pueys li ditz tal desmesura:  
 – Escoutatz! –  
 «lo tieu diest e·l mieu endura,  
 e siec los autres malvatz».

## XXI

Per dreg si franh la maissella  
 qui per son vol assupella  
 e·s met en aital tenselha;  
 – Escoutatz! –  
 que meynha val q'una mezella  
 ni elha ni son solatz.

*Coblas di CMa<sup>2</sup>:*

III CM VIII a<sup>2</sup>. Né fame, né pestilenza, né guerra causano tanto male in terra come amore, che imprigiona con l'astuzia; – Ascoltate! – quando vi vedrà nella tomba i suoi occhi non si inumidiranno.

X C VIII M. L'amore che inclina verso due persone vuole un terzo che gli spezzi la schiena; è più sozzo di una cagna – Ascoltate! – che s'accoppia con un lupo, da cui si genera un lignaggio meticcio.

XI C VIII M. L'amore è così variopinto che nutre con l'aspetto di verità tutti coloro che accoglie nel suo territorio. – Ascoltate! – li lega con lacci così forti che è arduo distaccarsene.

X a<sup>2</sup>. L'amore fa la sua penitenza e pensa di fare astinenza, ma poi riprende e comincia. – Ascoltate! – vi sembrerà che la cosa migliori se voi sarete adirati con lui.



XIV **C XI M V a<sup>2</sup>**. L'amore è creatura ardita e interrompe ogni pausa, piena d'orgoglio e aggressività. – Ascoltate! – chi lo mantiene non si riposa più di colui che lancia i dadi.

*Coblas* del solo **C**:

VI. Non ho riguardo dell'amore che s'attacca più forte della tigna e crepita come la pigna nel fuoco. – Ascoltate! – confonde tutte le sue orme, per chi non segue la sua volontà.

VIII. Quell'amore vive di rapina, che non si ferma davanti a nessuno; non è amore quando è disturbato, – Ascoltate! – e vuole la grossa medicina per la quale il *con* è lacerato.

XVII. L'amore è fatto in tal modo che non segue ragione né misura, perché colui che s'accovaccia nella stalla – Ascoltate! – cerca velocemente una serratura così che il fango sia più gradevole.

XVIII. Becco-di-tartaruga cerca una tana, soffia-fuoco, asciuga-saliere; il *con* spesso fugge – Ascoltate! – e per un tale membro sembra una verruca fino a quando non sia eretto.

XIX. Così forte è avvelenato l'amore che è rubato da dove pensa di seminare il proprio campo – Ascoltate! – subito mostra la strada al folle quando il granaio è svuotato.

XX. Fino a che il denaro dura mette il codardo al galoppo, e dopo gli dice una cosa sconsiderata: – Ascoltate! – «hai dato il tuo e il mio è ancora qui, e segui gli altri meschini».

XXI. Giustamente si rompe la mascella colui che la piega a sua volontà e si mette in tale trambusto; – Ascoltate! – che valgono meno di una lebbrosa né lei né il suo piacere.

11. Seguo qui la variante di **C** (lievemente modificata in **M**) perché appare più soddisfacente dal punto di vista sintattico; seguire **AIKD<sup>a</sup>z**, come avviene nell'edizione Gaunt *et al.*, implica infatti l'introduzione di un soggetto irrelato, come si può vedere dalla loro traduzione: «never thereafter will he (*joven*) be quit of them» (*Marcabru*, p. 241).

12. Analogamente ai vv. 9, 37 e 67 (e forse 19), la divergenza di lezioni fra i vari testimoni nel rimante sembra indicare un guasto ai piani alti della tradizione. Seguo la variante di **AIK** perché è quella che meglio si adatta al senso del discorso di Marcabruno: escludendo le lezioni chiaramente prive di senso come *dentaz* di **D<sup>a</sup>z** e *deutatz* di **a<sup>2</sup>**, le restanti alternative – *deynhatz* **C**, *temptatz* **M**, *endeutatz* **R** – mutano la semantica di questi versi, che insistono

sul fatto che Amore, dopo essere stato preso all'assalto, non lascerà più stare coloro fra quanti si siano spartiti (*n'a sa devisa*) il 'bottino'.

13. *vai*: Gaunt *et al.* seguono qui **A fai**, pur con il sospetto che si tratti di una lezione *facilior*; pare però senz'altro più conveniente mettere a testo la variante di **D<sup>a</sup>IKMRa<sup>2</sup>z**, che ha il pregio di essere attestata da entrambi i rami della tradizione e per questo è probabilmente più antica.

14. In questo passo **M** e **a<sup>2</sup>** offrono qui diverse lezioni errate: entrambe sembrano però derivare dalla stessa radice da cui discende quella di **C**, *que coa-l fuec en la suja*, da considerarsi adiafora (ma si vedano i rilievi nella parte introduttiva di questo articolo ove si mette in luce una possibile fonte scritturale per la lezione di **AIKD<sup>a</sup>z**).

15. Ometto il relativo *ca*, apocopato, che si legge in **AIK**, allineandomi così all'edizione Dejeanne nel seguire **CD<sup>a</sup>Ra<sup>2</sup>z**.

17-18. Anche in questo caso l'edizione Dejeanne, che rifiuta le varianti dei codici veneti in favore di quelle del gruppo opposto, sembra migliorare il testo rispetto a Gaunt *et al.* **AIKD<sup>a</sup>z** sembrano infatti aver anticipato il pronome *cel* del v. 18 al verso precedente, costringendosi quindi ad introdurre l'innovazione *pois que*; la lezione di **CR** (con l'ausilio di **M**) pare senza dubbio più coerente dal punto di vista sintattico.

19. *signa*: la spiegazione lessicale fornita dagli editori inglesi per l'hapax *minha* di **AIK** pare poco convincente («We understand *minhar* 'faire des grâces'», Marcabru, p. 246), così come la forzatura di Perugi, che assimila questa forma al fr. *manger*, da interpretarsi in senso traslato come 'assorbire', 'dissipare' o 'tormentare' (Maurizio Perugi, «Les textes de Marcabru dans le chansonnier provençal A: prospections linguistiques», *Romania*, 117, 1999, pp. 289-315, cit. a p. 304, nota 47): la variante *signa* di **CM** non presenta invece alcun problema di ordine semantico. Anche in questo caso, comunque, si ravvisano le vestigia di un guasto occorso ai piani alti della tradizione vista la notevole divergenza, talora in errore, visibile negli altri testimoni (*tricha R*, *tigna a<sup>2</sup>*, *nugna z*).

20-21. Fra i numerosi passi 'riscritti' dai codici linguadociani **CM** questo appare senza dubbio uno fra i più difficoltosi, poiché entrambe le 'versioni' (per le quali si rimanda alla parte introduttiva di questo contributo) sono pienamente accettabili. Restando fermo che, in casi di eccezionale adiafora come questo, la scelta spetta fondamentalmente all'arbitrio dell'editore, un possibile metodo per inclinare verso la lezione di **AIKD<sup>a</sup>Rz** è fornito, di riflesso, da **a<sup>2</sup>**; il canzoniere di Bernart Amoros sembra infatti qui ricavare una lezione fortemente contaminata, prendendo l'opposizione *sai/lai* di **CM** ma mantenendo la posizione dei verbi *chantar* e *parlar* rispettivamente ai vv. 20-21. Quest'ultima particolarità potrebbe rivelare una maggiore antichità di questa struttura, sulla quale **CM** innesterebbero sia l'innovazione della coppia deittica in luogo dell'opposizione pronominale *vos/cellui* e *vos/autre*, sia

la sostituzione dei verbi reggenti nella prima parte del verso. Quest'ultima innovazione, peraltro, mostra quanto la fonte di **CM** sia stata costretta a introdurre il trisillabo *recinha* (*requinha* in **M**) per ovviare alla perdita di una sillaba dovuto al passaggio da *ab autre* (**AIKD<sup>a</sup>Rz**) a *de lai*. Questo passo sembra essere rievocato nel romanzo *Joufroi de Poitiers* (*S'en est li segles plus mauvés, / quant la fause le faus engigne, / et cil d'Amor se gabe e guigne, / e dit, fausse Amor m'a traï*, vv. 34-37; cfr. Maria Luisa Meneghetti, «Oltre lo specchio: il *Joufroi de Poitiers* e la cultura lirica del suo autore», *Summa*, 4, 2014, pp. 62-74, a p. 66).

25. *deicha*: interessante qui la variante di **M** *flecha*, che si ritrova in **C** come rimante del v. 27: non è escluso che la fonte comune ai due codici avesse una lezione a margine in qualche modo reintrodotta nel testo nel corso della tradizione.

30. *arreament*: le lezioni di **D<sup>a</sup>a<sup>2</sup>z** convergono nella probabile inserzione indebita di un *titulus* di abbreviatura nella lezione originale (del tipo *arre'ament*); le varianti di **CMR** sono invece *facilior* rispetto a **AIK**.

39. Per la discussione su questo passo si rimanda alle pagine introduttive.

44. *ses*: contrariamente all'opinione di Gaunt *et al.*, la variante di **CR** pare più conveniente in quanto *difficilior*; non si mancherà poi di insistere sul fatto che tale convergenza, normalmente inquadrabile come espressione della fonte extrastemmatica  $\omega$ , è invece molto rara per questo componimento.

53-54. In **a<sup>2</sup>** la strofa si trova in ultima posizione e questi due versi sono ripetuti formando una *tornada* a eco.

57-58. Altro passo "riscritto" dai codici occidentali, di non facile soluzione. Riguardo alla disposizione dei versi, seguo la maggioranza dei testimoni, a fronte dell'inversione visibile nei soli **CM**; ma, allo stesso tempo, recupero la lezione *e que pueg* di **M** (in luogo di *e freta* **AD<sup>a</sup>z**, ripresa in errore servile *efota* da **IK**) poiché attestato anche da **R**, il quale, come di consueto in questo testo, in questi versi è invece più vicino ai codici orientali (ma vi si rileva un'ipometria poiché si rappresenta graficamente l'elisione *legu'en legua*, che sottrae una sillaba al settenario). Il più che probabile valore allusivo di *fretar* non si perde nella variante messa qui a testo, se si interpreta *pueg* come 'monta' (cfr. a tal riguardo l'edizione Dejeanne, che qui opta per mettere a testo la versione di **C**).

67. Per la diffrazione registrata in questo verso si vedano le pagine introduttive.

78. **D<sup>a</sup>** ripete gli ultimi due versi a mo' di *tornada* a eco, così evidenziata dall'iniziale decorata e in inchiostrata in blu.

80. Seguo qui la lezione di **Ma<sup>2</sup>** (benché **M** presenti la forma imperfetta *entreblesclada*), poiché *entrebresc* di **C** non si accorda con il soggetto femminile *amor*; questa grafia, peraltro, sembra essere specifica del canzoniere, poiché si ripete al v. 35 di *BdT* 293.14, *unicum* di **C**.

*Cobla XXI di C, v. 2. assupella*: La lezione è segmentata nell'edizione di Gaunt, Harvey e Paterson in *a ssupella*, intendendo il sostantivo \**ssupella* come «some pejorative term for a female» (p. 263). Il verbo *assupelhar*, da annoverare fra gli *hapax* trobadorici, è invece assimilabile al francese *assouplir*, attestato già nel XII secolo (*Chanson de Saint Alexis*, vv. 610-611) con il significato di 'mancare', ma anche 'indebolire', 'addolcire' (*TLFi*, s.v. *assouplir*, consultato il 21/02/2017).

## Nota bibliografica

## Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232.  
**C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.  
**D<sup>a</sup>** Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4 (ff. 153r-216v).  
**I** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.  
**K** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.  
**M** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.  
**R** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.  
**a<sup>2</sup>** Modena, Biblioteca Estense, Càmpori γ.N.8.4.  
**z** Bologna, Archivio di Stato.

## Opere di consultazione

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT** *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
- DOM** *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, Berlin-Boston 2013.
- Frank** István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- PD** Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- Rialto** *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 1999ss.
- TLFi** *Trésor de la langue française informatisé*, Laboratoire Atilf, CNRS, Université de Lorraine, [www.atilf.fr/tlfi](http://www.atilf.fr/tlfi).

## Edizioni

## Arnaut Daniel

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

## Bertran de Born

Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre: L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985, 2 voll.

Gausbert de Poicibot

William P. Shepard, *Les poésies de Jausbert de Puycibot*, Paris 1924.

Giraut de Bornelh

Ruth Verity Sharman, *The cansos and sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*, Cambridge 1989.

Jaufré Rudel

Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila 1985.

Marcabru

— Jean-Marie-Lucien Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse 1909.

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

Raimon Bistortz d'Arle

Jean-Claude Rivière, «Raimon Bistortz d'Arles. Edition et traduction française de J.-C. R. Traduction en provençal moderne de Philippe Blanchet», *L'Astrado*, 21, 1986, pp. 29-71.

Raimon Jordan

Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena 1990.