
Federico Saviotti

Raimbaut de Vaqueiras

Era-m requier sa costum'e son us

(*BdT* 392.2)

Dall'Ottocento ad oggi, la critica ha in genere additato, ancorché in maniera più o meno implicita, la dicotomia estetica e poetica che esisterebbe all'interno del corpus poetico di Raimbaut de Vaqueiras. Alla base di essa, lo storicamente discutibile concetto di 'originalità':¹ ad un livello formale, ai componimenti più sperimentali (per plurilinguismo, arditezza della costruzione metrica e melodica, esplorazione di forme e registri eterogenei) sono stati contrapposti i testi di fattura del tutto convenzionale; a livello dei contenuti, un'ispirazione epico-guerresca interpretata in maniera assai personale e con spiccati connotati di realismo farebbe da contraltare ad una riproposizione di *tópoi* e motivi ormai 'classici' quando il poeta della guerra si fa, magari per puro omaggio ad una tradizione imprescindibile, poeta dell'amore.² Conseguenza, ma forse anche parziale causa di tale impostazione critica e della sua categoricità, l'attenzione degli studiosi si è rivolta, salvo limitatissime ec-

¹ Secondo quanto riferisce Giosuè Carducci, «Galanterie cavalleresche del secolo XII e XIII», *Nuova antologia*, 1° gennaio 1885 [poi in Id., *Cavalleria e umanesimo*, Bologna 1909, pp. 39-74], pare che il primo a farvi riferimento sia stato Claude Fauriel, *Histoire de la poésie provençale : cours fait à la faculté des lettres de Paris*, 3 voll., Paris 1846, II, p. 58. L'espressione è in seguito divenuta una formula talmente ricorrente negli studi trobadorici che non mette conto citarne le singole occorrenze.

² Emblematico, in questo senso, l'atteggiamento di Alfred Jeanroy, che dedica più di un'intera pagina della propria opera al cantore delle epiche imprese di Bonifacio di Monferrato, relegando invece in una pur corposa nota in calce ogni altra informazione sul trovatore (Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Paris-Toulouse 1934, vol. I, pp. 231-233 e n. 1).

cezioni, all'analisi esclusiva, e talvolta compulsiva, dei componimenti ritenuti 'originali' in base ai due criteri sopra individuati. Particolarmente neglette si sono trovate invece ad essere le *pièces* che si situano all'intersezione di tali criteri, ovverosia *in primis* le canzoni d'amore.³

Nemmeno un fondamentale articolo di Valeria Bertolucci, apparso nel 1963⁴ – un anno, cioè, prima dell'edizione critica complessiva a cura di Joseph Linskill – e destinato a rivoluzionare l'impostazione stessa delle ricerche sulla poesia del trovatore, ha permesso di archiviare questo disinteresse nei confronti di una parte cospicua del corpus rambaldiano. La studiosa da una parte riconduceva Raimbaut alle sue fonti, reinserendolo così nella dinamica di un'interdiscorsività che ben testimonia dell'esistenza di scambi poetici e umani notevoli, anche tra il dominio d'oc e quello d'oïl; dall'altra, individuava la fitta trama di rimandi e corrispondenze all'interno del produzione complessiva del trovatore – la scelta del termine «canzoniere» pare in questo senso tutt'altro che casuale – riconoscendone la cifra essenziale nella straordinaria recettività e in una forma del tutto peculiare di biografismo. Con ciò veniva meno la rigida discriminazione di principio tra un settore 'originale' e uno 'convenzionale' della sua poesia: se vi si riscontrano, in effetti, testi più o meno sperimentali, più o meno influenzati dalla tradizione poetica, ciò non dipenderebbe da un diverso atteggiamento da parte dell'autore, che anzi sembra sviluppare con non comune coerenza in tutta la propria produzione alcuni temi e motivi che gli sono evidentemente congeniali. Per quanto qui interessa, veniva soprattutto sottolineato come le canzoni fossero state fino ad allora in-

³ Il che rivela innanzitutto una significativa discrepanza tra ciò che è ritenuto interessante dagli studiosi – e dai lettori? – moderni e quello che dovevano prediligere i fruitori medievali dei canzonieri a noi noti: infatti, alle 15-20 testimonianze in media per le canzoni d'amore corrispondono, ad esempio, le 6 copie del *des-cort* plurilingue (*BdT* 392.4), le 5 dell'*estampida* (*BdT* 392.9), le 4 del contrasto bilingue (*BdT* 392.7), le 3 del *Carros* (*BdT* 392.32) o l'unica attestazione del *Garlambey* (*BdT* 392.14).

⁴ Valeria Bertolucci, «Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», *Studi mediolatini e volgari*, 11, 1963, pp. 9-68.

giustamente trascurate, nonostante un articolo di Felix Lecoy che aveva cercato di aprire una breccia in quella direzione.⁵

Ma le pagine di Valeria Bertolucci, per quanto note e pluricite, non hanno avuto – lo abbiamo premesso – il seguito che avrebbero meritato:⁶ come ebbe, infatti, a notare la stessa studiosa in margine ad un suo intervento del 2002, «le groupe remarquable des chansons de Raimbaut de Vaqueiras n’a pas reçu l’attention qu’il mérite, la critique ayant privilégié toujours les célèbres pièces ‘atypiques’ de ce troubadour».⁷ Il mio interesse nei confronti di tali testi, e in particolare di *Era-m requier sa costum’e son us* che ne è, come si vedrà, uno *specimen* altamente significativo, non saprebbe trovare un incoraggiamento più autorevole di questo.

Non sono il primo a riconoscere in *Era-m requier* un testo nodale nella produzione di Raimbaut. Prima di tutto la tradizione manoscritta sembra riservargli una posizione preminente all’interno del corpus rambaldiano: la sua collocazione al primo posto in canzonieri dipendenti da tradizioni diverse quali **aJMRSgU** sembra riflettere un favore nei confronti del componimento che risalirebbe già alla fase di trasmissione di una silloge di pezzi del trovatore dall’area veneta verso occidente e verso l’Italia centrale.⁸ Venendo poi alla critica moderna, Felix Lecoy riconosce nella canzone l’*ouverture* e la chiave di volta di quello che definisce «ciclo del *conseill*»: un gruppo coeso per contenuto («communauté de thème») e tradizione testuale di canzoni caratterizzate dalla ricorrenza del termine *conseill* o dall’esplicito riferi-

⁵ Félix Lecoy, «Note sur le troubadour Raimbaut de Vaqueiras», *Études romanes dédiées à Mario Roques*, Paris 1946, pp. 23-38.

⁶ In questa stessa sede alludeva a tale circostanza già Paolo Squillaciotti, «Raimbaut de Vaqueiras. *Las frevolz venson lo plus fort* (BdT 392.21)», *Lecturae tropatorum*, 1, 2008, p. 11.

⁷ Valeria Bertolucci, «Nouvelle géographie de la littérature occitane entre XII^e et XIII^e siècle. L’Italie nord-occidentale», *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d’oc*. Actes du VII^e Congrès international de l’Association Internationale d’Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), par Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, Roma 2003, p. 1321, n. 23.

⁸ Cfr. Federico Saviotti, «Il viaggio del poeta e il viaggio del testo: per un approccio geografico a Raimbaut de Vaqueiras e alla sua tradizione manoscritta», *La materialità nella filologia* (= *Moderna*, 10, 2008), a cura di Alberto Cadioli e Maria Luisa Meneghetti, pp. 43-59, in part. pp. 56-57.

mento ad un impegno verbale da parte della dama nei confronti del suo spasimante.⁹ *Era-m requier* è, in effetti, costruita sul ricorrere, in rima al terzo verso di ogni strofa, della parola-chiave *conseil*, presente pure, ma una volta sola, nelle pièces *Eissamen ai gerreiat ab Amor* (BdT 392.13), *Gerra ni plaig no-m son bo* (BdT 392.18) e *Ja non cugei vezer* (BdT 392.26).

Lecoy descrive nei termini seguenti il contenuto della nostra canzone.

Le poète, qui n'a pas encore osé se découvrir à la dame de ses pensées, lui a cependant demandé un «conseil» en matière d'amour ; et celle-ci, ignorant, ou plutôt feignant d'ignorer qu'elle est elle-même l'objet des vœux de son timide interlocuteur, l'a engagé à se déclarer à sa belle. Prenant texte de ce conseil qu'il considère, sans doute à bon droit, comme une permission d'aimer, peut-être même comme un demi-aveu, Raimbaut exprime alors sa joie et son espoir. (p. 24)

A questa scena, che – come riprende e sottolinea la critica successiva¹⁰ – sarebbe descritta nella prima *cobla* della nostra canzone, farebbero riferimento le occorrenze di *conseil* nelle altre tre sopra menzionate e un accenno implicito in *Savis e fols, humils e orgoillos* (BdT 392.28). Il che permetterebbe di riconoscere l'unitarietà del corpus e un abbozzo di sua cronologia – perlomeno la posizione incipitaria di *Era-m requier* – sulla base di un aneddoto, reale o fittizio che sia. Il condizionale, però, è quantomai d'obbligo. Innanzitutto si deve constatare che l'interpretazione del testo proposta dalla critica moderna si trova ad aderire in maniera particolarmente precisa alle informazioni offerte dalla *razo* che accompagna il componimento in **EPR**.

Et el moria de dezirier e de temensa, qu'el no l'auzava preguar d'amor ni far semblan qu'el entendes en ella. Mas, com hom destreitz d'amor, e

⁹ «Leur réunion forme donc bien une sorte de gerbe ou de bouquet ou de guirlande, et l'on est en droit de penser qu'elles ont été rédigées dans des circonstances bien définies, qu'elles étaient, à l'origine, destinées à un cercle d'auditeurs unique, et qu'elles ont vu le jour en un espace de temps relativement court» (Lecoy, «Note sur le troubadour», p. 24).

¹⁰ Cfr. Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964: «The scene portrayed in st. 1, in which the poet seeks counsel from *Bel Cavalier*, the lady of his thoughts, with happy consequences» (p. 150).

si·ll dis com el amava una dona gentil e jove e valen, et avia gran privadansa ab ella, e no l'auzava dir lo ben qu'el li volia ni mostrar, ni preguar d'amor, tan temia sa gran ricor e sa onrada valensa; e preguet la per Dieu e per merce qu'ela li degues dar conseil, si·l diria son cor ni sa voluntat ni la preguaria d'amor, ho si morria selan e temen et aman. Aquela gentil dona, ma dona Beatritz, quant auzit so que Raimbaut dizia e conoc l'amoroza voluntat d'en Raimbaut – e denan era ben aperceubuda qu'el moria languen deziran per ella – si la toca piatzat et amors, e si·ll dis: «Raimbaut, ben cove que totz fos amicx, si ama una dona gentil, que·ill port honor e temensa a mostrar l'amor qu'el ha az ela; mas enans qu'el mueira, si·ll don conseil qu'el li digua l'amor e la voluntat qu'el li porta e qu'el la prec que·l prenda per servidor e per amic. Et asegur vos be, si la dona es savia ni corteza, qu'ill non ho penra en mal ni en dezonor, ans l'en prezara mais e l'en tenra per meillor home. Et a vos don conseil que vos a la dona que amas deiatz dire lo cor e la voluntat que vos li aves, e que vos la deiatz preguar que vos retengua per servidor e per cavalier; que vos es aitals cavaliers que non es dona el mon que no·us deia retenir volonteira per cavalier e per servidor. Qu'ieu vi que ma dona n'Azalais, comtessa de Saluza, sofria Peire Vidal per entendedor; e la comtessa de Burlatz, Arnaut de Marueill; e ma dona Maria, Gauselm Faidit; e la dona de Marceilla, Folquet de Marceilla. Per qu'ieu vos do conseil et austorgui que vos, per la mia paraula e per la mia segurtat, la pregues e l'enqueiras d'amor». En Raimbautz, quant auzit lo conseil qu'ela li dava e l'aseguramen qu'ela li fazia e l'autorc qu'ela li prometia, si li dis qu'ela era eisa aquela qu'el amava e de la cal el avia quis conseil e demandat. E ma dona Beatris si dis qu'el fos ben vengutz, e qu'el s'efforses de far ben e de dire e de valer, e qu'ela lo volia retenir per cavalier e per servidor, e qu'el se degues esforsar. Don Raimbautz s'esforset de dir e de far ben e d'enansar ma dona Beatritz aitan can poc. E fes adoncx aquesta chanso. (Linskill, *The Poems of the Troubadour*, pp. 69-70)

Considerata la singolarità della fiducia accordata in questo caso dalla critica all'antico biografo – valutabile rispetto ad altre ben note e romanzesche *razos* rambaldiane¹¹ – mi pare lecito riaprire il dossier per verificare sul testo la tenuta di una simile interpretazione. Tanto più che, ben prima di Lecoy e Linskill, Jeanroy sembrava assai meno propenso a prestar credito alla *razo*, rispetto alla quale si limitava ad

¹¹ Quale, ad esempio, quella relativa alla canzone *Ja non cugei vezet* (BdT 392.26, Linskill, *The Poems of the Troubadour*, p. 68) che descrive le improbabili circostanze che avrebbero dato origine al *senhal* Bel Cavalier.

affermare: «Le biographe de Raimbaut de Vaqueiras, commentant *librement* [il corsivo è nostro] une pièce de son héros, nous dit qu'un semblable *conseil* avait été demandé par celui-ci à la femme aimée, qu'il nous affirme être Béatrice de Montferrat». ¹²

Secondo quanto asserito da Lecoy e Linskill, sarebbe la prima *cobla* a fornire la chiave di lettura evenemenziale della canzone e di tutto il «ciclo del *conseill*». Ma, in effetti, un esame rigoroso del testo fornisce in questo senso più dubbi che certezze. Innanzi tutto, il primo personaggio ad essere introdotto, con tutto il rilievo che gli conferisce la posizione enfatica in *enjambement* all'apertura del secondo verso, è Amore (da scrivere, contrariamente a quanto fa Linskill, con la maiuscola): è lui, o meglio lei, per prima ad interagire con l'amante, non la donna; è ancora lei ad esigere che questi si uniformi ai suoi *us e costuma*. Non sembra esservi alcun appiglio per ipotizzare una scena come quella della *razo*: Raimbaut evita accuratamente di specificare in che cosa consista il *conseill* postulato alla *gensor del mon*. Avremmo però la risposta della dama a tale richiesta: che il poeta ami il più altamente, nobilmente possibile e la miglior donna; ella stessa si fa garante dei benefici che un tale amore gli procurerà. Ora, da una richiesta di un 'suggerimento' del tutto sconosciuta e da una risposta di questo tipo si potrebbe forse inferire che il dilemma posto da Raimbaut riguardasse l'opportunità o meno di rivelare il proprio sentimento? Parrebbe proprio di no. Semmai è da riscontrare una notevole affinità con la situazione presentata nelle prime righe del *Consaus d'amors* di Richart de Fournival, in cui la richiesta di consiglio da parte di una donna offre al canonico di Amiens lo spunto per redigere il proprio trattatello:

Mais de ce que vous me requerés, que je vous doie donner conseil comment vous commencerés a amer ne cui vous porriés amer, sui je tous esbahis : car de ce ne vous porroit nus consellier, se vostre cuer non. (I, 2-3)

Alle due domande riferite da Richart – come cominciare ad amare e chi amare – corrisponderebbero straordinariamente bene le due risposte rambaldiane *tan aut cum puesc' en sus* (v. 4) e *la meillor dompna* (v. 5). Il consiglio parrebbe dunque vertere, a fidarsi del ri-

¹² Jeanroy, *La poésie lyrique*, I, p. 180, n. 3. Il *conseil* sarebbe «semblable» a quello richiesto da Gui de Cavallon alla contessa Garsenda (*BdT* 187.1).

scontro trovato, sull'amore in generale, sulle sue stesse basi costitutive: la nobiltà del sentimento e l'eccellenza del suo oggetto. La distanza tra i due autori garantisce comunque quanto alla poligenesi di quello che potrà essere considerato, in questo senso, come un autentico *tópos* letterario. Le successive occorrenze del termine *conseil*, d'altra parte, sembrano condurre in direzioni diverse. Se al v. 11 *l'am al sieu conseil* significherà genericamente 'l'amo secondo quanto mi ha consigliato', al v. 27 – *qe-m dassetz de vostr'amor consseill*, richiesta che accompagna quella assai concreta della *joia del cabeill* (il dono di una ciocca di capelli come pegno del legame) – il sostantivo potrà logicamente esprimere un semplice 'consiglio'? E ancora, al v. 35 – *aissi-m don Dieus del sieu bel cors conseil* – non si vede proprio come supporre un 'suggerimento' relativo alla bella persona dell'amata (proveniente, per di più, non da lei stessa, ma addirittura da Dio!).

Ora, l'esito del lat. CONSILIU(M) è, in occitano come in altre lingue romanze medievali, vocabolo polisemico. La consultazione dei dizionari permette di reperire tra i suoi significati possibili, accanto a quello primario di 'consiglio, suggerimento',¹³ quello, pure assai frequente, di 'aiuto, soccorso',¹⁴ e quello, minoritario in volgare ma ben rappresentato in latino, soprattutto in formule giuridiche, di 'permesso, concessione'.¹⁵ Quest'ultima accezione (come, in fondo, suggerisce tra le righe anche Lecoy, nel passo di commento sopra citato), pare semanticamente preferibile anche nella cobla III (vv. 17-19) – «Anc Persivals... / ... / non ac tal gauch cum eu del sieu conseil» – dove la referenza comune tra la situazione del personaggio e quella del trovatore sta evidentemente nell'ottenimento di una gioia, effettiva per Perceval, verbalmente accordata – dunque iperbolicamente, o meglio paradossalmente maggiore – nel caso di Raimbaut; un 'suggerimento', in questo caso, avrebbe assai meno ragion d'essere. È piuttosto chiaro che, nella vaghezza del dettato poetico che fa cadere i nessi logici più cogenti, il trovatore stia sfruttando appieno le potenzialità espressive insite nella polivalenza del sostantivo, non troppo diversamente da quanto gli capiterà di fare, in maniera certo più ostentata, nelle due

¹³ «Conseil», *LR*, I, p. 459b.

¹⁴ «Hülfe», *SW*, I, p. 334b (donde *conselhar*, «helfen», p. 335b).

¹⁵ «Autorisation, permission», *LR*, I, p. 459b; «Zustimmung, Erlaubnis», *SW*, I, p. 333b; «favor, consensus», *GMIL*, II, p. 518a.

prime *coblas* del sirventese *Conseil don a l'emperador*, composto al tempo della Quarta Crociata.

Conseil don a l'emperador,
 pois per *conseil* fai totz sos plais,
 e non faria meins ni mais
 mas tant con sei *conseillador*
 li volun far dir'e faire:
 e·il *conseil*, s'el vol esser pros,
 qe don, sens *conseil*, derenan;
 e, ses *conseil* ab sos baros,
 creza·l *conseil* del plus prezan,
 q'aissi 's *conseils* d'empeiraire.

Pueis eu li *conseil* sa honor,
 creza m'en, si·n vol, o s'en lais;
 e se·l senescal no·s n'irais
 ni Coine del *cosseil* major,
 eu serai bos *cosseillaire*,
 e darai *conseil* a els dos,
 qant lur segnor *conseillaran*,
 qe·il *cosseillen* de far rics dos;
 mas no sai s'amdos m'en creiran,
 ni eu no·ls en forzi gaire.

(*BdT* 392.9a, vv. 1-20)

Se nel sirventese l'insistenza nella figura etimologica ha la chiara finalità satirica di porre antifrasticamente in risalto la condizione dell'imperatore di Costantinopoli Baldovino di Fiandra mal consigliato dai suoi collaboratori, nella nostra canzone, in tutt'altro registro, la parola-rima equivoca sembra ribadire ad ogni *cobla* la ricchezza di senso dello scambio tra amante e amata, la rilevanza di un'apertura da lei eccezionalmente elargita, la densità positiva dell'attesa contenuta nello spazio tra la richiesta (v. 3) e la concessione (v. 44). Ciò non soltanto è conforme all'*usus* trobadorico rispetto all'impiego del *mot tornat*, che gioca spesso sull'equivoco – come dimostra una ricognizione all'interno del corpus inventariato da István Frank¹⁶ – ma corrisponde

¹⁶ Frank, pp. 62-65. Un caso piuttosto singolare, quasi la classica eccezione che conferma la regola, è rappresentato dalla canzone *Ges non sui forzaç q'eu chan* di Lanfranco Cigala (*BdT* 282.9), in cui a *chan* forma verbale e *chan* sostan-

pure a quanto accade nell'unica altra canzone che sfrutti in tale funzione il medesimo sostantivo *conseill*: la *pièce* religiosa di Guiraut Riquier *Jhesus Cristz, filh de Dieu viu* (BdT 248.46).¹⁷ L'assenza di qualsiasi indizio di intertestualità tra essa e *Era-m requier*, lungi dall'inficiare tale riscontro, pare invece corroborare la nostra tesi che la polivalenza del vocabolo fosse comunemente avvertita e poeticamente valorizzata.

Una definitiva conferma, interna questa volta, della liceità di una simile impostazione ermeneutica fondata sulla polisemia della parola-chiave è offerta da una seppure rapida panoramica sugli altri testi appartenenti al cosiddetto ciclo del *conseil*. Nulla, nemmeno in essi, pare rimandare ad una scena di richiesta di consiglio quale quella descritta dalla *razo*. In particolare, in *Eissamen ai gerreiat ab Amor* e in *Ja non cugei vezzer*, Raimbaut si limita ad affermare genericamente di amare in seguito o conformemente al *conseil* ricevuto.

Dompna, ben sai, si merces no·m socor,
 qu'eu non vaill tant qe·us taign ad amador,
 car tan valetz, per que mos cors feuneia
 car non puosc far tant rics faitz co·us cove
 a mi qe·us am; empero no·m recre
 de vos amar, que vassals, puois derreia,
 deu poigner tant tro fassa colp honrat,
 per q'ie·us enquis pois m'aguetz *conseill* dat.

(BdT 392.13, vv. 25-32)

E si·m vol retenir
 aissi cum m'a promes,
 mout m'es ben d'amor pres,
 mas trop fatz lonc esper,
 que del dezir mi duoill
 qe·m mostron siei beill huoiill

tivo è sempre attribuita una posizione distinta, rispettivamente il primo al v. 1, il secondo al v. 4 di ogni *cobla*.

¹⁷ Nella traduzione, Monica Longobardi, «I *vers* del trovatore Guiraut Riquier», *Studi mediolatini e volgari*, 29, 1982-83, pp. 17-163, VII, p. 60, rende la parola-rima di volta in volta in maniera diversa; Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona 1972, XXVI, p. 234, traduce invece sempre *consejo*, ma ciò dipenderà presumibilmente da una mera volontà di calco rispetto all'originale.

e sa cara rizens;
 e si·m des sos cors gens
 so c'ab son *conseill* qier,
 vencut agr'a sobrier
 d'aventura Galvaing,
 q'en sa merce remaing
 pois mi volc autreiar
 qu'eu la pogues preiar
 et amar en rescos
 e·n fezes mas chanssos.

(*BdT* 392.26, vv. 33-48)

In *Gerra ni plaig no·m son bo* il poeta contrappone invece al *conseil* che la dama gli ha somministrato e che, benché buono di per sé, è destinato a sortire conseguenze negative qualora rimanga lettera morta, quello dell'imperatore Federico:

Dompna, ·l bos *conseills* m'er mals
 qe·m detz, si no·m donatz als,
 e car non l'aus contradire,
 don vos l'onrat *conseill* ric
 de l'emperador Fredric,
 c'aissi·m taing mais de plazers
 cum sui d'amans lo plus vers.

(*BdT* 392.18, vv. 73-79)

Il brachilogico riferimento è condivisibilmente inteso da Linskill come «an allusion to the promise of reward for loyal service made by the Emperor Frederick Barbarossa in 1154 to the cities and lords of northern Italy summoned to pay him homage» (p. 173): si tratterebbe dunque di una mediata ma esplicita richiesta alla dama di remunerare la lealtà dimostrata, contrariamente – è evidente – a quanto fatto finora. La compresenza della parola *conseill* e di una promessa di tal fatta esplicitata da parte della dama anche in *Eissamen ai gerreiat ab Amor* («e s'amistat per plaich d'amor m'autreia / ma bella dompn'e per sieu mi rete / e·m promet tant per qe·l reprovier cre / que ditz: “qui ben gerreia, ben plaideia”», *BdT* 392.13, vv. 11-14) e *Ja non cugei vezzer* (*BdT* 392.26, vv. 33-34) – nonché la sola presenza dell'impegno verbale da parte di quest'ultima in *Savis e fols, humils e orgoillos*: «c'Amors e vos m'avetz tal ren promes / que val cen dos c'autra dompna·m fezes» (*BdT* 392.28, vv. 29-30) – sembra legare strettamente nel qua-

dro generale del piccolo corpus considerato il sostantivo e il concetto di ‘promessa accordata’. Va aggiunto poi un ulteriore elemento coerente con il quadro delineato: tanto nella *cobla* II della prima canzone, quanto nella III della seconda, in prossimità cioè dei due luoghi appena citati, Raimbaut accenna mediante il medesimo verbo *autrejar* alla concessione, almeno formale, d’amore rivoltagli dalla dama. E, d’altra parte, l’umile innamorato non potrebbe osare di amare una nobile dama, se non in virtù di un permesso eccezionale accordatogli: questo, a voler ben vedere, il senso della *cobla* IV di *Eissamen ai gerreiat ab Amor*, sorta di *excusatio* per l’apparente *desmezura* commessa.

Se in questi due testi si sarebbe dunque tentati di far combaciare *tout court* il significante *conseill* e il significato ‘concessione’, più complesso è il discorso relativo alla *tornada* di *Gerra ni plaig no-m son bo*. Benché in essa, come afferma Linskill, «the troubadour is aptly reciprocating the lady’s counsel»,¹⁸ sembra esservi una sorta di *mise en abyme* fondata sull’interferenza con l’idea di ‘suggerimento’, soprattutto quando è Raimbaut, con evidente autoironia, ad offrire quello federiciano alla dama; si potrebbe forse tradurre in questo modo il passo: ‘Vi do un consiglio: fate che la vostra promessa sia come quella dell’imperatore Federico...’. La plurivocità del vocabolo, proprio come in *Era-m requier*, garantisce quanto alla possibilità di giocare a nascondino con i significati. Il che conduce ad un’ultima possibile suggestione, sempre che non si tratti di una coincidenza fortuita: in *Ja non cugei vezer* (v. 47) la dama concede che il poeta la ami *en rescos*, ‘di nascosto’. Ma tra le accezioni possibili di *conseill* si può trovare appunto quella di ‘segreto, conversazione confidenziale’...¹⁹

In definitiva, non intendo rifiutare una lettura insoddisfacente e per di più univocamente fondata su un impianto interpretativo abusivo per sostituervene un’altra altrettanto unidirezionale. Sono invece convinto che l’apprezzamento del testo, *nuancé* e sfuggente come è naturale sia la lirica, rispetto alla superficiale chiarezza referenziale cui pretenderebbe di appiattirla la prosa biografica, non possa prescindere da un approccio aperto alla polisemia della parola-chiave *conseill*. Nella prima strofa si può ben trattare di un estemporaneo suggerimento richiesto dal trovatore, mentre nelle successive ulteriori sensi possibili affiorano.

¹⁸ Linskill, *The Poems of the Troubadour*, p. 173.

¹⁹ «Geheimnis», *SW*, I, p. 334b.

Negli altri componimenti citati, se non erro, il *conseill* – così come il suo eventuale ancoraggio ad un episodio concreto di cui la prima *cobla* di *Era-m requier* sarebbe testimonianza – si riduce sempre più ad un motivo letterario: il riferimento allusivo pare essere più alla canzone capostipite nella pluralità di suggestioni che la sua lettera dischiude, che non ad una scena, poetica quanto si vuole, che le sia preesistente.²⁰

Il romanzesco episodio della richiesta del consiglio, così come ci è stato tramandato dalla *razo*, non è però una pura invenzione del biografo, che l'avrebbe costruita a partire da una singola parola, da un singolo verso.²¹ Essa ricalca invece precisamente il contenuto di una tenzone fittizia di Pistoleta che mette in scena un amante timorosamente restio a manifestarsi all'amata.

Bona domna, un *conseill* vos deman
 que me·l dones – que molt m'es gran mestier –
 qu'en una dompn'ai mes tot mon talan
 ne nuilla ren tan non desir ni quier;
 e digatz me si laudatz que l'enquera
 de s'amistat o enquar m'en sofie(i)ra,
 que·l reproviers retrai certanamen:
 qui·s cuicha pert e consec qui aten.

Seigner, ben dic segon lo mieu senblan
 que ben o fai qui bona domn'enquier;
 e cel saup pauc qui la va redoptan,
 car anc domna no ferì cavallier,

²⁰ Se, come vorrebbe Aimo Sakari, «Qui étaient la comtesse de Die et son *amic*?», *Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni M. Badia i Margarit*, 2 voll., Barcelona 1995, II, pp. 249-267 (in part. p. 265), Raimbaut de Vaqueiras avesse composto la canzone di incerta attribuzione *Si de trobar agues melhor razo* (*BdT* 389.38a; l'editore Pattison la inserisce tra le *pièces* dubbie, ritenendo però fortemente improbabile la paternità del trovatore d'Aurenga), potremmo aggiungere al dossier anche un *senhal Mon Cosselh*: «A mon Diable, qui belhs diz sap entendre, / t'en vai, chanso, e si te denh aprendre, / pueis poirai dir qu'eu sui ben cosselhatz / de Mon Cosselh, qu'es d'Aurenga laissatz» (vv. 41-44). Ma l'ipotesi è capziosa: la presenza del *senhal* parrebbe essere l'unico – e discutibile – indizio a favore dell'attribuzione della *pièce* al nostro Raimbaut.

²¹ Che tale fosse il metodo corrente dei redattori delle *razos* è segnalato tra gli altri da Jean Longnon, «Les troubadours à la cour de Boniface de Montferrat en Italie et en Orient», *Revue de synthèse*, 64, 1948, pp. 45-59.

mas si no·ill platz que s'amor i profera
 no i a plus dan en neguna mane(i)ra
 que bona dompn'a tan d'enseingnamen
 qu'ab gen parlar s'en part cortesamen.

(BdT 372.4, vv. 1-16)

Bona domna, tant es cortes'e pros
 que ben sabez, s'eu vos am ni·us voill be
 que tal ioi ai, quant puosc parlar de vos,
 que de ren als no·m membra ni·m sove,
 e doncs podez saber a ma senblansa
 e conoisser: mon dig vas vos balansa,
 vos es cella vas cui mos cors s'aten!
 Merce, domna, car tan dic d'ardimen!

(BdT 372.4, vv. 49-56)

Il *conseill* richiesto, ma fingendo sia riferito ad un'altra donna, è esplicitato in forma dilemmatica ai vv. 5-6: «digatz me si laudatz que l'enquera / de s'amistat o enquar m'en sofie(i)ra». Il testo procede poi secondo un andamento quasi da *joc partit*, la dama incitando l'interlocutore a palesarsi con le ragioni del buon senso e della cortesia, questi difendendo la propria ritrosia con gli argomenti dell'umiltà e della paura, per giungere poi, attraverso il graduale convincimento dell'amante fino alla confessione finale. La risposta conclusiva della dama ci è ignota, ma dobbiamo supporla positiva: la rivelazione, infatti, avrà avuto ben poco di inatteso per lei, il cui incoraggiamento non avrebbe mirato che a far palesare ciò che ella aveva già ben inteso.

La richiesta di consiglio rivolta ad una donna su tematiche amoro-se dovette peraltro essere avvertita da parte dei trovatori e del loro pubblico come un vero e proprio microgenere dialogico,²² se così si può dire, fin da tempi assai precoci, a giudicare dalle seppur esigue testimonianze che possediamo, limitate di fatto all'esistenza di un ridottissimo corpus di testi consimili e all'indicazione riportata da un paio

²² D'altro tipo è, a rigore, l'episodio del *Jaufre* (vv. 7689-7860) citato da Linskill, *The Poems of the Troubadour*, p. 150, come luogo parallelo della supposta 'scena del *conseill*': benché, infatti, anche nel romanzo la donna conduca dialetticamente l'amante a svelare il proprio amore, una differenza non trascurabile consiste nel fatto che è lei stessa a prendere l'iniziativa e che non vi è, di fatto, alcuna richiesta da parte dell'uomo.

di rubriche del canzoniere L.²³ Il testo più antico pare essere la tenzone *S'ie-us quier conseill, bell'ami' Alamanda* (BdT 12a.1 = 242.69), in cui Giraut de Bornelh chiede consulto alla propria interlocutrice²⁴ riguardo a come comportarsi con una donna che lo ha allontanato e di cui egli è ancora perdutoamente innamorato. Posteriori a quella di Pistoleta, la cui attività si colloca nei primi decenni del Duecento, sono almeno altre due tenzoni presumibilmente fittizie: *Bona dona, d'una re que-us deman* di Bertran del Pojet (BdT 87.1 = 75.1) e *Donna, qar conoissenz' e senz* di Raimon de las Salas (BdT 409.3). La prima, benché non contenga la parola-chiave *conseill*, presenta un *incipit* talmente ricalcato su quello della tenzone di Pistoleta che non vi sono dubbi sulla dipendenza dell'una dall'altra; il rapporto tra i due testi non dovette peraltro passare inosservato, se nel canzoniere L *Bona donna, un conseill vos deman* è attribuita per analogia allo stesso Bertran.²⁵ Non si tratta però di un'imitazione in senso stretto, in quanto la situazione che viene inscenata è piuttosto quella inversa rispetto al componimento di Pistoleta: l'amante, cioè, finge di farsi ambasciatore dell'amore altrui nei confronti della sua interlocutrice e di tastare dunque il terreno per conto terzi, fino a svelarsi nella *tornada*, dinanzi all'incuriosita insistenza della dama. Nel più breve (4 *coblas* e 2 *tornadas*) scambio tra Raimon de las Salas e una donna anonima, infine, poche ma significative riprese stilistiche e formali attestano l'influenza diretta di *Bona donna, un conseill vos deman*.²⁶ La differenza fondamentale

²³ Tacciono, invece, sull'argomento le *Leys d'amors*.

²⁴ Che si tratti di una tenzone fittizia – questa l'opinione tradizionale della critica – è stato revocato in causa prima dall'editrice Angelica Rieger, poi da Saverio Guida, «*Trobairitz fantomatiche? I casi Alamanda ed Escaronha*», *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*. Actes du Sixième Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (12-19 septembre 1999), par Georg Kremnitz [et al.], Wien 2001, pp. 411-33, che ha fornito argomenti per l'identificazione di *N'Alamanda* con il personaggio storico di Alamanda d'Estanc. La questione rimane comunque aperta: cfr. Paolo Di Luca, «Blacasset, *Se-l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens* (BdT 96.10a), Pujol, *Dieus es amors e verais salvamens* (BdT 386.2), Alaisina ~ Carenza, *Na Carenza al bel cors avenenç* (BdT 12.1 = 108.1)», *Lecturae tropatorum*, 5, 2012, p. 23, n. 77.

²⁵ Per cui cfr. *infra*, n. 27.

²⁶ Si veda ad esempio, oltre alla scontata presenza dei sintagmi *conseill demandar* (v. 3) e *conseill dar* (v. 10), la sequenza *Donna ... / ... / pos a vos par meil-*

tra i due componimenti sta però nello svolgimento della scena, che presso Raimon si ferma un istante prima dell'agnizione. La loro affinità è stata evidentemente riconosciuta dal revisore di **L**, che li indica entrambi come *Conseill*, in tal modo sancendo *de facto* l'esistenza di una simile tipologia testuale.²⁷

Raimbaut non poteva certo, per motivi cronologici, conoscere questi ultimi testi; è lecito però ritenere che avesse ben in mente la celebre tenzone di Giraut e Alamanda,²⁸ da cui avrebbe desunto l'idea di un amante richiedente *conseill* a una dama. Più che la reinterpretazione lirica del tutto personale di tale motivo in *Era-m requier*, lo testimonia il sistema di rime in *-uda nella cobla III dell'estampida Kalenda Maia (BdT 392.9)*: numerosi rimanti – ben 11 su 14! – corrispondono infatti a quelli delle ultime *coblas* della tenzone.²⁹

Bella, per Dieu, non perda vostr' *aiuda*,
 ja sabetz vos com mi fo covenguda.
 S'ieu ai faillit per l'ira c'ai *aguda*,
 no:m tenga dan; s'anc sentitz com leu *muda*
 cor d'amador, bella, e s'anc foz *druda*,
 del plaich pensatz.
 Qu'ieu sui be mortz s'enaissi l'ai *perduda* –
 mas no-lh o descobratz.

Seign'En Giraut, ia n'agr'ieu fin *volguda*,

lor / dirai-ill mon cor ses faillida (BdT 409.3, vv. 33-36) rispetto a Bona domna, pois aissi m'o laudatz / au l'enquerai ades senes faillir (BdT 372.4, vv. 33-34).

²⁷ La competenza di tale personaggio, responsabile di buona parte delle rubriche e di numerosi interventi sul testo del canzoniere, su cui avrebbe «operato [...] da filologo, integrando e correggendo», è ben nota alla critica: cfr. Beatrice Solla, «Composizione e assemblaggio del canzoniere provenzale **L**», *Cultura neolatina*, 71, 2011, pp. 55-85 (la frase citata si trova a p. 84). Ai due soli casi segnalati dalla studiosa di inserimento di rubrica riguardante il genere – uno dei quali è quello di c. 42r relativo a *BdT 409.3*; nell'altro si tratta di una *dansa* a c. 105r – ne andrà aggiunto un terzo: quello di c. 48v, in cui la didascalia che introduce *BdT 372.4* recita «Bertran del Puget . Conseill».

²⁸ A quanto afferma Gérard Gouiran, commentando un'imitazione del testo giraliliano da parte di Bertran de Born, «il faut croire que la chanson de Giraut de Bornelh jouissait d'une grande popularité» (Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985, p. 154).

²⁹ Non pare casuale, in tal senso, che l'*estampida* e la *canso* di Raimbaut risalgano allo stesso periodo (1197-1201).

mas ella ditz qu'a dreich s'es irascuda
 c'otra'n preietz com fols tot a saubuda
 que non la val ni vestida ni *nuda*.
 No·i fara doncs, si no·us gic, que *vencuda*
 n'er? So sapchatz:
 be·us en valrai et ai la·us *mantenguda*
 si mais no·us i mesclatz.

Bella, per Dieu, si de lai n'etz *crezuda*
 per me l'o affiatz.
 Ben o farai. Mas quan vos er *renduda*
 s'amors, no la·us toillatz.

(*BdT* 12a.1 = 242.69; vv. 49-68)

Con er *perduda*
 ni m'er *renduda*
 donna,
 s'enz
 non l'ai *aguda*?
 Qe drutz ni *druda*
 non es per cuda;
 mas qant amantz
 en drut si *muda*,
 l'onors es granz
 qe·l n'es creguda,
 e·l bels semblanz
 fai far tal bruda;
 qe *nuda*
tenguda
 no·us ai,
 ni d'als *vencuda*;
volguda,
cresuda
 vos ai,
 ses autr' *ajuda*.

(*BdT* 392.9, vv. 41-60)

Tale richiamo di Raimbaut a Giraut³⁰ era probabilmente evidente per il pubblico che si trovasse ad ascoltarne i testi. I compilatori dei canzonieri, invece, dovevano essere più sensibili ad altre macroscopiche corrispondenze. Un cortocircuito pare così essersi innescato in un settore compatto della tradizione manoscritta, mediante il *trait d'union* costituito dalla *razo* sopra citata, tra *Era-m requier* e *Bona domna, un conseil vos deman*. Ne portano testimonianza i relatori catalani: tanto nel trecentesco **Sg**, quanto nelle due copie presenti in luoghi diversi del quattrocentesco **VeAg**, la tenzone di Pistoleta è attribuita infatti a Raimbaut de Vaqueiras e, in **Sg**, come già faceva notare Vincenzo Crescini,³¹ essa inaugura addirittura l'ampia sezione dedicata al trovatore, appena prima di *Era-m requier*.

Gettata così qualche ombra, più che non qualche luce, sulla natura e sulla fattualità del *conseil* richiesto e accordato, che cosa si può dire del senso complessivo del componimento? Dopo un attacco nello stile del lamento amoroso, dal v. 3 il registro elegiaco è del tutto abbandonato, lasciando spazio alla tonalità della fiduciosa speranza, fondata appunto sul *conseill* ricevuto, nell'esito favorevole del corteggiamento. La struttura complessiva, di coerente unitarietà, insiste da una parte sul *mot tornat*, dall'altra sul ritorno delle parole-rima tra gli ultimi 4 versi della prima *cobla* e la *tornada*: il primo espediente garantisce la coesione tra le *coblas unissonans*, ponendo al centro il fondamento dell'euforia dell'amante e determinando queste ultime in un certo senso come variazioni sul tema; il secondo conferisce un andamento circolare all'argomentazione e pare rinforzarla con il richiuderla infine su se stessa. Tra iperbolici cataloghi del valore femminile e primati di sentimento e d'ardimento vantati dal trovatore, riaffiora però, ed in maniera tanto più significativa quanto più la sua manifestazione è paradossale ed appena accennata, la negatività dell'esperienza amorosa cui l'*incipit* faceva fugace allusione: al v. 21, proprio al cuore della canzone, la

³⁰ L'influenza di un altro componimento di Giraut de Bornelh (*BdT* 242.47) sul *Leus sonetz* di Raimbaut (*BdT* 392.22), che ne avrebbe desunto almeno 40 parole-rima su 102, è stata segnalata da Linskill, *The Poems of the Troubadour*, p. 94.

³¹ Cfr. Vincenzo Crescini, «D'un *conseill* male attribuito a Rambaldo di Vaqueiras», *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, 5, 10, 1901, pp. 114-116.

dama ‘nega ciò di cui dona abbondanza’, uccidendo l’amante mediante un supplizio paragonabile a quello di Tantalo. La morte è invocata pure, in prospettiva futura, come un possibile esito dell’amore cantato, esplicitamente nella *cobla* IV e implicitamente nella *cobla* II, dove la menzione è alla funesta e celeberrima *love-story* di Piramo e Tisbe. Tale contraltare al confidente ottimismo che permea soprattutto nei toni il testo non va trascurato se si vuole intendere questo nel modo corretto. Sembra di poter dire che, lungi dal comporre una canzone sull’amore felice, com’è parso ad alcuni,³² in *Era-m requier* Raimbaut si compiace nell’esprimere le gioie e i benefici di un amore ideale – si vedano, ad esempio, formule di tipo ‘etico’, quali *a mi-n chai mais de de pretz e d’onranssa* (v. 29) o *no mi deu esser dans* (v. 43) – nei confronti del quale egli si presenta come amante ideale, in quanto sotto ogni aspetto eccellente. Ma un simile compimento, secondo l’ortodossia della *fin’amor*, non può che essere proiettato nella dimensione avveniristica della speranza, dal momento che ‘ora’ la realtà è costituita dalla sofferenza provocata da Amore, *alter ego* della dama, della quale esso rappresenta in qualche modo il momento negativo. Con grande finezza, il trovatore non riduce però il suo canto ad una mera contrapposizione tra donna buona e Amore cattivo, tra il tempo presente della pena e quello futuro della gioia desiderata: anzi, i tre piani cronologici – perché bisogna pure tenere conto di quello passato della richiesta e concessione del *conseil* – si trovano sincronicamente trasfusi in un presente cristallizzato e ricorrente: come nell’animo del poeta-amante, così nel testo la promettente apertura della dama è sempre attuale e ripetuta, parimenti la speranza che essa ingenera e, malauguratamente, la sua frustrazione.

La condizione d’amore è dunque il soggetto primo e in fondo unico del canto, come i due versi incipitari ben puntualizzano. Proprio sulla base di tale attacco pare lecito contrapporre *Era-m requier* alla canzone *D’amor no-m lau, qu’anc non poge tan aut* (BdT 392.10), in cui Raimbaut lamenta l’ostilità dell’amata e termina adombrando un possibile allontanamento da *Proensa e Gapenses* qualora ella non muti il proprio altero atteggiamento.

D’amor no·m lau, qu’anc non poge tan aut

³² Cfr. ad es. le «happy consequences» di cui parla Linskill, *The Poems of the Troubadour*, p. 150.

qu'atertam bas non sia dessendutz;
 e s'anc fuy guays entendeire ni drutz
 ma dona·m fai tot refrezir del caut,
 que·m tolh tot gaug e tota ira·m dona
 e me meteys e tot quan m'a promes,
 e mas cansos me semblo sirventes,
 et ieu que·n pert lo cor e la persona.

Qu'ieu fora pro ricx e de bon azaut,
 sol de s'amor pogues issir a lutz;
 mas trahitz sui si cum fo Ferragutz,
 qu'a Rotlan dis tot so major espaut,
 per on l'aucis; e la bella fellona
 sap (qu'ieu l'ai dig) ab qual ghenh m'aucizes:
 ab un dous ris me nafra·l cor d'un pes,
 ab que m'auci on mielhs m'acuelh ni·m sona.

(BdT 392.10, vv. 1-16)

Si m'a bon cor ara·lh prec e l'incaut
 que·m do sa joy' e·m prometa salutz,
 que·n port anelhs e manjas els escutz,
 e·m fassa tant per que de lieys no·m raut;
 si non, vau m'en el pays de Tortona,
 e si de sai mi deu venir us bes,
 a Dieu coman Proensa e Gapenses,
 qu'ieu remanh pres si cum perditz en tona.

(BdT 392.10, vv. 33-40)

I due componimenti, dai contenuti soltanto genericamente anti-nomici – l'eventuale rinuncia all'amore da una parte, la dichiarazione di fiduciosa sottomissione dall'altra – appaiono in effetti collegati da una significativa trama di corrispondenze. Lo schema strofico è, prima di tutto, identico. Speculare è poi, nell'*incipit*, l'entrata in scena prima di Amore, poi della dama e posto in evidenza il sintagma *tan aut*, in rima al primo verso in un caso, due volte ribadito (vv. 4 e 9) nell'altro, ad esprimere l'elevatezza del sentimento dell'amante. Secondo la cronologia relativa delle due *pièces* proposta da Lecoy, *D'amor no-m lau* fu composta prima di *Era·m requier*, quando Raimbaut era provvisoriamente rientrato in Provenza (1195-1196). Nella seconda canzone pare dunque esservi, senza voler esagerare il peso dei rapporti reciproci, un riecheggiamento della prima funzionale ad enfatizzare la portata del cambiamento sopravvenuto nella condizione amorosa; l'attacco

mediante l'avverbio *era*, tra i preferiti dal trovatore (*Eras can vey verdayar, Ara pot hom conoisser e proar...*), marca vieppiù la cesura tra il presente e il passato. In questo senso andranno letti tanto la moltiplicazione di riferimenti a vicende e personaggi romanzeschi – Perceval conquistatore delle armi del Cavaliere Vermiglio, il vittorioso assedio di Tiro da parte di Eumene, probabilmente il dono della *joia del cabeill* – rispetto all'unica menzione epica del tradimento di Ferrau da parte di Orlando,³³ quanto i concreti riferimenti alla geografia provenzale nella quinta *cobla*: cambiano i toponimi – Orange e Montélimar rispetto a Provenza e Gap – ma quel che è chiaro è che alla minaccia di andarsene «el pays de Tortona» (v. 37) è seguita una reale partenza. È presumibile che un pubblico avvezzo ad un discorso amoroso e ad una poesia tanto peculiari quanto quelli di Raimbaut fosse in grado di cogliere tali echi; l'interdiscorsività interna è peraltro cifra ben nota del canzoniere rambaldiano.

Un altro aspetto già adeguatamente sottolineato, in particolare da Valeria Bertolucci, della poetica rambaldiana è la straordinaria recettività rispetto a temi, stili, linguaggi con cui entra in contatto. Si tratta, a mio modo di vedere, di una spiccata *curiositas* nei confronti dell'umanità e del mondo che determina in definitiva il personalissimo realismo che le poesie del trovatore esprimono. Se altri testi, come l'*estampida* o il *descort* plurilingue, sono forse *specimina* più eclatanti da questo punto di vista, la nostra canzone presenta, come poc'anzi accennato, un'eccezionale densità di riferimenti a vicende e personaggi letterari appartenenti alla materia classica e arturiana: quello che nelle altre *pièces* di Raimbaut è un artificio retorico piuttosto frequente ma episodico,³⁴ di-

³³ Già Stefano Asperti, «L'eredità poetica di Bertran de Born», *Cultura neolatina*, 64, 2004, pp. 475-525, aveva attirato l'attenzione su questa canzone, segnalando tale «inserimento di personaggi epici – e quindi portatori di un 'contesto' o di un 'profumo' epico – in tessuto discorsivo amoroso» come «aspetto emblematico [della] peculiare soluzione di Raimbaut» (pp. 508-509).

³⁴ Un repertorio completo delle presenze letterarie individuate nelle poesie di Raimbaut è già in Adolf Birch-Hirschfeld, *Über die provenzalischen Troubadours des XII. und XIII. Jahrhunderts bekannten epische Stoffe*, Halle 1878, le cui indicazioni, contrariamente a quanto il titolo promette, non riguardano soltanto la materia epica, ma anche quella romanzesca. Ecco il catalogo, in ordine di presentazione e tralasciando le citazioni relative alla nostra canzone: Alessandro Magno nella lassa epica III (pp. 18-19), Floire e Blanchefleur in *Leu pot hom*

viene qui quasi un elemento strutturale e l'estemporanea allusione, una sorta di *clin d'œil* a chi ascolta, dà l'impressione di farsi catalogo di storie condivise tra il poeta e il suo pubblico. Chi ci ha preceduto ritiene di avere individuato precisi riferimenti alle opere seguenti:

- *Tisbe e Pyramus* (v. 12): *Lai de Pyramus et Tisbé* (1170 ca.);
- *Persivals e il Cavallier Vermeill* (vv. 17-18): *Conte du Graal* (Chrétien de Troyes, 1190 ca.);
- *joia del cabeill* (v. 26): *Cligés* (Chrétien de Troyes, 1176 ca.);
- *Emenadus* (v. 28): *Roman d'Alexandre* (Alexandre de Bernay, 1180 ca.).

La ricezione e il riuso rambaldiano, che non hanno mai la piatta secchezza del repertorio, dimostrando invece una personale assimilazione della fonte, al punto da poter alludere ad un particolare senza nominarla esplicitamente,³⁵ testimonierebbero della fortuna pressoché immediata e geograficamente diffusa delle opere narrative di quella letteratura d'oïl con cui Raimbaut, unico tra i trovatori del suo tempo, si confrontò sempre su un piano di parità e di reciproco scambio a tutti i livelli.³⁶ A meno che, naturalmente, non si voglia pensare, come sarebbe parimenti possibile, al recupero di narrazioni orali ben attestate soprattutto nel nord dell'area galloromanza ed affioranti in maniera in-

gaug e pretz aver, *BdT* 392.23 (pp. 30-32), Tristano nel *novel descort*, *BdT* 392.16 (pp. 39-42), Galvano in *Ja no cugei vezer*, *BdT* 392.20 (pp. 49-50), Erec e Enide in *Kalenda maya*, *BdT* 392.9 (p. 51-52), Orlando e Olivieri in *D'amor no-m lau, qu'anc non poge tan aut*, *BdT* 392.10, e *Ara-m digatz*, *Raimbaut, si-us agrada*, *BdT* 15.1 (pp. 57-59), Carlo Magno in *No m'agrad' iverns ni pascors*, *BdT* 392.24 (insieme al figlio Ludovico, Aimeri de Narbonne e ancora Orlando e Alessandro, p. 61), Gui de Nantueil in *Leus sonetz*, *BdT* 392.22, e *No puesc saber per que-m sia destregz*, *BdT* 392.25 (p. 70), Berart de Montleidier nella lassa epica III (p. 71), Andrieu de Paris ancora in *BdT* 392.25 (pp. 82-83) e infine Gui d'Excideuil ancora in *BdT* 392.20 (p. 89).

³⁵ Di avviso differente Fauriel, *Histoire de la poésie*, II, pp. 61-62, che definisce tale abbondanza di riferimenti letterari un «défaut réel» della poesia di Raimbaut, pur riconoscendo al contempo come «précieuses, pour l'histoire de l'épopée provençale, les compositions ou il se trouve» (pp. 61-62).

³⁶ Gli episodi di tale rapporto bidirezionale sono stati in più occasioni esaminati: cfr. ad es., per il dialogo del nostro trovatore con i primi trovieri, Furio Brugnolo, «Appunti in margine al discorso plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras», in Id., *Plurilinguismo e lirica medievale. Da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma 1983, pp. 69-103.

dipendente in testi contemporanei o quasi. Come che sia, anche *Era-m requier* partecipa dunque di quella dinamica culturale ben descritta da Alessandro Barbero,³⁷ secondo il quale l'opera, poetica e propagandistica ad un tempo, dei trovatori che frequentano la corte di Monferrato, apparenta quest'ultima – qualunque consistenza precisa si voglia dare al termine 'corte' nell'Italia padana della fine del XII secolo – piuttosto a quelle della Francia settentrionale che non a quelle del Midi.

I contatti privilegiati del marchese Bonifacio con tali ambienti si saranno certo intensificati nel contesto della Quarta Crociata, ma bisogna credere che fossero già esistenti e cospicui, se egli poté essere investito della guida della spedizione dal consesso dei baroni francesi riunitosi a Soissons nel 1201. Tenuto conto di un simile quadro, in cui ai contatti politico-diplomatici si accompagnano fitti scambi umani e poetici – un esempio su tutti è la documentata triangolazione Bertran de Born - Conon de Béthune - Raimbaut de Vaqueiras³⁸ – non stupirà eccessivamente di poter reperire reminiscenze e riscontri anche più tardivi di una stagione particolarmente feconda per la lirica d'oc e d'oïl. Un'eco della nostra canzone, costituita dalla compresenza del sintagma *us et co(u)stume* e della menzione di Piramo e Tisbe compare in effetti in due componimenti di trovieri del pieno XIII secolo. La prima è la canzone di Thibaut de Champagne *Tout autresi con l'ente fet venir*, datata dall'editore Wallensköld agli anni Venti o Trenta del secolo:

Tout autresi con l'ente fet venir
 li arrouers de l'eve qui chiet jus,
 fet bone amor nestre et croistre et florir
 li ramenbrers par *coustume* et par *us*.
 D'amors loial n'iert ja nus au desus,
 ainz li couvient axi desouz maintenir.
 Por c'est ma douce dolor
 plaine de si grant poor,
 dame, si faz grant vigor
 de chanter, quant de cuer plor.

Pleüst a Dieu, pour ma dolor garir,

³⁷ Cfr. Alessandro Barbero, «La corte dei marchesi di Monferrato allo specchio della poesia trobadorica», *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, 81, 1983, pp. 641-703.

³⁸ Su cui cfr. Bertolucci, «Posizione e significato», pp. 22-34.

qu'el fust *Tisbé*, car je sui *Piramus*;
 més je voi bien ce ne puet avenir
 ensi morrai que ja n'en avrai plus.
 Ahi, bele! Con sui pour vous confus!
 Que d'un qarrel me venistes ferir,
 espris d'ardant feu d'amor,
 quant vos vi le premier jor.
 Li ars ne fu pas d'aubor,
 qui si trest par grant douçour.

(RS. 1479, vv. 1-20)

Un troviero anonimo apre invece così la propria *chanson*:

Costume et us
 de bien amer m'apprent,
 car au dessus
 n'aimme nuns lëaument.
 Je n'en refus
 ne poinne ne torment,
 ainz pans et mus
 et dout ne soit Artus
 ce que j'atent.

Amis e druz
 puet lire a son talant,
 mais il n'est nus
 qui l'aint si lëaument,
 car je l'aim plus
 qu'Aude n'ama Rolant;
 ainz Narcisus,
 Tristanz ne *Piramus*
 n'amerent tant.

(RS. 2123, vv. 1-18)

L'eccezionale compresenza di due elementi rarissimi quali il binomio *us et co(u)stume*, sconosciuto tanto ai trovatori quanto ai trovieri al di fuori di queste tre occorrenze, e la menzione congiunta di Piramo e Tisbe – la coppia è in effetti ben presente nella letteratura medievale, ma la sua presenza nella lirica galloromanza si riduce ad altre sole due attestazioni presso i trovatori e ad una in una *chanson de*

femme oitanica³⁹ – mi pare garantisca sufficientemente quanto al filo diretto che lega il re di Navarra a Raimbaut, in un omaggio discreto ma tangibile. Quanto all’anonimo, se risulta naturale presumere che il suo modello più immediato sia il re-poeta, l’ampia rassegna di personaggi letterari menzionati (tutti leggendari amanti a cui il troviero si paragona: oltre a Piramo, Alda e Orlando, Narciso e Tristano, cui andrà aggiunto Artù, nella stanza precedente), unita all’insistenza sull’insuperabile altezza del proprio sentimento (*car au dessus / n’aimme nuns lëaument*, vv. 3-4), porta decisamente a sospettare una conoscenza diretta della poesia di Raimbaut. L’aggiunta di tali dati al già straordinariamente ricco dossier riguardante i rapporti biunivoci del trovatore con la letteratura oitanica fa risaltare ancor più la totale assenza delle *pièces* rambaldiane dalle raccolte di poesia provenzale assemblate nella Francia settentrionale, su tutte quelle attestate dai canzonieri **W** (francese M) e **X** (francese U).⁴⁰

Al termine di questa lettura, è inevitabile ammettere che non pochi elementi di rilievo rimarrebbero ancora da analizzare, prima fra tutti la questione dei dedicatari della canzone (*Engles* nella quinta *colba*, *Bel Cavalier* nella prima *tornada*, Beatrice di Monferrato nella seconda), che per essere strettamente collegata a quella, quantomai complessa e discussa, della decrittazione dei *senhals* utilizzati dal trovatore, meriterebbe di per sé un ulteriore e specifico contributo. Ciò testimonia ancora una volta, non bastassero gli argomenti fin qui adottati, della ricchezza e della densità di un testo ingiustamente trascurato quale *Era-m requier*, su cui si è potuto mettere a frutto l’impianto ermeneutico proposto da Bertolucci, riconfermandone pienamente la generale solidità. La nostra canzone si dimostra, in definitiva, non meno di altre *pièces* maggiormente incensate dalla critica, un significativo esemplare della produzione rambaldiana, una poesia in cui *tout*

³⁹ Si tratta della *canço En atretal esperansa* di Giraut de Salignac (*BdT* 249.5, vv. 26-28), del *partimen* tra gli ignoti Rofian e Izarn (*BdT* 425.1 = 255.1, vv. 39-40) e dell’anonima *On dit qu’amours est douce chose* (*RS*. 1937, v. 26-28).

⁴⁰ Tale circostanza, meritevole certo di essere approfondita, è segnalata da Maria Carla Battelli, «La ricezione della lirica provenzale nei codici **M** (B.n.F. fr. 844) e **U** (B.n.F. fr. 20050): alcune considerazioni», *Contact de langues, de civilisation et intertextualité*. Actes du III^e Congrès international de l’Association internationale d’études occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990), par Gérard Gouiran, 2 voll., Montpellier 1992, II, pp. 595-606.

se tient e le cui costanti ben individuate da chi ci ha preceduto affiorano in maniera forse meno eclatante ma comunque emblematica anche nei componimenti in apparenza più stereotipati.

Raimbaut de Vaqueiras
Era-m requier sa costum'e son us
 (BdT 392.2)

Mss.: **A** 162 r-v; **C** 123 r; **D** 106 v; **D^c** 252 v (*cobla* IV); **E** 184-185; **J** 65 v; **M** 103 r-v; **N²** 12 r; **O** 26 v-27 r (anon.); **P** 13 r-v; **P_{razo}** 44 v (*cobla* I); **R** 61 r; **Sg** 35 v-36 r; **T** 187 v-188 r; **U** 73 r-v; **a¹** 324 v-325 r. *Tradizione indiretta*: Matfre Ermengau, *Breviari d'amor*, vv. 31177-31184 (*cobla* II); carte di G. M. Barbieri (*cobla* I e *tornada* I).

Edizione critica precedente: Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964 X, p. 145.

Razo: **P** 44v; **E** 209; **R** 3 r. *Edizione*: Linskill, *The Poems of the Troubadour*, B, p. 69.

Metrica: a10 b10 b10 a10 c10' d10 d10 c10' (Frank 624:28). Di tale schema metrico Raimbaut si servì per almeno altri due testi (BdT 392.10 e 392.25, Linskill V e VI; il terzo sarebbero le *coblas tensonadas* di dubbia autenticità scambiate tra un certo Raimbaut e un certo Engles – BdT 392.15a, 209.1 e 392.31 – che riprendono le stesse rime di BdT 392.10). Le cinque *coblas unissonans* sono seguite da due *tornadas* che ripetono lo schema degli ultimi quattro vv. delle *coblas*; la prima *tornada* presenta, in ordine invertito, le medesime parole-rima della prima *cobla*. La parola-rima *conseill* si trova al terzo v. di ogni *cobla* (vv. 3, 11, 19, 27, 35) ed è altresì presente, in posizione interna, nella prima *tornada* (v. 44).

Datazione. In assenza di indicazioni nel testo, la composizione dell'opera può essere situata nel periodo trascorso dal trovatore alla corte di Monferrato tra il 1197 e la partenza del marchese Bonifacio per la Crociata nel 1202 (probabilmente all'inizio di questo lustro, come suggerirebbero i vv. 33-34, in cui l'allontanamento dalla natia Provenza sembra presentato come fatto attuale).

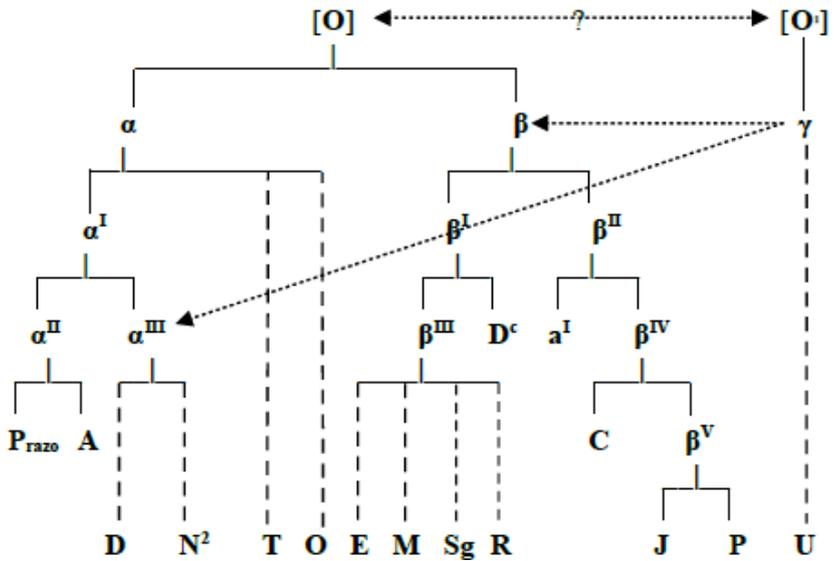
Ordine delle strofi. Nei mss. che ne tramandano più d'una, è il seguente:

ADSG	I II III IV V
JMPa¹	I II III IV V T.I
CTU	I II III IV V T.I T.II
O	I II V III IV
E	I II V III IV T.I T.II
R	I II IV III V T.II
N²	I V II III IV T.I

Nicola Zingarelli, «Engles nelle rime di Rambaldo di Vaqueiras», in *Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini*, Cividale del Friuli 1927, pp. 113-132 [poi in Id., *Scritti di varia letteratura*, raccolti a cura degli amici in occasione del suo commiato dalla scuola, Milano 1935, pp. 45-61],

ha tentato di dimostrare la correttezza dell'ordine di **EO** (e, in parte, di **N²**), che avvicinano le due apostrofi a *Bel Cavalier*, quella implicita di IV (*Bona dompna*) e quella esplicita di T.I; ragioni più cogenti, di carattere non soltanto stemmatico, portano, però, a riconoscere la genuinità dell'ordinamento offerto dalla stragrande maggioranza dei testimoni. Come segnalato da Linskill, infatti, solo V mostra di concludere perfettamente il discorso d'amore sviluppato nelle *coblas*, aprendo la sezione finale con un pre-invio a *Engles* (Linskill, *The Poems of the Troubadour*, p. 146).

Nota testuale. Riprendo e sviluppo, con alcuni aggiustamenti, la discussione stemmatica contenuta nel mio precedente contributo citato in bibliografia. Lo stemma che segue si propone come rappresentazione schematica e non esaustiva dei principali rapporti tra i testimoni.



Errori-guida

α (mss. $ADN^2P_{\text{razo}} + O + T$)

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

AP_{razo}: v. 1, *son/som costum* vs. *sa costum*’;

v. 3, *aquist* vs. *ai quist*;

v. 7, *damor* vs. *del mon*.

AD: vv. 25-26, *aitant arditz fui plus/ qand ieu* vs. *aitant arditz e plus/ fui qand*.

DN²: v. 36, *las meill/miels valen/valenz* vs. *cum las meillors*.

β (mss. $CJPa^1 - D^cEMRSg$)

CEJMPRSg(T)a¹: v. 5, *fizansa* vs. *fermanssa*.

EJM(O)(N²)PRSGa¹: v. 16, *de dura/dura (onrada C) da coindansa/cordansa vs. de doussa coindanssa.*

EJMPSg(T): v. 12, *tibes/tibis/tibrs vs. Tisbe.*

Gruppo **β^I** (mss. **D^cEMRSg**).

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

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

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

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

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

Gruppo **β^{II}** (mss. **CJP + a¹**).

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

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

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

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

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

JP(T): v. 33, *ergueilh vs. Engles.*

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

Lezioni γ in testimoni delle altre tradizioni

Nell'antecedente di **DN²:** **N²U:** v. 5, *fiansa/fianza vs. fermanssa;*
v. 8, *antendansa/entendenza vs. espe*

ranssa;

v. 29, *tanh vs. chai.*

DN²U: v. 33, *ges/jes vs. ja;*

v. 34, *part vs. loing;*

v. 36, *las meill/meilh/miels ualen(z) vs. cum las meillor.*

In **β:** **CEJMPSg(T)Ua¹:** v. 5, *fizansa vs. fermanssa.*

In **β^I:** **D^cEM(O)RSgU:** v. 29, *tanh vs. chai.*

(D)MSgU: v. 34, *part vs. loing.*

EMSgU: v. 40, *esperansa/speranza/esperança vs. desiranssa.*

La collazione delle varianti porta a delineare con sufficiente chiarezza, tre distinte tradizioni **α**, **β** e **γ**, in assenza di errori che permettano di supporre l'esistenza di un comune archetipo. La prima e la terza tradizione sono autonome, fatti salvi i casi di contaminazione di singoli testimoni di **α**, mentre la se-

conda si presenta come intermedia tra le due, innestando in più punti lezioni di γ su un testo di tipo α . Il tentativo di ricostruzione dei principali rapporti tra i testimoni, per quanto complicato dai lasciti di queste ed altre massicce dinamiche combinatorie (la contaminazione, va notato, pare manifestarsi quasi esclusivamente negli ultimi vv.), perviene ad inserire i manoscritti in un quadro in buona sostanza coerente con la descrizione di D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura medievale in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di Lino Leonardi, Torino 1993. La tradizione α rappresenta *grosso modo* ϵ . La contaminazione, che ha agito pesantemente nella formazione dei testi di \mathbf{D} \mathbf{N}^2 da una parte, e di \mathbf{O} e \mathbf{T} dall'altra, impedisce di trovare un errore comune a tutti i testimoni: solo sulla base, dunque, dei rapporti parziali tra i mss. è possibile predicare l'esistenza della famiglia. Essa si caratterizza per l'assenza delle due *tornadas* e per l'errore del v. 28. La collocazione stemmatica di \mathbf{P}_{razo} , latore della *cobla* I soltanto, è garantita dalla condivisione delle numerose corrotte di \mathbf{A} , da addebitare evidentemente al copista del comune anti-grafo. \mathbf{DN}^2 discendono da una fonte comune (come dimostra anche, con il minimo spostamento di un singolo testo, l'ordine delle canzoni di Raimbaut nei due codici), contaminata con un prodotto di γ : ciò risulta dalla trivializzazione del v. 36 e dalla lezione caratteristica del v. 33. Inoltre, un antecedente di \mathbf{N}^2 deve aver potuto collazionare il proprio testo con un testimone β , da cui ha desunto la prima *tornada* (le parole-rima sono, infatti, diverse da quelle di γ) e l'errore del v. 16. La grande affinità di $\mathbf{N}^2\mathbf{U}$ (vv. 5, 8, 29, 33, 34 e 36), solo in parte condivisa da \mathbf{D} (al di fuori della *cobla* V, vi sono infatti sopravvissute le lezioni di α) si può spiegare ipotizzando che l'antigrafo di \mathbf{DN}^2 interessato dalla contaminazione con γ fosse un *editio variorum*, recante per i *loci* in questione delle doppie lezioni. Al di sopra delle due coppie $\mathbf{AP}_{\text{razo}}$ e \mathbf{DN}^2 occorre postulare un modello che contenesse l'erronea inversione dei vv. 25-26, condivisa da \mathbf{A} e \mathbf{D} . Peculiare la situazione di \mathbf{O} , che, non a caso, si trova appartato all'interno della famiglia: il suo testo reca notevoli segni di contaminazione. Ad α lo riconducono l'errore del v. 28 e l'assenza delle *tornadas* (oltre ad una serie di lezioni corrette tramandate solo da questa famiglia, come ai vv. 5 e 12). Mentre l'ulteriore collazione con un esemplare della versione β è provata dalla concordanza con le lezioni di β^{II} ai vv. 31-38 (in particolare, l'errore del v. 37), a \mathbf{E} , altro testimone fortemente contaminato, lo avvicinano l'esclusivo ordine strofico, l'errore del v. 36 e la lezione del v. 29 (di probabile origine γ). A monte di \mathbf{T} , infine, si è verificato il confluire di più testi, appartenenti a famiglie e gruppi differenti. Se, infatti, la base sembra essere costituita da una redazione di tipo α (di cui, però, pochissime tracce rimangono, tra le quali nessun errore significativo), ad essa si sono certamente sovrapposti un testo β^{I} (errore del v. 10 e trivializzazione del v. 11) ed uno β^{II} , particolarmente vicino a \mathbf{JP} (corrotte dei vv. 33 e 44). Le prime due fonti paiono intersecarsi fino al v. 29, dopo il quale le lezioni tradite sono sistematicamente quelle della terza.

La tradizione β corrisponde *grosso modo* alla costellazione y di Avalue, rispetto alla quale paiono, in questo caso, esorbitare da una parte l'eccezionale affinità di **JP** (spesso accompagnati da **C**), dall'altra l'avvicinarsi di **E** al gruppo **MRSg** (gli errori e le lezioni condivise sono cospicui), oltre che a **C** (ma soprattutto a **JP**). Gli errori comuni si trovano al v. 5 e, in parte, al v. 16 (la presenza di una lezione con ogni evidenza rimaneggiata in **C** non stupisce, in quanto è plausibile che a monte del codice narbonese qualcuno sia intervenuto per emendare una porzione di testo che forniva un significato opposto rispetto a quanto ci si attendeva di leggere). I rapporti all'interno del gruppo β^I (**D^cEMRSg**) non sono facilmente schematizzabili. Innanzitutto, manca un errore congiuntivo comune ai quattro testimoni. Tuttavia, paiono sufficienti per l'individuazione del gruppo le abbondanti corrottele comuni di parte di essi, accompagnate da una serie di lezioni caratteristiche. Particolarmente rilevante è, ad esempio, il caso di diffrazione che si riscontra al v. 10, dove **R** presenta lacuna, mentre negli altri testimoni si hanno lezioni tra loro facilmente assimilabili. **MRSg** presentano alcuni errori e molte lezioni comuni, oltre ad aprire concordemente la sezione delle canzoni di Raimbaut con *Era-m requier* (in **M** al primo posto, in **RSg** al secondo, dopo una *pièce* di attribuzione erronea) senza che si riescano a descrivere con sicurezza i rapporti intercorsi tra i loro antigrafì: vi sono infatti situazioni di accordo **MR** vs. **Sg**, **RSg** vs. **M** e **MSg** vs. **R**. Quest'ultimo è però, qui come in altri componimenti rambaldiani (è quanto rivela, ad esempio, la *recensio* del *Carros* – *BdT* 392.32, Linskill XIX – e della tenzone con il marchese Alberto Malaspina – *BdT* 392.1 = 15.1, Linskill IV), il caso più frequente. Il composito testo tradito da **E** concorda in gran parte con le lezioni caratteristiche del gruppo β^I (vv. 6, 14, 28 e 29) e qualche errore significativo lo avvicina da una parte a (**M**) **Sg** (vv. 10, 12 e secondo emistichio del 14), dall'altra a **R** (primo emistichio del v. 14). Ai primi sette versi della *cobla* V, però, esso presenta le stesse lezioni del gruppo β^{II} , di **JP** in particolare: la corrottela del v. 37 condivisa con questi ultimi garantisce in merito alla collocazione stemmatica del testo con cui un antecedente di **E** deve aver contaminato la propria base β^I . **D^c**, che tramanda soltanto la quarta *cobla*, può essere avvicinato per la sua *varia lectio* ai prodotti di questo gruppo, pur non condividendo corrottele significative con esso: in particolare il v. 29 lo avvicina a β^I in adiaforia. Il gruppo β^{II} (**C JP + a^I**), almeno per quanto riguarda il nucleo **CJP**, appare molto compatto, essendo solidamente individuato dagli errori congiuntivi dei vv. 5, 12, 29 e 32, cui va aggiunta una cospicua serie di lezioni caratteristiche (vv. 15, 16, 31, 36, 38 e 40). Esse sono spesso (vv. 15, 31 e 38, nonché al v. 29 *ar meschai*, che sembra costituire un passaggio intermedio tra la lezione genuina e quella corrotta di **CJP**) condivise anche da **a^I**, la cui appartenenza al gruppo pare garantita dalla comune banalizzazione del v. 37. I canzonieri **JP** formano quasi una 'coppia': al comune antecedente rimontano, in particolare, gli errori dei vv. 33, 44 e 37, presenti anche, per contaminazione, il primo e il terzo in **T**, il secondo in **E**. La porzione testuale contenuta nel *Breviari*

d'Amor consiste nella seconda *cobla*, tradita in un testo molto vicino a quello di **C** (innovazione del v. 16, cui si uniscono le lezioni caratteristiche del gruppo); quella delle carte Barbieri gravita piuttosto nell'orbita di **JP** (v. 44).

Per quanto concerne γ , infine, non è possibile parlare di 'famiglia': la cosiddetta «terza tradizione» di Avallè è rappresentata dal solo canzoniere **U**. La contaminazione, però, ha fatto sì che limitate quanto significative tracce di essa penetrassero in tutti i testi di β , nonché in **DN**². In **U** le parole-rima della prima *tornada*, che ripetono in ordine invertito, quelle della prima *cobla*, sono parzialmente differenti da quelle di α : a *fermanssa, dans, prezans, esperanssa* si oppongono *fiansa, dans, prezans, antendansa*. Considerato il delicato equilibrio compositivo che viene modificato e correttamente ricreato, si potrebbe trattare di varianti d'autore. La presenza di un testo erroneo, in quanto mescolato, in β (*fi(z)ansa – fermanssa*, ma *esperansa – esperansa*) e in **N**² (*fi(z)ansa – fermanssa* e *entendenza – esperansa*) si spiega con la contaminazione del testo di α con quello alternativo, altrettanto valido, di γ . Similmente, è plausibile che le lezioni che **U** ha in comune con testimoni di α (**D** e, soprattutto, **N**²) e/o di β provengano anch'esse dalla tradizione γ . La seconda *tornada* è tramandata soltanto da **CERTU**. L'errore comune di **EU** al v. 46 (*en/de tot bon pretz comdiz/quenleis ha iois enanz vs. car totz bos faitz li uan ades denan*), dove **T** presenta una lacuna, e la lezione condivisa da **ET** al v. 48 (*els enantisc vs. e tray menan*), dov'è invece **U** a tacere, permettono di postulare la discendenza di **ETU** da uno stesso antografo.

Considerati l'esiguità della tradizione γ , l'alto tasso di erroneità delle lezioni *singulares* relate dal suo unico testimone completo **U**, nonché l'estrema incertezza riguardo alla paternità autoriale della versione alternativa, il testo critico si limita a ricostruire la fase meglio attestata del componimento, quella rappresentata da α/β (per l'edizione del testo completo di **U** rimando a Federico Saviotti, «Nella tradizione di Raimbaut de Vaqueiras: un caso di varianti d'autore?», *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società italiana di filologia romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1° ottobre 2006), a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova 2009, pp. 217-239). I mss. scelti come base per la grafia, in quanto non contaminati, sono **A** per le *coblas* e **C** per le *tornadas*.

- I Era·m requier sa costum'e son us
 Amors, per cui plaing e sospir e veill,
 c'a la gensor del mon ai quist conseil
 e·m ditz q'ieu am tan aut cum puosc en sus 4
 la meillor dompna, q'ella m'en es fermanssa
 c'onors e pretz m'er, e pros e non dans;
 e car ill es del mon la plus prezans
 ai mes en lieis mon cor e m'esperanssa. 8

Rubrica: Raembautz deuaqueiras **A**, Raymbaut de uaqueyras **C**, Rambautz-Eram requier sa costume son us **D^c**, Raimbaut de uaqueiras **EJ**, Chansos qe fes raimbaut de uaqeras **M**, Ranbaut de uaqeras **P**, Raymbaut uaqueyras **R**, Rainbaut deuaqeras **T**, Raembaut de uacquera **U**, Raembautz de vacheiras **a^I**, manca a **DN²OSg**. || 1 Aram **JOPU**; sa] son **A**, som **P_{razo}** 2 amor **EPSgT**; per cui] per quieu **CJPSgT**, cuy **R**; plaing e sospir] sospir eplanh **E**, planh e plor e sospir **R** 3 c'a] qe **O**, cap **T**; melhor **M**, gensser **OSgUP_{razo}**; mont **T**, mond **U**; aquist **AP_{razo}**, ai pris **O**, ai chest **U** 4 e·m] e **C**, quem **EN²Ua^I**, quim **R**, en **P_{razo}**; que am **Sg**; aut] manca **EP**; can p. **P_{razo}**; puosc en] poiray **R**, poes **P_{razo}** 5 la meillor] bela **R**, melhor **P_{razo}**; em (e **P**) met en sa **CJP**, ell ames **D**, quellam nes **E**, qez ill mer **M**, e qellam ues **N²**, elas mels **O**, que elam ner **R**, qela mer **Sg**, qela met **T**, qellam ne fez **U**, qella mes **a^I**, e snes **P_{razo}**; fianza **CEJMN²PRSgTUa^I**, fermesa **O**, formansa **P_{razo}** 6 conor **EJPRSgU**, conortç **T**, honor **a^I**; e pretz] e pros **C**; m'er e pros] e pretz mer **C**, e pros (prous **Sg**) mer **EMRSg**, pro mer **T**, mer **U**, e laus e pro **a^I**, met e p. **P_{razo}**; e non dan **N²**, e nom danz **U** 7 i vv. 7-14 di **C** hanno subito mutilazione in seguito all'asportazione dell'iniziale miniata; ill] ella **PRT**; del mon] damor **A** **P_{razo}**, d. mond **U**; prezan **N²O**; ... mon la plus ... **C** 8 mon cor] mamor **A**; m'esperanssa] ma speranssa **DOSgP_{razo}**, mantendansa (mentendenza **N²**) **N²U**, mas esperansa **P**; ai tot mon cor en l. e m. **E**, enten en l. et ay mes m. **R**; ... n lieis mon ... **C**

I. Ora mi richiede il dovuto per la sua consuetudine e la sua tassa Amore, per cui piango e sospiro e trascorro le notti insonne, poiché alla più bella del mondo ho chiesto consiglio, e mi dice di amare tanto altamente quanto ne sono capace la miglior donna, ch'ella m'è garante del fatto che ciò mi sarà d'onore e di merito, di vantaggio e non di danno; e, poiché ella è la più stimata del mondo, ho riposto in lei il mio cuore e la mia speranza.

- III Anc Persivals qand en la cort d'Artus
 tolc las armas al Cavallier Vermeill
 non ac tal gauch cum eu del sieu conseil,
 e·m fai morir si com mor Tantalus, 20
 que so·m veda de que·m don' aondanssa
 midonz, q'es pros, cortessa e benestans,
 riq'e gentils, joves e ben parlans,
 e de bon sen e de bella semblanssa. 24

17 persual (persceual N^2 , perseual P) JN^2P , preseuall T ; qand] con Sg ; en la] ella PT ; d'] *manca a U*; arturs Sg 18 tolc las armas] quis (ques Sg) l. a. RSg , tollet l. a. U , tol sas. a. a^1 ; al] del RSg 19 gaug] ioy R ; com] e com D ; del] de O , al a^1 20 em] e CE , qem $MSgU$, mas il me N^2 , que R ; fai morir] fam m. CE , fai uiure MSg , uieurem fay R ; si] *manca a Aa^1* ; mor] moric A , muric a^1 , fui T , fez U ; dandalus EP , dedalus N^2 , dedalu T 21 que so·m veda] car s. ueza D , caisom u. EP , car s. u. MN^2a^1 , q. zo u. O , aisom u. R , em u. so Sg , e çom u. U ; de que·m don'] don a gran A , don me d. E , don mi det M , d. q. deit (det R) OR , dun donet Sg ; aondanssa] abundansa CJN^2OSga^1 , anundanza U 22 midon O , leis R , madonna U ; q'es pros] qez es M , q. gaya R , q. prous, qepros T ; cortessa] cortes C , corteis D , corteze EJR , plazents Ma^1 , cuenda N^2 , (e O) bella OU , sauia Sg ; e] *manca a $EJRSg$* , ez M ; benestans] agradans M , benestan O , gen parlans R , gen gardans Sg 23 riq' e] rica A , franch et (franche R , franca Sg) $MRSg$, richa e N^2T , rics U ; gentils] gentill DN^2OU , humils MR ; joves e ben parlans] corteze benestans E , e sos cors benistans M , ab totz faitz benestans R , ab amoros semblans Sg , sauis e b. p. U ; ben] gen JN^2P 24 bon] son O ; sen] solatz N^2 , son U ; e de bella semblanssa] e d. gaia s. E , don creis adosurranza U ; e de beutat noill (nol Sg) trueb par ni engansa (eganssa Sg) MSg , e son ien cors ques de b. s. R

III. Nemmeno Perceval, quando, alla corte di Artù, tolse le armi al Cavaliere Vermiglio, ebbe tanta gioia quanta ne ho io del suo assenso, e mi fa morire come muore Tantalo, giacchè mi nega ciò di cui mi esibisce abbondanza, la mia signora ch'è eccellente, cortese e perfetta, illustre e nobile, giovane e dal bel parlare, e assennata e di bell'aspetto.

- V Ja mos Engles no·m blasme ni m'acus
 si·m loing per lieis d'Aurenga e del Monteill,
 c'aissi·m don Dieus del sieu bel cors conseil, 36
 cum las meillors valon de lieis en jus.
 E s'ieu fos reis d'Englaterra o de Fransa,
 loignera m'en per far totz sos comans,
 q'en lieis es totz mos cors e mos talans
 et es la res don plus ai desiransa. 40

33 Ja mos] ia mais **ASg**, ia mon **CJM**, ges m. (mon **U**) **DN²U**, da mon **O**, a mon **PT**; Engles] angles **E**, ergueilh **JPT**, engleis **M**; no·m] nonz **R**, no **Sg**, non **TU**; ni] ne **Sg**, nil **U**; m'acus] mencus **CDEJMN²Ou¹**, encus **P**, mescus **Sg**, mescoisen **T** 34 sem **a¹**; loing] part **DMN²SgU**; per lieis] p. leu **O**, manca a **P**, p. luy **R**, de l. **Sg**, perd l. **U**; Aurenga] doren sa **Sg**; e del] ni de **P**, del **SgU**; Monteill] manteyl **SgU**; laipres domega e del mon togll **T** 35 c'] manca a **A**; que sim **E**; deu **OT**; del sieu] de son **J**; d. bel cors seu **Sg**; cors] manca a **A** 36 cum las meillors] mas (que **JPT**) plus ualen **CJPT**, l. meill (miels **N²**) u. (ualen **D**) **DN²U**, l. (la **O**) plus u. **EO**, ab sa ualor **R**, c. l. ualens **Sga¹**; valon] ualum **U**; leis] leu **O**; nuilhs hom de lieis (de leys nulhs hom **C**, anc nuls de lieis **T**) non uis **CJPT**, tan ualen no sen uis **R** 37 e] que **CJPTa¹**; s'ieu fos] sera **CJPa¹**, sieus f. **D**, serai **O**, fora **T**, se tut **U**; rei **OSgU**; Englaterra] englezter **D**, anc la terr (ters **P**) **EJP**; angletera **O**, eglaterr **R**, anglater **Sg**; o] manca **C**, e **DN²ORa¹** 38 loignera] laisseral **M**, lonierai **O**, tornera **Sg**, leugiera **T**, longnora **U**; m'en] tot **M**; far] fat **U**; totz sos] lo sieu **CJOPT**, los sieus **Ea¹**, tot son **N²**, sos **U**; coman **JN²OT** 39 q'en] car en **MRSgU**; lieis] leu **O**, luy **R**; es totz mos cors] ai tot (tout **a¹**) mon cor **JPTa¹**, es mos cors (mon cor **RSg**) **MRSg**, e tot mon cor **O**, ses mon cors **U**; e] ni **U**; mon talan (talans **P**) **JPT**, mon talen **O**; tant la desir e lam (lhonr **N²**) eserf (el seru **N²**) e blans (el blan **N²**) **DN²** 40 et es] car es **DN²**, qes **T**; ren **OT**; e mais en re **E**, et en (de **R**) re als (al **M**) **MRSg**, e del es eis **U**; don plus] on ai **CD**, non ai **EMSg**, on p. **JPT**, on es **N²**, nom uen **R**, on mais **U**; ai desiransa] mays (ai **JP**) de fiazansa (fiazansa **JP**) **CJP**, ma d. **DN²**, ferm (gran **E**, frem **M**) esperansa **EMSg**, ai demoranza **O**, nulhalegransa **R**, ai masperanza **U**

V. Non mi biasimi né m'accusi il mio Engles, se a causa di lei mi allontanano da Orange e Montélimar: mi donasse Dio aiuto nei confronti della sua bella persona, com'è vero che le donne migliori valgono meno di lei! E se io fossi re d'Inghilterra o di Francia, me ne allontanerei per obbedire ad ogni suo comando, poiché in lei sono tutto il mio cuore e il mio desiderio, ed è la cosa che più bramo.

- T.I Belh Cavalier, en vos ai m'esperansa
 e, quar vos es del mon la plus prezans
 e la plus pros, no mi deu esser dans,
 quar vos mi des cosselh e·m fost fermansa. 44
- T.II Na Beatritz de Monferrat s'enansa,
 quar totz bos faitz li van ades denans,
 per q'ieu dauri ab sas lauzors mos chans
 e trai m'enan ab sa belha semblansa. 48

41 bels (bel **Ua**¹) caualiers (cauallier **N**²) **EMN**²**Ua**¹; eos **T**; mantendanza **U**
 42 e] *manca a* **JPT**; es] etz **N**², iestz **M**; damor (per **U**) qar es **EU**; mond **U**;
 la] lo **T**; prozanz **N**² 43 la] li **M**; pros] *manca a* **P**, pro **T**, bella **U**; e sieu uos
 prec **E**; no mi] nomen **T**, e nom **U**; no deu esser mos dans **E** 44 mi] men
N²; des] diest **M**, dest **N**²**Ta**¹; qe mon dones conseillz **U**; e·m] e **JPTU**; fost]
 fos **C**, nes **E**, fort **JPT**, fostz **M**, fust **N**², nos **U**; fermansa] fermans **C**,
 fremansa **M**, fianza **U** 45 beatrix **E**, bietritz **R**, biatrix **T**, biatriy **U**; de] del
E, ses **U**; sanansa **T** 46 *manca a* **T**; denan **CR**; de (en **U**) tot bon pretz quen
 leis (com diz **U**) ha iois enans **EU** 47 dauri] lauzi **R**; ab sa lauzor **E**; mon
 chan **CR**; et eu don ransa ualor chans **T**, e tan magrada sas lauzor granz **U**
 48 e trai m'enan] els (cels **T**) enantisc **ET**, *manca a* **U**; belha semblansa] gaia
 s. **E**, gaia cuindança **T**, douza s. **U**

T.I. Bel Cavaliere, ripongo in voi la mia speranza, e poiché siete del mondo la più stimata e la più virtuosa non mi deve venire alcun danno per il fatto che voi mi deste il *conseill* e mi foste garante.

T.II. Donna Beatrice di Monferrato si distingue, in quanto ogni buon atto la precede sempre, ragion per cui io indoro con le sue lodi il mio canto e mediante la sua bellezza elevo me stesso.

1. *sa costum'e son us*: il binomio *us et costuma* è attestato nelle lingue gallo-romanze medievali con il significato di 'consuetudini, modi di fare e di vivere' (cfr. *FEW*, XIV, p. 84); il solo studio relativo al suo utilizzo in un contesto lirico pare essere quello, recentissimo, di Marie-Geneviève Grossel, «Le motif de la coutume dans la lyrique des trouvères», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 20, 2010, pp. 323-338. Tuttavia, il verbo *requerre*, che qui regge il sintagma, si lega con difficoltà all'ambito semantico individuato, a meno di non sottintendere un altro verbo come 'seguire, uniformarsi a' (così intende Bergin: «mi chiede di seguire i suoi costumi e la sua usanza», p. 41). Una lettura più soddisfacente pare essere quella di Linskill, «claims from me its tribute and its dues»: per *costuma*, infatti, è attestato il significato di 'tassa' (*SW*, I, p. 391: «hergebrachte Abgabe»), mentre, per reperire un analogo accezione per *us*, è sufficiente ricorrere al corrispondente mediolatino *USUS* («praestatio qua ex usu pensatur», *GMIL*, VIII, p. 391) o all'equivalente e corradicale *usatge* («Abgabe, Steuer», *SW*, VIII, p. 551), per cui cfr. ad es. Bernart de Ventadorn, *BdT* 70.23, vv. 39-40: *fai de senhor escuder/per costum e per uzatge*. Considerato che, comunque li si intenda, i due termini *costuma* e *us* sono sinonimi, non è escluso che l'ambiguità sia voluta, a sottolineare che l'uniformarsi alle consuetudini d'amore equivale a rendergli il tributo che esso esige.

2. *Amors*: l'amore è qui entità personificata: necessaria, pertanto, l'iniziale maiuscola (cfr., invece, Linskill: *amors*).

5. *q'ella m'en es*: Linskill dà a testo la lezione di **E** *q'ella-m n'es*, giudicando che «**A**'s reading *ella men es* gives one syllable too many» (p. 151). In realtà il testo di **A** è del tutto accettabile, in quanto il v. presenta una cesura *enjambante*, come notato da Dominique Billy, «Le flottement de la césure dans le décasyllabe des troubadours», *Critica del testo*, 3, 2000, pp. 587-622 (lo studioso segnala, alle pp. 591 e 611, altri due casi di questo tipo di cesura nel corpus rambaldiano).

6. *c'onors e pretz m'er e pros*: Il termine *pros* 'vantaggio, beneficio' non è qui soltanto antonimo del successivo *dans*, 'danno, privazione': come rileva Bertolucci, «Posizione e significato», p. 39, nell'opera di Raimbaut tale sostantivo (o, con l'identico significato, *ben*) si trova altre volte in correlazione con *onors*, a significare due diversi aspetti relativi ai benefici prodotti dal rapporto d'amore. Infatti, mentre il raggiungimento del *pros* è legato all'«amore effettivamente ricambiato», l'*onors* significa «soltanto soddisfazione e decoro, derivanti al poeta quando la dama sopporta la sua corte e i suoi versi».

9. *Anc*: l'avverbio compare anche in apertura della *cobla* successiva. L'anafora è impreziosita dalla variazione semantica: qui *anc* vale 'mai', al v. 17 'nemmeno'.

10. *ni tant pro dompna*: Linskill sceglie sistematicamente, ove ciò risulti praticabile, di evitare le cesure epiche (cfr. le nn. ai vv. di *BdT* 392.4a, *Oy, al-tas undas*), allo scopo di ricostruire una regolarità sillabica che si può, in ter-

mini generali, ritenere caratteristica della produzione trobadorica più recente e sorvegliata (ma certo non con la sistematicità postulata a suo tempo da Leo E. Kastner, «The Epic Cesura in the Poetry of the Trouvères and of Troubadours», *The Modern Language Quarterly*, 6, 1903, pp. 119-122). In questo e in altri casi, pertanto, l'editore inglese elide *dompn'* onde fornire uscita maschile al primo emistichio. Tuttavia, la varietà prosodica che s'incontra nella poesia di Raimbaut (cfr. ad es. *supra*, n. al v. 5) rende ingiustificato tale atteggiamento.

12. *mais que Tisbes non amet Pyramus*: per l'uso, raro ma ben attestato presso i trovatori, di paragonarsi per profondità e veracità del sentimento ad una celebre innamorata invece che ad un amante del proprio stesso sesso, si veda Oriana Scarpati, *Retorica del «trobar». Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, pp. 126-127 (ringrazio sinceramente l'autrice per questa segnalazione, che mi ha permesso di superare un'interpretazione faciliore del verso).

13. *jois e pretz sobre totas l'enanssa*: il verbo singolare regge entrambi i soggetti, che si possono considerare quasi un'endiadi: 'il gioioso merito, il lieto pregio'.

16. *coindanssa*: l'accordo dei testimoni sulla suddivisione delle parole nel testo (*dura/doussa c.*), per quanto non si possa invocare come prova inconfutabile, mette chiaramente in minoranza la lezione *acoindanssa* di A, che pare essere ripetizione dell'*acoindans* al v. 14 (in ogni caso, per *coindansa* come mera «variante déglutinée de *acoindansa*», dal momento che «une formation de *coindansa* a partir de l'adj. a.occ. *coinde* ferait problème», cfr. *DOM*, II, pp. 101-102).

17. *Persivals*: l'episodio cui Raimbaut fa riferimento è narrato ai vv. 1081-1207 del *Conte du Graal*. Sarebbe questa la prima attestazione del nome di Perceval nella lirica provenzale, se si accetta la datazione tarda proposta per la canzone di Rigaut de Berbezilh *Atressi con Persavaus* (*BdT* 421.3) dall'editore Alberto Varvaro (Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Bari 1960, III, p. 134); ma si veda pure, di parere opposto, Rita Lejeune, «Le troubadour Rigaut de Barbezieux», *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire de István Frank*, Saarbrücken 1957, pp. 269-295).

20. *mor*: come segnala Linskill (p. 151), è frequente, nella lingua medievale, l'uso del tempo presente «to invoke legendary or historical figures». — La rara menzione del supplizio di Tantalo compare, oltre che al v. 4034 del *Roman de Flamenca*, in tre altri testi trobadorici, posteriori a questo: la tenzone tra Bonifacio Calvo e Scot (*BdT* 101.11a = 433.1, v. 55) e i due *partimen* tra Guigo de Cabanas e un certo Joris (*BdT* 197.1b, v. 73) e tra gli altrimenti ignoti Lantelm e Raimon (*BdT* 283.2, v. 29). Nessuno di questi autori pare riecheggiare, pur nel comune costruito comparativo, il noto predecessore.

26. *la joia del cabeill*: l'espressione, che, come rileva Bertolucci, «Posizione e significato», fa pensare ad «un poetico episodio di tradizione trista-

niana» (p. 32), dipenderebbe invece, secondo Linskill, dai vv. 1643-1644 del *Cligés* di Chrétien de Troyes: *Bien feit Amors de sage fol / quant cil fet joie d'un chevol*. Difficile stabilire, data l'esiguità del luogo, se Raimbaut avesse in mente proprio questi versi. Il termine *joia* indica qui in ogni caso il 'dono' (cfr. *SW*, IV, p. 261: «Geschenk») che il cavaliere, secondo il *tópos* cortese, riceve dalla dama amata (nel romanzo si tratta di Alessandro e Soredamor), da portare e ostentare su di sé in battaglia come le insegne del suo signore (cfr. Linskill, V, n. al v. 35, p. 120: «the wearing of these [anelhs e manjas] and similar symbols on the shield indicated acceptance by the lady of the knight's service»).

28. *no-n fo*: per l'uso di *faire* (in luogo del verbo presente nella reggente) accompagnato dall'avverbio *no* in funzione espletiva nella proposizione comparativa, cfr. Jensen, § 1089, p. 375; per l'ellissi della «comparative particle» *que*, cfr. *ivi*, § 1091, p. 376. — *Emenadus*. È la forma occitana, qui nella sua unica attestazione trobadorica, per Eumene, luogotenente di Alessandro Magno nel *Roman d'Alexandre*: l'episodio dell'assedio di Tiro, cui il poeta fa riferimento, è raccontato da Alexandre de Bernay.

34. *si-m loing per lieis d'Aurenga e del Monteill*: questo v. (insieme al precedente) è stato più volte citato tra le prove dirimenti in merito all'identità del fantomatico Engles: i fautori dell'identificazione con Bonifacio di Monferrato lo intendono in senso antifrastico come un omaggio implicito al Marchese ('non mi biasimi Engles se è per lei (la dama) che mi allontanano da Orange e Montélimar' significherebbe dunque 'in realtà è proprio per Engles che lascio la Provenza per il Monferrato'); i sostenitori di Guglielmo di Baux lo leggono invece letteralmente (Engles, in quanto signore di Aurenga, avrebbe motivo di lamentare la partenza di Raimbaut dalle sue terre). Non riapro qui la *vexata quaestio*, complessa e tuttora insoluta [si veda, ad es., il recentissimo ancorché per molti aspetti discutibile articolo di Elena Roig Torres, «*Un fol anar don es en fol vengut* (BdT 392,31). *Idas y venidas del desconocido Engles*», *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007)*, a cura di Rossana Castano, Fortunata Latella e Tania Sorrenti, Roma 2007, pp. 563-583], su cui mi riprometto di tornare in un prossimo contributo. Più significativo mi pare in questa sede sottolineare che, al contrario di quanto affermato da Zingarelli, «Engles nelle rime», pp. 55-56, e Linskill, *The Poems of the Troubadour*, p. 151, le due coordinate toponomastiche alludono in effetti ad una frequentazione circostanziata da parte dell'autore, e non genericamente al suo precedente soggiorno entro i confini della Provenza: da una parte, infatti, i rapporti con la famiglia di Baux sono attestati fin dal tempo dei primi componimenti rambaldiani – probabilmente 1188-1189 circa, quantunque Guido Cacciaglia, «Guglielmo del Balzo ed il suo tempo», *Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere*, 107, 1973, pp. 151-201, tenda a retrodatare decisamente almeno il primo agli anni '70) – il *Garlambey* (BdT 392.14), che presenta tutt'altro che elogiativamente Guglielmo, e, soprattutto, il sir-

ventese *Leus sonetz* (BdT 392.22) incentrato sulla figura di Ugo; dall'altra, proprio negli anni immediatamente precedenti la composizione di *Era-m requier*, Raimbaut aveva coinvolto in un celebre *torneyamen* (BdT 392.15) Ademar II (la cui sede era appunto *Monteill*, l'antica *Montilium*: il nome moderno, *Montellum Aymardi*, donde Montélimar, si trova attestato soltanto dopo il 1220). — Linskill dà a testo *Aureng'*, come anche, al v. 37, *Englatter'* per *Englaterra*. Tali elisioni non hanno però ragion d'essere, in quanto la sinalefe garantisce il rispetto della misura decasillabica.

46. *totz bos faitz*. È soggetto plurale (il verbo è il successivo *van*), benché espresso in forma sigmatica: tale lezione è tramandata da **CR**, laddove **T** ha lacuna e **EU** una variante assai discrepante per tutto il verso. Per quanto sia noto il generale rispetto della declinazione bicasuale da parte di Raimbaut, sarebbe arbitrario emendare qui il testo in **tug bon fait*, mancando in tal senso la testimonianza di anche un solo ms. — *denans*: la lezione *denan* di **CR** è errata per ragioni di rima (è qui richiesta la terminazione in *-ans*); per lo stesso motivo si è emendato, al v. successivo, *mon chan* in *mos chans* (lezione di **E**).

48. *traï m'enan*. Il riferimento pare essere ad un'ascesa, un avanzamento, certo non fisici – come li intende Bergin: «vado sempre avanti» (Rambaldo di Vaqueiras, *Liriche*, a cura di Thomas Bergin, Firenze 1956, p. 45) – ma nemmeno soltanto professionali (Linskill propone «advance my career», p. 146). Senza dubbio quest'ultima componente è presente (cfr. *SW*, VIII, p. 366: «sich fördern»); nel quadro, però, dell'affinamento globale che i *bos faitz* di Beatrice sono suscettibili di provocare su chi la circonda, non è probabilmente fuori luogo leggere nell'espressione anche una sfumatura spirituale.

Collège de France

Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 5232.
C Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 856.
D Modena, Biblioteca Estense universitaria, ms. a.R.4.4.
D^c Modena, Biblioteca Estense universitaria, ms. α. R.4.4.
E Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1749.
J Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Conv. Soppr., ms. F, 4, 776.
L Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 3206.
M Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 12474.
N² Berlin, Königliche Bibliothek, ms. Phillipps 1910.
O Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 3208.
P Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI, ms. 42.
P_{razo} Testo copiato in **P** a seguito della *razo* della canzone.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 22543.
Sg Barcelona, Biblioteca Central de Catalunya, ms. 146.
T Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 15211.
U Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI, ms. 43.
W Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844, cc. 188-204.
X Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050.
a Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.
a¹ Modena, Biblioteca Estense universitaria, Campori, ms. γ. N.8.4.

Opere di consultazione

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- DOM** *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, ouvrage entrepris par Helmut Stimm, poursuivi et réalisé par Wolf-Dieter Stempel, Tübingen 1996ss.
- FEW** Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 14 voll., Bonn-Aarau-Heidelberg-Leipzig-Berlin-Basel 1922-1989.
- Frank** István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris 1953-1957.
- GMIL** *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, conditum a Carolo Du Fresne, domino Du Cange, auctum a monachis ordinis sancti Benedicti, 10 voll., Niort 1883-1887.
- Jensen** Frede Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen 1986 [Beihfte zur *Zeitschrift für romanische Philologie*, 208].

- LR François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris 1836-44.
- RS Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden 1955.
- SW Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig 1894-1924.

Edizioni

Alexandre de Bernay, *Roman d'Alexandre*

The Medieval French «Roman d'Alexandre». II. Version of Alexandre de Paris texte, edited by Edward C. Armstrong [et al.], Princeton-Paris 1937.

Bernart de Ventadorn

Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Halle 1915.

Bertran del Pojet

Angelica Rieger, *Trobairitz: der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen 1991 [Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 233], XIII, p. 320.

Bonifacio Calvo e Scotto

William D. Horan, *The Poems of Bonifacio Calvo. A Critical Edition*, The Hague-Paris 1966, XIX, p. 82.

Chrétien de Troyes, *Cligés*

Christian von Troyes, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Wendelin Foerster, I. *Cligés*, Halle 1884.

Chrétien de Troyes, *Conte du Graal*

Alfons Hilka, *Der Percevalroman (Li Contes del Graal) von Christian von Troyes*, Halle 1932.

Flamenca

Roberta Manetti, *Flamenca. Romanzo cortese del XIII secolo*, Modena 2008.

Giraut de Borneill

Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle 1910.

Giraut de Borneill e Alamanda

Rieger, *Trobairitz*, IV, p. 183.

Giraut de Salignac

Alexander Stempel, *Giraut de Salignac, ein provenzalischer Troubadour*, Leipzig 1916.

Guigo de Cabanas e Joris

Oskar Schultz-Gora, *Provenzalische Studien*, 2 voll., Straßburg 1919, I, p. 94.

Guiraut Riquier

Monica Longobardi, «I vers del trovatore Guiraut Riquier», *Studi mediolatini e volgari*, 29, 1982-83, pp. 17-163.

Jaufre

Jaufre, a cura di Charmaine Lee, Roma 2006.

Lanfranc Cigala

Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze 1954.

Lantelm e Raimon

Giulio Bertoni, *Trovatori d'Italia*, Modena 1915, LXXIV, p. 475.

Pistoleta

Rieger, *Trobairitz*, XIX, p. 385.

Raimbaut d'Aurenga

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

Raimbaut de Vaqueiras

Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964; o, dove espressamente indicato, Rambaldo di Vaqueiras, *Liriche*, a cura di Thomas Bergin, Firenze 1956.

Raimon de las Salas

Rieger, *Trobairitz*, XXII, p. 437.

Richart de Fournival, *Consaus d'Amours*

Giambattista Speroni, «Il *Consaus d'Amours* di Richart de Fournival», *Medioevo romanzo*, 1, 1974, pp. 217-278.

Rigaut de Berbezilh

Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Bari 1960.

Rofian e Izarn

Adolf Kolsen, *Trobadorgedichte. Dreissig Stücke altprovenzalischer Lyrik*, Halle 1925, p. 42.

Thibaut de Champagne

Axel Wallensköld, *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris 1925.

Anonimi

RS 1937

Wilhelm Wackernagel, *Altfranzösische Lieder und Leich aus Hss. zu Bern und Neuenburg*, Basel 1846, p. 12.

RS 2123

Alfred Jeanroy – Arthur Långfors, «Chansons inédites tirées du manuscrit 846 de la Bibliothèque nationale», *Archivum Romanicum*, 2, 1918, pp. 296-324, XX, p. 310.