

Giuseppe Tavani

Raimbaut de Vaqueiras (?)

*Altas undas que venez suz la mar*

(*BdT* 392.5a)

L'assegnazione a Raimbaut de Vaqueiras di *Altas undas* è probabilmente – tra i problemi attributivi più controversi della tradizione trobadorica – quello che più si colora di giallo, nel quale cioè più fitti sono gli ingredienti del poliziesco alla Agatha Christie. Le caratteristiche del mistero filologico sono tutte puntualmente presenti: attribuzione unica da parte di un canzoniere non sempre affidabile nei suoi riconoscimenti di paternità, un testo anomalo quanto basta sia per dubitare dell'attendibilità della rubrica che per individuarvi un marchio di fabbrica tipicamente rambaldiano, una collocazione nel solo testimone quanto meno sospetta e al tempo stesso una rubrica esplicita accampata al centro della pagina e che non sembra ammettere dubbi di sorta, l'appartenenza a un genere – la canzone di donna – estraneo al contesto culturale provenzale, ma che potrebbe essere collegato sia alla *cantiga d'amigo* galega che alla *chanson de toile* o, più genericamente, a una *chanson de femme* oitanica, la natura ampiamente esplorativa e sperimentale della produzione dell'assegnatario ufficiale che potrebbe giustificare da sola la rubricazione segnata dal copista (o l'indicazione fornitagli dal committente), l'inserimento di grafemi riconducibili al catalano anziché al provenzale ma che potrebbero essere ascritti al menante e non al poeta, e così via.

Il problema è stato più volte dibattuto, nel corso degli ultimi cent'anni, da una non esigua e ben agguerrita schiera di filologi, la maggioranza dei quali (9 su 18) favorevoli all'ipotesi rambaldiana – a cominciare dal primo editore del testo, Jaume Massó y Torrents (1907), fino a Charmaine Lee cui dobbiamo anche una recente e puntuale rassegna delle diverse posizioni (2006) –, alcuni (5) decisamente contrari –

da Kurt Lewent (1931) a Jean-Marie d'Heur (1972) –, e altri infine (4) inclini a ritenerla quanto meno discutibile – da Alfred Jeanroy (1909) a Pilar Lorenzo Gradín (1990). Va tuttavia precisato che i due filologi ai quali va riconosciuta la conoscenza più approfondita del canzoniere di Raimbaut, hanno assunto al riguardo posizioni diametralmente opposte: se infatti tra i favorevoli si conta Joseph Linskill, editore del canzoniere rambaldiano, che non sembra avere dubbi al riguardo,<sup>1</sup> Valeria Bertolucci Pizzorusso, autrice di uno studio complessivo sulla produzione poetica del trovatore, preferisce, dal canto suo, non prendere direttamente posizione, «rimettendo all'edizione critica i numerosi problemi di attribuzione che il canzoniere di Raimbaut presenta (di primaria importanza quelli relativi ai tre componimenti attribuiti a questo trovatore dal codice catalano **Sg**, corrispondenti ai numeri 392.4a, 5a, e 16a della *Bibliographie der Troubadours* di Alfred Pillet e Henry Carstens») e precisando che la sua analisi «verte...[unicamente] sul nucleo dei testi tradizionalmente attribuiti al nostro poeta»;<sup>2</sup> né i suoi rinvii a Frank<sup>3</sup> (contrario) e Pellegrini<sup>4</sup> (favorevole) lasciano trapelare se e quale opinione si sia fatta al riguardo, anche se le conclusioni del suo saggio non mancano di rilevare che nel complesso «questo poeta ha teso e talvolta spezzato il chiuso cerchio della poesia provenzale classica, gelosa delle proprie esperienze (per le quali trova in se stessa la fonte e l'esaurimento») e che egli «perviene alla creazione di nuovi moduli letterari, i quali possano accogliere una *res* che la tradizione non autorizzava ad assumere»:<sup>5</sup> un'affermazione, questa, che non si può non condividere, ma che comunque non incide direttamente sul

<sup>1</sup> Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, pp. 258-260: «There is therefore no compelling reason for refusing to Raimbaut this unique and exquisite poem, which (as Cavaliere points out) provides a further example of our troubadour's ability to give an individual and artistic form to traditional *genres*» (pp. 259-260).

<sup>2</sup> Valeria Bertolucci Pizzorusso, «Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», *Studi mediolatini e volgari*, 11, 1963, pp. 9-68, alle pp. 9-10, nota 1.

<sup>3</sup> István Frank, «Les troubadours et le Portugal», *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, [Lisboa] 1949, pp. 199-226, alle pp. 210-211.

<sup>4</sup> Silvio Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari 1959<sup>2</sup>, pp. 49-52.

<sup>5</sup> Bertolucci, «Posizione e significato», p. 67.

problema attributivo di *Altas undas*. troppo controverso per non richiedere un esame più approfondito.

I dubbi sull'attendibilità della rubrica non si manifestano immediatamente. Massó y Torrents<sup>6</sup> non sembra neppure porsi il problema e si limita a pubblicare, assumendone l'assegnazione come fededegna, il testo ricavato dal canzoniere **Sg** (= **A**, secondo il sistema di sigle da lui adottato per le sillogi catalane), inserito, assieme a quelli di *Ar pren camgat per tostemps de xantar* (con le varianti del **VegAg**) e di *Gaita ben, gaiteta del chastel*, nella sezione «Poesies inèdites» (pp. 422-424), e non – giustamente, trattandosi di *unica* o quasi, dotate comunque di un'attestazione di paternità, all'epoca ancora inconfutata – tra le sette sicuramente anonime o variamente attribuite (ma non a Raimbaut) dagli altri testimoni. *Altas undas*, oltre che edito integralmente (p. 424), figura nell'elenco dei 21 testi ritenuti rambaldiani dal redattore di **Sg** (pp. 420-421) e di nuovo nell'elenco completo che chiude il saggio.

La scelta di Massó y Torrents di accogliere l'indicazione della rubrica – una scelta da ritenere forse obbligata per l'epoca – venne messa subito in dubbio da Alfred Jeanroy<sup>7</sup> che, in particolare a proposito della «petite pièce d'allure populaire [il riferimento è ad *Altas undas*]» sostiene senza mezzi termini «qu'on jurerait traduite d'un *cantar d'amigo* portugais»; e aggiunge: «le temoignage du seul ms. Gil [**Sg**] ne suffit pas malheureusement pour qu'on puisse sûrement attribuer ... [la pièce] à Raimbaut». Ma vent'anni dopo Joseph Anglade non esitò a sposare la causa rambaldiana assumendo *Altas undas* nella sua antologia secondo l'edizione dello studioso catalano, e accettandone l'attribuzione a Raimbaut<sup>8</sup>.

Contemporaneamente, o quasi, se Klara Marie Fassbinder si mostrava alquanto perplessa sulla paternità rambaldiana della canzone di donna (e di altri testi di **Sg**),<sup>9</sup> e se Ramiro Ortiz si limitava a richiama-

<sup>6</sup> «Riambau de Vaqueres en els cançoners catalans», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, pp. 414-462.

<sup>7</sup> Recensione a Massó y Torrents, in *Annales du Midi*, 21, 1909, p. 552.

<sup>8</sup> Joseph Anglade, *Anthologie des troubadours*, Paris 1927, p. 106.

<sup>9</sup> Raimbaut von Vaqueiras, *Dichtung und Leben*, herausgegeben von Klara M. Fassbinder, Halle 1929, p. 40; perplessità in parte rivista, nello stesso anno, per motivi stilistici, e in senso probabilistico, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 49, 1929, p. 168.

re l'attenzione sulle analogie tra *Altas undas* e le *cantigas de amigo* galeghe,<sup>10</sup> in particolare quella di Mendinho<sup>11</sup> e una di D. Dinis,<sup>12</sup> e a risolvere salomonicamente il problema dell'«invenzione» del genere postulando «l'esistenza di questo tema nella poesia latina medievale, da cui e portoghesi e provenzali avrebbero potuto dedurlo nei loro canti d'amore»,<sup>13</sup> Silvio Pellegrini ammetteva invece «una relazione diretta tra la poesia trobadorica di Provenza e quella di Spagna e Portogallo», dichiarando tuttavia di non sapere «a quale delle due attribuire la palma della precedenza»: se, in altri termini, il tema della fanciulla a colloquio con le onde del mare «rappresenti un debito personale di Martin Codax [il giullare delle «ondas do mar levado»] verso Rambaldo di Vaqueiras» o se sia quanto meno da non escludere l'ipotesi opposta, soprattutto considerando che il trovatore provenzale ha dato prova, nell'ultima strofa del discordo plurilingue, di essere in grado di comporre un testo nella lingua e secondo gli schemi dell'occidente peninsulare.<sup>14</sup> Considerazioni, tutte, che non gli consentivano evidentemente di esprimersi sull'attribuzione consegnata nel canzoniere catalano.

De Bartholomaeis manifesta invece esplicite riserve, ancora più nette di quelle di Jeanroy, sull'attendibilità della rubrica di **Sg**, non solo per *Altas undas* ma, come prima lo stesso Jeanroy<sup>15</sup> e altri, anche per *Gaita be, gaiteta del chastel* (*BdT* 392.16a).<sup>16</sup> Premesso che «Il Massó y Torrents non sollevò alcun dubbio sopra la paternità di esse [il riferimento è a entrambi i testi], e altrettanto ha fatto il rimpianto J. Anglade, il quale ... le ha messe senz'altro sotto il nome del Vaquei-

<sup>10</sup> Ramiro Ortiz, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1929, p. 559; poi in id., *Varia Romanica*, Firenze 1932, p. 140.

<sup>11</sup> *RM* 98,1.

<sup>12</sup> *Ai flores, ai flores do verde pino*, *RM* 25,2.

<sup>13</sup> Cfr. nota 9.

<sup>14</sup> Recensione all'ed. delle *Cantigas d'amigo dos Trovadores galego-portugueses* (3 voll., Coimbra 1926-1928), in *Archivum Romanicum*, 14, 1930, pp. 275-322, ristampata in parte nei suoi *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Torino 1937, poi in 2<sup>a</sup> ed. Bari 1959, con una «Postilla (1958)»: cito da quest'ultima ed., pp. 49-52.

<sup>15</sup> Rec. cit. nota 7.

<sup>16</sup> Vincenzo De Bartholomaeis, «Poesie indebitamente attribuite a Rambaldo de Vaqueiras», *Studi medievali*, n. s., 4, 1931, pp. 321-341 (per *Altas undas*, pp. 322-329).

ras», De Bartholomaeis assumeva una posizione decisamente negativa: non solo i due testi non sono, a suo giudizio, opera di Rambaldo, ma neppure «di un autore provenzale: vanno considerate come anonime, cancellate dal Parnaso provenzale vero e proprio, per essere restituite a quello della regione transpirenaica, probabilmente alla Catalogna, e collocate nel tempo in cui nella Spagna la corrente provenzale veniva a incontrarsi con la corrente gallego-portoghese, non senza risentirne gli influssi». <sup>17</sup> E a proposito della rubrica di **Sg**, non mancava di rievocare «il numero non esiguo di poesie notoriamente di altri trovatori ivi intestate a suo nome», commentando ironicamente che «L'acqua va al mare, e a Rambaldo andavano anche composizioni altrui»: <sup>18</sup> una tendenza innegabile del canzoniere catalano recepita, due anni più tardi, dalla *BdT*, e che oggi risulta ancora più evidente da una tavola comparativa della tradizione rambaldiana. Per De Bartholomaeis, *Altas undas* – tralascio *Gaita be* che esige un discorso a parte – è una vera *cantiga de amigo*, da confrontare non tanto con il testo di Mendinho (una delle proposte di Ortiz), quanto con quello di D. Dinis e ancor più con alcune *cantigas* di Martin Codax <sup>19</sup> (già chiamato in campo da Pellegrini) o con altre di Juião Bolseiro, Johan Zorro, Nuno Porco, Pai Gomez Charinho; <sup>20</sup> e delle *cantigas de amigo*, *Altas undas* possiede i marcatori essenziali: le dimensioni, la ripetizione del sintagma stereotipo *mon amic*, la struttura metrica di 4 versi più l'«estribillo», il carattere stesso del ritornello. Supporre che *Altas undas* sia davvero di Raimbaut, significherebbe rovesciare «tutto il capitolo relativo alle origini delle *cantigas de amor* in genere, e delle *cantigas de amigo* in particolare», <sup>21</sup> assegnare al trovatore provenzale il ruolo di inventore di un genere sviluppatosi, nelle forme canoniche, esclusivamente in Galizia, senza alcuna eco in area occitanica, fare del testo attribuitogli da **Sg** lo schema al quale si sarebbero attenuti decine e decine di trovatori ispanici – e senza ricadute in territorio occitanico –, assegnare di conseguenza alla penisola centro-occidentale il ruolo esclusivo di acclimatatrice di modelli transpirenaici. «Una parvenza di verisimiglian-

<sup>17</sup> Ivi, p. 321.

<sup>18</sup> Ivi, p. 322.

<sup>19</sup> Soprattutto *Ondas do mar de Vigo* (RM 91,6), *Ai ondas que eu vin veer* (RM 91,2), *Mia irmãa fremosa* (RM 91,5).

<sup>20</sup> De Bartholomaeis, «Poesie indebitamente attribuite», pp. 323-326.

<sup>21</sup> Ivi, p. 327.

za avrebbe la cosa soltanto in un caso: qualora con *Altas ondas* ci venisse davanti un tipo di *cantiga* più arcaico di quelli che conosciamo», cioè quello che applica gli schemi parallelistici più rigorosi, perché il parallelismo formale ne favoriva la memorizzazione e quindi l'esecuzione cantata come 'canzoni da ballo'; ma *Altas undas* non sarebbe arcaica né per struttura né per contenuto: sarebbe piuttosto un testo recente che ricalca pedissequamente una tipologia poetica ben documentata in ambito «gallego-portoghese». Come pensare che Raimbaut, che nel «trattare generi popolareschi [...] si comportò da par suo, da artista consumato [modificandone] le forme, [dirigendoli] ad altri scopi, [infondendovi] nuova energia, [imprimendovi] il sigillo della propria personalità [...] si sia questa volta limitato, o addirittura rassegnato, a una pura e semplice opera di ricalco? E dove ne avrebbe preso lo stampo, egli che non fu mai in Ispagna? Insomma, si consideri da ogni lato la questione, l'attribuzione di *Altas ondas* a Rambaldo appare sempre più impossibile». <sup>22</sup> E contro tale attribuzione stanno anche alcuni problemi di linguaggio, tra cui particolarmente rilevante il caso, ripreso poi da altri, di *aportai* per *aportatz* in rima al v. 9. In conclusione, dunque, a De Bartholmaeis, sulla base di alcuni elementi desumibili dal testo e dalla sua collocazione (scarsa attendibilità delle attribuzioni di **Sg**, carattere tipologicamente recenziere della struttura, qualche tratto linguistico singolare e talvolta notevolmente anomalo, semantemi ignoti alla poesia provenzale ma frequentissimi in ambito galego, qualità lirica e perizia tecnica di stampo non rambaldiano), sembra più ragionevole ritenere che «un genere lirico, germogliato e fiorito lussureggiantemente nella parte occidentale della Penisola Iberica, e serbatosi costantemente gallego-portoghese anche sotto la penna di scrittori Castigliani e Leonesi, si sia propagato altresì nella parte orientale, e come quivi abbia cangiato linguaggio, nell'innestarsi in una tradizione letteraria e idiomatica più antica e più tenacemente radicata nel suolo». <sup>23</sup>

Tre anni dopo Alfred Jeanroy accoglieva *Altas undas* nella sua antologia, pur ripetendo, in maniera anche più netta («attribuée à tort à

<sup>22</sup> Ivi, pp. 328-329.

<sup>23</sup> Ivi, p. 329

Vaqueiras») le perplessità manifestate nel 1909;<sup>24</sup> ma lo stesso anno 1934 – in una ampia recensione all’articolo di De Bartholomaeis – l’occitanità non solo linguistica del testo – più sommestamente la sua assegnazione a Raimbaut – veniva invece difesa da un altro Alfredo, Alfredo Cavaliere.<sup>25</sup>

Cavaliere contesta l’intero impianto accusatorio di De Bartholomaeis, ma le sue critiche si appuntano soprattutto sulla sottrazione di *Altas undas* alla letteratura provenzale e sulla sua assegnazione a un autore, anonimo, transpirenaico, probabilmente catalano, buon conoscitore della poesia galega, in particolare della *cantiga de amigo*, della quale utilizza taluni elementi: Cavaliere non nega ovviamente le analogie tra la canzone provenzale e le *cantigas de amigo*, soprattutto quelle ispirate al mare, ma precisa che «se *Altas ondas* si fa ricondurre, per il suo motivo estrinseco, nel quadro delle *marinhas*, pur tuttavia se ne distacca profondamente per il più largo sviluppo di questo stesso motivo, per la maggiore complessità e raffinatezza – direi – di sentimenti, per un più largo respiro poetico».<sup>26</sup> A sostegno della sua tesi, Cavaliere ricorda che in *Altas undas* il motivo delle onde si coniuga con quello dell’*aura dulza*, presente in ambito provenzale (nell’alba anonima trådita da C: *En un vergier sotz fuella d’albespi*, *BdT* 461.113) ma assente nelle *cantigas de amigo*,<sup>27</sup> che «il motivo delle *marinhas* dovè esistere anche nella letteratura provenzale» e che anzi l’*aura dulza* compare associata al mare nel noto verso «Vein, aura douza, que vens d’outra mar» citato nel dramma provenzale di Santa Agnese quale portatore della melodia da intonare («in sonu») per il v. 781,<sup>28</sup> un verso al quale si era già richiamato Paul Meyer recensendo l’edizione Bartsch del dramma,<sup>29</sup> e che secondo Cavaliere «corrispon-

<sup>24</sup> Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris 1934, II, 296: «La pièce n° 5 est une sorte de *cantar d’amigo*, attribuée à tort a Vaqueiras»;

<sup>25</sup> Alfredo Cavaliere, rec. a Vincenzo de Bartholomaeis, «Poesie indebitamente attribuite a Rambaldo de Vaqueiras», *Archivum Romanicum*, 17, 1933 [ma 1934], pp. 324-329.

<sup>26</sup> Ivi, p. 326.

<sup>27</sup> Ivi, p. 325.

<sup>28</sup> Cito da *Le Jeu de Sainte Agnès, drame provençal du XIV<sup>e</sup> siècle*, édité par Alfred Jeanroy, avec la transcription des mélodies par Théodore Gérold, Paris 1931, pp. 35-36, didascalia che precede il v. 781; la melodia a p. 71.

<sup>29</sup> Ivi, p. 327 e note relative.

de perfettamenteamente al v. 7 di *Altas ondas* e al v. 17 di quella squisita Alba anonima ch'è contenuta nel solo ms. C».<sup>30</sup>

In questo intreccio di «fonti» – anche letterarie, ma molte desunte da citazioni di canti «popolari o semipopolari» e sparse un po' dovunque, in Galizia come in Provenza e in Italia –, non è certo facile individuare una serialità di tipo cronologico, e prudentemente Cavaliere si limita a considerare che il verso citato nel Sant'Agnese, superstite di «un tesoro di canti perduti» è «un indizio – è vero – ma un indizio sicuro, per poter affermare che la Provenza – *prima, contemporaneamente o dopo il Portogallo per ora non importa indagare* – ha conosciuto e cantato quel motivo del mare, che a taluni è sembrato proprio e solo della poesia gallego-portoghese».<sup>31</sup> In conclusione, la canzone di cui ci occupiamo non è tributaria della *cantiga de amigo*, e – contro l'opinione di De Bartholomaeis – «Pur coi suoi catalanismi ed errori di trascrizione e di grammatica, nessun tratto portoghese rimane in *Altas ondas* che dal suo lato linguistico va assegnata – senza esitazione – al Parnaso provenzale».<sup>32</sup> Sull'attribuzione a Raimbaut, al contrario, Cavaliere si astiene dal prendere posizione: e nella sua antologia ha scelto di includerlo, assieme a *Gaita be*, tra i testi anonimi.<sup>33</sup> Per l'occitanità della canzone ma per la sua assegnazione a un trovatore catalano sconosciuto si pronuncia anche Romeu Figueras.<sup>34</sup>

In campo, dunque, due tesi: o, meglio, due ipotesi. Che *Altas ondas* sia linguisticamente provenzale, non c'è dubbio; il problema è se sia stata composta applicando un modello galego, sia pure rivisto e adattato a una cultura diversa e con innesti occitanici, o se ne sia del tutto indipendente: ed è un problema che va impostato su dati cronologici, a loro volta legati all'attendibilità della rubrica. In altri termini, se il testo fosse davvero di Raimbaut, la sua composizione si collocherebbe necessariamente prima del 1205, altrimenti dovremmo postici-

<sup>30</sup> Ivi, p. 328. In realtà la coincidenza con *Vein...* non è perfetta, e anche con l'alba anonima non c'è una vera e propria sovrapposibilità («Per la doss'aura qu'es venguda de lay...»): cfr. Appel, p. 90 (53, v. 17) e Bartsch, col. 107 (v. 1).

<sup>31</sup> Cavaliere, rec. cit., pp. 327-328: corsivo mio.

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 329.

<sup>33</sup> Alfredo Cavaliere, *Cento liriche provenzali*, Bologna 1938 (cito dalla ristampa anastatica, Roma 1972, p. 493-494 e 495-496).

<sup>34</sup> José Romeu Figueras, «El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla», *Anuario musical*, 9, 1954, pp. 3-55

parla di qualche decennio e riferirla al periodo di confezione di **Sg**, cioè al terzo quarto del XIV secolo. La prima ipotesi implicherebbe due condizioni: o che Raimbaut abbia avuto conoscenza dell'attività dei poeti galeghi, e in particolare della produzione di trovatori e giullari autori di *cantigas de amigo* (e non solo della *cantiga d'amor*, alla quale può essere riferita la strofa galega del discordo)<sup>35</sup> – e ciò significherebbe anticipare almeno agli ultimi anni del XII secolo la cronologia della lirica galega – oppure che a Raimbaut sia da assegnare l'invenzione del genere, cioè la creazione di quel che sarebbe stato assunto a modello della *cantiga de amigo*. La fluttuazione alla quale è irrimediabilmente esposta, per l'assenza di dati storico-biografici relativi soprattutto ai giullari galeghi, qualsiasi illazione sulle effettive origini della poesia galega,<sup>36</sup> impedisce di stabilire se *Altas undas* sia l'archetipo o l'apografo di una tradizione: dei giullari citati a riscontro – Mendo, Martin Codax e tutti gli altri coinvolti nella discussione (unica eccezione, il re trovatore D. Dinis) – non è possibile stabilire il periodo di attività, né in base a elementi esterni – documenti di archivio o cronache – né misurando il tasso di (presunta) arcaicità dei loro prodotti, tutti tecnicamente ineccepibili.

Nonostante tutto, l'attribuzione di *Altas undas* a Raimbaut non ha cessato di sollecitare l'attenzione dei provenzalisti. Allo stringato giudizio negativo di István Frank («On a pu aisément démontrer l'impossibilité de ces attributions», riferendosi alle «deux chansons d'une allure nettement portugaise» che in **Sg** «sont attribuées à Raimbaut de Vaqueiras», e che sono «certainement de la deuxième moitié et plutôt de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle»),<sup>37</sup> seguono alcuni anni di silenzio, interrotto nel 1964 da Joseph Linskill con la sua edizione dell'opera rambal-

<sup>35</sup> Per la quale potrebbe essersi avvalso delle *cantigas d'amor*, purtroppo perdute, di un trovatore portoghese coevo di Raimbaut, e con il quale potrebbe aver avuto contatti in Provenza, Johan Soares de Pávia: cfr. Giuseppe Tavani, «Il discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras», in *Tra Galizia e Provenza*, Roma 2002, pp. 31-44, alle pp. 36-38.

<sup>36</sup> L'unico dato cronologico a disposizione, relativo a un testo della lirica occidentale ispanica, è ancorato al sirventese del trovatore già citato alla nota precedente, Johan Soares de Pávia, vassallo del re d'Aragona e Catalogna per un feudo pirenaico: *Ora faz ost'o senhor de Navarra* (RM 80,1), probabilmente composto tra gli ultimi anni del XII secolo e il 1204.

<sup>37</sup> István Frank, «Les troubadours et le Portugal», in *Mélanges ... Le Gentil*, [Lisboa] 1949, pp. 199-226, a p. 210.

diana, in cui *Altas undas* è pubblicata tra le poesie autentiche, poiché «There is no compelling reason for refusing to Raimbaut this unique and exquisite poem, which (as Cavaliere points out) provides a further example of our troubadour's ability to give an individual and artistic form to traditional *genres*». <sup>38</sup> Un giudizio attributivo di tipo squisitamente impressionistico, sul quale pesa il pre-giudizio, troppo spesso invocato, che la maestria di Raimbaut giustificerebbe l'assegnazione al nostro di qualsiasi testo stravagante, o meglio, extravagante. <sup>39</sup> Comunque, un giudizio condiviso da Jules Horrent che, pur attratto dall'ipotesi di una fonte galega per la canzone <sup>40</sup> – anche per lui da conservare a Raimbaut – ma impacciato dalla seriorità delle «ondas» di Martin Codax rispetto alle *Altas undas* provenzali, deve necessariamente concludere che il giullare galego «a pu avoir des prédécesseurs».

Non passa un anno, e il dibattito si riaccende con il corposo intervento di Jean-Marie d'Heur che si schiera decisamente a favore dell'occitanità del componimento ma contro l'attribuzione a Raimbaut. <sup>41</sup> Quest'ultima è da rigettare per tre motivi, tutti di indubbio rilievo. In primo luogo, la collocazione del testo alla fine della serie riservata a Raimbaut dal canzoniere, poiché la pratica editoriale mostra quasi sempre che i primi e gli ultimi testi di una sequenza del genere risultano di assegnazione incerta; se ciò in **Sg** è vero per i testi di apertura della serie (in realtà, solo per il primo *Bona dona un cosseyll uos deman* di Pistoleta e il terzo *En abril can uey uerdeyar* di Peire Bremon), «il y a aussi quelque présomption qu'il en aille de même pour la fin de

<sup>38</sup> Joseph Linskill, *The Poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, p. 260 (il testo a pp. 258-259).

<sup>39</sup> Più cautamente, Valeria Bertolucci, «Posizione e significato», p. 67, attribuisce a Raimbaut, una tendenza all'apertura, «alla creazione di nuovi moduli letterari, i quali possono accogliere una *res* che la tradizione non autorizzava ad assumere».

<sup>40</sup> «Si une relation était possible entre notre poème et les *cantigas* de Martim Codax, elle irait de celles-ci à celui-là, tant l'imagerie maritime est expression naturelle et courante dans le lyrisme gallego-portugais, tant elle est moins con-substantielle à la littérature à laquelle appartient *Altas undas*»: Jules Horrent, «*Altas undas* que venez suz la mar, in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, 2 voll., Liège 1971, I, pp. 305-316, a p. 310.

<sup>41</sup> Jean-Marie d'Heur, «Le motif du vent venu du pays de l'être aimé, L'invocation au vent, l'invocation aux vagues», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 88, 1972, pp. 69-104.

celle-ci» e dunque per *Gaita ben* e per *Altas undas*, rispettivamente penultima e ultima della stessa serie. Il secondo motivo è dato dall'unicità della testimonianza: la molteplicità di attestazioni di testi rambaldiani in canzonieri di origine la più diversa giustifica una certa perplessità riguardo alla presenza di «deux pièces d'un auteur célèbre reléguées dans un manuscrit marginal»; e riprendendo il commento ironico di De Bartholomaeis, d'Heur si chiede: «Le compilateur médiéval n'aurait-il pas ici prêté au riche?». Il terzo motivo comporta una riflessione di più ampia portata, e si collega a quanto già suggerito sopra: l'opinione tanto diffusa sull'originalità, la stravaganza, lo sperimentalismo di cui Raimbaut ha offerto indubbe prove – ma che in qualche caso (l'accento è all'edizione di Linskill, p. 52) si richiama anche «aux deux pièces litigieuses» – non avrà influito sulla tendenza a ritenere affidabile la rubrica del canzoniere catalano? E questa opinione, condivisa a quanto pare dal compilatore di **Sg**, o del suo modello, non potrebbe averlo indotto ad assegnare, a un autore già ampiamente noto per la varietà dei contenuti e delle forme che ne caratterizzano l'opera, anche l'alba e la canzone d'amico, sulla paternità delle quali forse circolava già qualche incertezza, «mais qu'il n'estimait pas indignes d'avoir été composées par Raimbaut?».<sup>42</sup>

Un ulteriore motivo di perplessità – rileva poi d'Heur – sta nel notevole contrasto «entre les pièces authentiques de Raimbaut et ces deux-ci». La ricerca dell'originalità e della varietà hanno sempre condotto il nostro trovatore a costruire testi, certo, singolari ma sempre di alto livello artistico, e ciò comporta che la sua sia «une poésie hautement intellectualisée»; anche quando si misura con un «genere populaire», nell'*estampida* per esempio, lo fa da par suo, come hanno affermato sia Anglade che Pierre Bec: per il primo, Raimbaut mostra «une façon bien savante et bien à lui d'illustrer un genre populaire»<sup>43</sup>, l'altro ritiene l'*estampida* «un poème des plus élaborés qui soit. Sa structure formelle en effet, la richesse de ses combinaisons rythmiques, les dedicaces et les *senhals* qu'il contient, sa tonalité courtoise et érotique enfin, en font une composition tout particulièrement savan-

<sup>42</sup> Ivi, pp. 71-72.

<sup>43</sup> Joseph Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Âge*, Paris 1921, p. 81.

te». <sup>44</sup> Come potrebbe, «cet intellectuel, ce docte, et jusqu'à un certain point, c'est un fait, ce pédant de cour» aver composto un'alba e una canzone di donna «d'une facture simple et sans prétention?». <sup>45</sup>

Quanto all'occitanità di *Altas undas*, comunque, d'Heur non ha dubbi. Dei catalanismi presenti nel testo la responsabilità è probabilmente del copista: analoghi a quelli presenti negli altri testi sicuramente di origine provenzale tràditi da **Sg**, non c'è motivo di ritenerli d'autore. Ne consegue che l'ipotesi di De Bartholomaeis, di Romeu Figueras <sup>46</sup> e di Contini <sup>47</sup> secondo i quali gli elementi catalani presenti nel testo (in verità pochi e irrilevanti) ne assegnerebbero la paternità a un trovatore ispanico, probabilmente catalano, non gli appare condivisibile. Ma l'elemento davvero dirimente è «le motif du vent venu du pays de l'être aimé». Se l'invocazione alle onde del mare trova numerosi riscontri in area galega (e scarsi in Provenza), quella all'*aura dulza* – di cui non c'è traccia in Galizia – è sicuramente occitanica: basterebbe a confermarla la quasi perfetta corrispondenza tra il v. 7 di *Altas undas* (verso iniziale della seconda strofa) e l'esordio di una canzone, anonima e perduta citata nel dramma di Sant'Agnese, oltre che il v. 17 dell'alba anch'essa anonima ma conservata in **C**; una corrispondenza già chiamata in causa da Paul Meyer e da Alfredo Cavaliere, di cui si è detto sopra:

*canzone perduta*      Vein, aura douza que vens d'outra la mar

*alba anonima*      Per la doss'aura qu'es venguda de lay,      17

<sup>44</sup> Pierre Bec, «Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation», in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, 2 voll., Gembloux 1969, II, pp. 1309-1329, a p. 1326, nota 1.

<sup>45</sup> d'Heur, «Le motif du vent», pp. 72-73.

<sup>46</sup> José Romeu Figueras, «El cantar paralelístico en Cataluña», p. 13.

<sup>47</sup> Gianfranco Contini, «Préhistoire de l'*aura* de Pétrarque», in *Actes et Mémoires du I<sup>er</sup> Congrès international de langue et de littérature du Midi de la France*, Avignon 1957, p. 117, rist. in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, p. 197: nel riepilogo della tradizione dell'*aura* descritta da Aurelio Roncaglia, Contini cita sub (3) «le texte pseudo-provençal (bien que grotesquement attribué à Raimbaut de Vaqueiras par le manuscrit unique *Sg*) *Altas undas* (vv. 7 ss.: *Oy aura dulza*, corrigez *Auras dulzas*, etc.), qui est certainement l'œuvre d'un étranger, un ibérique sans doute, et que l'on a appelé à juste titre une *cantiga de amigo* provençale».

del mieu amic belh e cortes e gay,  
del sieu alen ai begut un dous ray

*Altas undas*

Oy, aura dulza qui venez dever lai,  
un mun amic dorm'e sejour'n'e jai  
del dolz aley'n un beure...<sup>48</sup>

7

Ma questa conclusione urta contro qualche difficoltà cronologica che d'Heur tenta di aggirare con argomenti non proprio convincenti: ci troviamo in presenza di tre testi tutti anonimi, traditi da testimoni tutti tardi, due dei quali databili più o meno attorno alla metà del XIV secolo: sembrerebbe dunque ragionevole accettare la proposta di Frank secondo cui *Altas undas* appartiene certamente alla seconda metà se non alla fine del Duecento; una proposta che tuttavia d'Heur liquida sbrigativamente in nota («Frank, *l.c.*, assurait même, non sans intrepidité...»), avviandosi su una strada piuttosto sdrucchiole: constatando che nessuno dei trovatori presenti in **Sg** e ai quali sono stati sottratti testi abusivamente attribuiti a Raimbaut «excède l'année 1230», ritiene infatti «logique de considérer qu'[O]i. *altas undas* date pareillement de la fin du XII<sup>e</sup> ou du premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle». E per convalidare questa alquanto debole congettura, ripercorre l'intera storia del motivo dell'aura, già ampiamente esplorata, sia pure con risultati diversi, da Aurelio Roncaglia e da Martin de Riquer,<sup>49</sup> e forzando un po' i termini del problema (ma anche la prassi filologica) introduce tra gli arnesi del mestiere un nuovo strumento, quello della convertibilità: messi a confronto i vv. 7-8 di *Altas undas* – per d'Heur «de la fin du XII<sup>e</sup> ou du premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle» – e i vv. 17-18 dell'alba anonima – dunque priva, come la canzone, di agganci cronologici, ma che «peut-être linguistiquement daté de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle ou de la première moitié du XIII<sup>e</sup>» –, d'Heur asserisce che la convertibilità del primo al secondo è plausibile, mentre risulta difficile, se non impossibile, l'inverso – cioè, immagino, i versi di *Altas undas* possono aver 'prodotto' quelli dell'alba anonima, ma non il contrario. Pur trascurando il non indifferente fatto che mettere in rapporto di dipen-

<sup>48</sup> Cito i testi secondo la lettura che ne dà d'Heur.

<sup>49</sup> Aurelio Roncaglia, «*Can la frej'aura venta*», e Martín de Riquer, «*Hei, ore dolce, qui de France venés*», entrambi in *Cultura neolatina*, rispettivamente 12, 1952, pp. 255-264, e 13, 1953, pp. 86-90.

denza cronologica – su elementi a dir poco instabili – due testi che, malgrado ogni sforzo, restano pur sempre irrimediabilmente vaganti nel tempo e nello spazio, sembra un'operazione filologicamente poco consigliabile, l'applicazione dello strumento della 'convertibilità' è comunque affidata a criteri puramente soggettivi. Né si vede perché la canzone attribuita da **Sg** a Raimbaut debba cronologicamente appartenere allo stesso periodo cui pertengono gli altri testi falsamente assegnatigli. In altri termini, d'Heur ha deciso che *Altas undas* «date pareillement [assieme agli altri testi altrui] de la fin du XII<sup>e</sup> ou du premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle»,<sup>50</sup> e piega alla propria ipotesi elementi di nessun valore probatorio.

Comunque, Raimbaut non sembra rassegnarsi all'idea di rinunciare a un diritto di paternità conferitogli dall'amanuense di **Sg**, e ad appoggiarlo interviene – due anni dopo d'Heur, e nella stessa rivista – François Zufferey<sup>51</sup> con una breve nota in cui discute «un certain nombre d' 'incorrections' » del testo, «vraisemblablement dus au copiste», ma appuntando la sua attenzione sul segmento terminale del v. 9, *m'aportay* – e la rima *-ai* è garantita – in contrasto con *venez* del v. 7. La lettura proposta da Cavaliere *-aporta i* –, che il filologo italiano, seguito da Linskill, accoppia alla riduzione di *venez* a *vens* in accordo con il singolare di *aura dulza*, stravolge – è innegabile – l'impianto rimico, sostituendo una rima in *-i* (o, peggio in *-órta-i*) a quella in *-ai* degli altri versi della cobbola. Sarà dunque non solo opportuno ma necessario, riprendere il suggerimento, espresso peraltro con un certo scetticismo da De Bartholomaeis, di vedere in *aportai* una forma di seconda persona plurale dell'imperativo portoghese. Ma non occorre spingersi tanto lontano: Raimbaut ha usato la forma genovese *andai* per l'it. *andate* nel contrasto con la donna genovese; ricordando questa tenzone bilingue e il discordo plurilingue, «quel troubadour pouvait mieux que Raimbaut de Vaqueiras, si ouvert aux parlers voisins, introduire dans une de ses compositions un dialectalisme du Nord de l'Italie?». Per concludere che *Altas undas* potrebbe benissimo essere stata composta durante un soggiorno del nostro trovatore alla corte dei Malaspina o del marchese di Monferrato.

<sup>50</sup> d'Heur, «Le motif du vent», p. 73.

<sup>51</sup> François Zufferey, «A propos de l'attribution de la pièce [O]i, *altas undas* (PC 392, 5a)», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 90, 1974, pp. 494-496.

Una paternità difficile dunque da stabilire, anche se Raimbaut resta ancora il più quotato a rivendicarla. Un anno dopo Zufferey, viene pubblicata la grande antologia di Martín de Riquer.<sup>52</sup> Per il filologo catalano, anche una lettura superficiale di questa canzone «puesta en boca de una mujer ausente de su amigo» è sufficiente «para advertir que se trata de una poesía inspirada en las cantigas de amigo gallego-portuguesas», come aveva sostenuto Romeu Figueras, e quanto all'attribuzione, anche se «los cancioneros catalanes son muy dados a atribuir a nuestro trovador poesías de otros», la rubrica rambaldiana di **Sg** è da ritenere valida, soprattutto mettendo in conto la maestria di Raimbaut, «poeta capaz de amoldarse a los estilos más diversos, de escribir en varias lenguas, y que consta que conocía el gallegoportugués» e che perciò «pudo muy bien escribir esta preciosa cantiga de amigo provenzal, atribución a la que se adhiere Horrent».

La perizia di Raimbaut, la sua capacità di introdurre innovazioni anche di notevole portata, talora spezzando «il chiuso cerchio della poesia provenzale classica, gelosa delle proprie esperienze (per le quali trova in se stessa la fonte e l'esaurimento)» e così pervenendo «alla creazione di nuovi moduli letterari, i quali possano accogliere una *res* che la tradizione non autorizzava ad assumere»,<sup>53</sup> hanno spesso, come si è visto, indotto gli studiosi a concedere credito al collettore di **Sg**, un credito sul quale ha influito in certa misura anche l'apprezzamento, a volte entusiasta, di *Altas undas* (e di *Gaita be*),<sup>54</sup> e anche alcuni non favorevoli all'attribuzione, sembrano deprecare che i dati oggettivi di cui disponiamo non ammettano una diversa soluzione. Il *curriculum operae* rambaldiano è tale da non stupire che «Raimbaut possa essere autore anche di *Altas undas que venez suz la mar*, una breve poesia di attribuzione non certa ispirata alle *cantigas de amigo* galego-portoghesi...», commenta Costanzo Di Girolamo,<sup>55</sup> oppure lascia incerti tra il sì

<sup>52</sup> Martín de Riquer, *Los trovadores*, 3 voll., Barcelona 1975: *Altas undas* nel vol. II, pp. 843-844.

<sup>53</sup> V. Bertolucci Pizzorusso, «Posizione e significato», nota 5.

<sup>54</sup> Giuseppe E. Sansone, *La poesia dell'antica Provenza*, 2 voll. Parma 1986; II, 346: «... nella splendida canzone di fanciulla innamorata e tradita (...), ecco un esempio provenzale accosto alla *cantiga de amigo* (...)

<sup>55</sup> Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, p. 206.

e il no, come nel caso di Pilar Lorenzo<sup>56</sup> che, dopo aver soppesato, sulla scorta della bibliografia, gli argomenti favorevoli e contrari, conclude che «a la luz de los datos expuestos, es arriesgado hablar de una atribución firme a Raimbaut de Vaqueiras». Le ipotesi avanzate dalla Lorenzo sono tre: [ab]uso (da parte del committente o del menante) del nome di Raimbaut per introdurre nel canzoniere un testo alieno alla tradizione; equivoco di un copista che si è lasciato influenzare da «los rasgos particulares de su obra», attribuendo a Raimbaut una poesia altrui; credito concesso all'autorità di un grande poeta per giustificare la trascrizione tra le *cansos* di una canzone di donna e di un'alba. Ma si tratta, precisa, di «meras hipótesis de trabajo, que carecen de un valor suficiente al no tener datos con los que confrontarlas y justificarlas»<sup>57</sup>.

L'ultima parola – in ordine di tempo, e prima delle mie ormai imminenti conclusioni – spetta a Charmaine Lee<sup>58</sup>. Ad appena due anni fa risale un suo intervento esauriente, e di non comune limpidezza, sulle fluttuazioni della critica a proposito della collocazione e della lettura di *Altas undas* per l'appunto. Esaustività e limpidezza che avrebbero potuto esimermi dal ripercorrere a mia volta quelle vicende, se vi fosse piena coincidenza tra le nostre due posizioni: perché, tirando le somme al termine del suo saggio, Charmaine Lee ritiene accettabile l'attribuzione a Raimbaut, ed è dunque logico e inevitabile che nel corso della sua esposizione i dati e gli argomenti a favore assumano – pur in un'imparziale e filologicamente corretta presentazione qual è la sua – un rilievo più netto rispetto agli altri. La mia congettura finale è diversa, ed era opportuno che il percorso destinato a corroborarla assumesse un'impostazione adeguata: ciò implica che anch'io sono stato inevitabilmente spinto a dare risalto ai dati e agli argomenti utili allo scopo.

Charmaine Lee – presentato il testo nell'edizione Linskill, precisato che delle 23 canzoni attribuite a Raimbaut da **Sg** almeno sei gli sono ascritte erroneamente e che anche il *planh* (*BdT* 392.4a) pone problemi di autenticità – affronta il problema della paternità delle due

<sup>56</sup> Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela 1990, pp. 29-31.

<sup>57</sup> Ivi, p. 31.

<sup>58</sup> Charmaine Lee, «La *chanson de femme* attribuita a Raimbaut de Vaqueiras, *Altas undas que venez suz la mar*», in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, 2 voll., Pisa 2006, II, pp. 864-881.

ultime composizioni della serie, *Gaita be* e *Altas undas*, suddividendo in tre gruppi gli studiosi che si sono occupati del problema: gli otto favorevoli all'attribuzione (ai quali andrà aggiunta l'autrice del saggio), i quattro contrari (ma in più István Frank) e i quattro incerti (alcuni possibilisti, altri meno). Ma subito introduce un'osservazione a mio avviso importante, e cioè che l'interesse del compilatore doveva essere rivolto da un lato ai poeti che hanno spezzato «il chiuso cerchio della poesia provenzale classica» – nelle parole, già citate sopra, di Valeria Bertolucci –, dall'altro a valorizzare i trovatori catalani, in primo luogo Cerveri, al quale subito dopo «segue quello che sarà stato per lo stesso compilatore il poeta più simile a Cerveri, il suo modello in un certo senso, Raimbaut»:<sup>59</sup> si tratta di un dato importante, che finora non era stato opportunamente valutato, e al quale va aggiunto che il compilatore non aveva le idee molto chiare su quali fossero effettivamente gli autori dei testi da lui prescelti, e che comunque gli errori di attribuzione più numerosi non riguardano tanto Cerveri e Raimbaut quanto Giraut de Bornelh e gli «altri trovatori più classici»; l'errore di **Sg** sarebbe per di più comprensibile – secondo Horrent, citato da Lee che tuttavia se ne dissocia –, in quanto le differenze tra *Altas undas* e il resto della produzione rambaldiana non sembrano più gravi di quanto lo siano, al suo interno, poesie come *Kalenda maya*, l'epistola epica, il contrasto comico, l'allegorico *Carros*. Quel che distingue *Altas undas* è piuttosto, per Charmaine Lee, «l'impiego di motivi e forme che caratterizzano la poesia popolareggiante», dalla quale sembrano mutate le invocazioni sia alle onde che all' «aura dulza», e che trovano scarso riscontro nella produzione dei trovatori provenzali. Ciò non implica necessariamente che un poeta aperto alla sperimentazione non abbia potuto misurarsi anche con un genere non meno popolareggiante dell'*estampida*, come la canzone di donna, e un'ampia e approfondita valutazione degli elementi a favore della paternità convincono Charmaine Lee che l'autore del discordo plurilingue, come aveva avuto la possibilità di accedere alla lirica galega per la quinta strofa – forse per il tramite di Johan Soares de Pávia<sup>60</sup> – altrettanto può aver fatto per

<sup>59</sup> Ivi, p. 867.

<sup>60</sup> Giuseppe Tavani, «Il galego dei provenzali. Il discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras», in id. *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Roma 2002, pp. 31-44, alle pp. 43-44.

*Altas undas*. E il problema cronologico che ne consegue – poiché le *cantigas de amigo* tràdite in cui sono evocate le onde appartengono a poeti come Martin Codax, forse attivo intorno alla metà del XIII secolo, o Mendinho e altri per i quali non è dato fissare parametri cronologici – potrebbe essere risolto nei termini proposti da Pellegrini, il quale «non esclude che i primi esempi di *cantigas d'amigo* possano essere già stati in circolazione alla fine del XII e dunque contemporaneamente al periodo di attività di Raimbaut de Vaqueiras»,<sup>61</sup> o anche – considerando il debito di Raimbaut con la tradizione francese messo in luce da Furio Brugnolo<sup>62</sup> – ammettere che *Altas undas* sia da accostare, come suggeriva Linskill, alla *chanson de toile* o meglio, per questioni cronologiche, alla *chanson de femme* dell'area oitanica.<sup>63</sup> «Come nel caso del *descort*, dunque, sembra più probabile che Raimbaut avesse in mente la tradizione francese nel comporre quella che va piuttosto definita la sua *chanson de femme*, *Altas undas*. Una tale conclusione aiuterebbe anche a confermare l'attribuzione del pezzo a Raimbaut, giacché è proprio con un occhio a quella tradizione che cerca di rinnovare il modello occitano [...]. Tuttavia non si può escludere del tutto che egli fosse influenzato o che abbia voluto fare mostra della sua conoscenza della tradizione galega, [...] ammesso che circolasse già il tipo delle *cantigas de romaria* praticato da Martin Codax, per esempio».<sup>64</sup>

Le difficoltà per risolvere questo problema, ormai annoso e forse insolubile, evidentemente non mancano, e le soluzioni plurime lo dimostrano: tuttavia un'ultima ipotesi di Charmaine Lee merita di essere citata. La varietà e la complessità degli elementi che entrerebbero in gioco nella composizione di *Altas undas* potrebbe essere confrontata con quella del discorso plurilingue, e permetterebbe di «parlare di plurilinguismo nel senso in cui Bachtin parla di polifonia, dove le diverse 'voci' non sono solo rappresentate da lingue diverse, ma dai generi che caratterizzano la produzione poetica in queste lingue».<sup>65</sup> Ciò consentirebbe di rivalutare un testo che si rivelerebbe più sofisticato di quanto non sembri in superficie. E se la tipologia testuale alla quale la

<sup>61</sup> Lee, «La *chanson de femme*», pp. 874-875.

<sup>62</sup> Furio Brugnolo, «Appunti in margine al discorso plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras», in *Plurilinguismo e lirica medievale*, Roma 1983, pp. 69-103.

<sup>63</sup> Lee, «La *chanson de femme*», 876-877.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 879-880.

<sup>65</sup> Ivi, p. 880.

canzone si ispira fosse davvero da associare alla crociata, *Altas undas* non sarebbe più topologicamente e cronologicamente instabile come riteneva Linskill, ma andrebbe collocata alla corte del Monferrato poco prima della quarta crociata. Ipotesi indubbiamente suggestiva, ma che – confesso – non mi sentirei di condividere. Per le ragioni che esporrò dopo aver presentato una mia lettura di *Altas undas*. Che a questo punto non è più lecito rinviare.

È indubbio che **Sg** – acefalo e con varie lacune interne – sia una raccolta anomala, per parecchi motivi: esemplato forse nella regione di Lleida, di confezione tarda (metà del XIV secolo se non oltre), di una sola mano ma trascritto da un menante non molto esperto, forse su un precedente codice a due mani (o su due diversi codici di mano diversa) di una delle quali non sempre intendeva la grafia (come sembra lecito desumere da talune esitazioni o da lacune intertestuali), aperto da un canzoniere monografico (il più vasto tra quelli noti, con 105 testi) dedicato a Cerveri de Girona, trovatore catalano attivo tra il 1259 e il 1285 presso la corte di Barcellona (motivo per cui **Sg** è stato definito *Cerveri-Sammlung*), tripartito in un sezione iniziale (la *Cerveri-Sammlung*, appunto), in una intermedia riservata a trovatori classici di Provenza, e in una finale che accoglie testi di poeti legati alla trecentesca ‘scuola tolosana’; e ancora, di confezione formale abbastanza elegante, anche se incompleta, con alcune miniature, capilettera ornati, rubriche e iniziali di strofa in rosso o in rosso e azzurro.

In questo contesto, *Altas undas* occupa la parte inferiore<sup>66</sup> del recto dell’ultima carta della sezione attribuita a Raimbaut de Vaqueiras, il cui verso è in bianco, seguita da due testi di Bertran de Born, il primo dei quali acefalo per lacuna (si presume dovuta alla perdita di una carta sciolta), e dalla vasta raccolta intitolata a Giraut de Bornelh.<sup>67</sup>

Il primo problema che si presenta all’editore è quello dell’iniziale

<sup>66</sup> Nella parte superiore il testo di *Gaita be*, preceduto anch’esso dalla rubrica attributiva.

<sup>67</sup> Di queste notizie sono debitore a Simone Ventura, che ha in corso di stampa un volume della serie *Intavulare* (coordinata da Anna Ferrari per l’editore Mucchi), proprio sul nostro canzoniere: I. *I canzonieri provenzali*. 10. *Biblioteca de Catalunya, Sg (146)*, a cura di Simone Ventura. A Ventura, che mi ha cortesemente e generosamente fornito il testo del suo lavoro in formato Pdf già per il mio «I canzonieri latitanti della Penisola Iberica», *Studj romanzi*, n.s., 3, pp. 25-45 e accessibile anche nel sito della Sifr, desidero reiterare il mio ringraziamento.

ornata dell'incipit, che non è stata eseguita ma per la quale si legge sul margine esterno la lettera guida: una lettera che è stata interpretata come una *L*, ma la cui pertinenza con il verso che segue appare, in tal caso, molto dubbia. In realtà, le lettere guida dei componimenti immediatamente precedenti sono corrette: in corrispondenza con lo spazio vuoto, per *Gaita be* appare chiaramente una *G*, per *Ara·m digatz* si intravede una *E*, per *Truan mala guerra* si legge una *t*, per *Anc no cuyde[i] vezzer* (392,20: *Ja no cugei...*) una *A*, e così via. E lo stesso si dica per i testi immediatamente successivi. Ma *L* non si adatta al tono invocativo dell'incipit, e interpretare quel segno come una *I*, seguendo d'Heur, implica l'innesto previo di una *O* che uniformerebbe il v. 1 al verso iniziale della seconda cobbola. Con conseguente ipermetria di entrambi. E per di più, non risulterebbe chiaro per quale motivo sia stata inserita come lettera guida solo la *I* e non la *O* o l'intero esclamativo [*Oi*].

Ma veniamo al testo, a stabilire il quale chiamerò a raccolta tutti i suggerimenti finora proposti.

Raimbaut de Vaqueiras (?)  
*Altas undas que venez suz la mar*  
 (BdT 392.5a)

*Ms.*: Sg 44 r (lv...; forse lvj o lvij); testo in scrittura continua, con punto metrico a fine verso (tranne in fin di riga; il punto metrico manca anche nel *refrain*). A metà pagina, centrata, in inchiostro rosso, la rubrica attributiva *Raimbaut de uaqueyras*. Si tratta di un manoscritto la cui «fattura estremamente curata e l'elegante sebbene incompleta ornamentazione dimostrano la presenza in quel momento in Catalogna di una committenza interessata e consapevole, a livelli già non più riscontrabili altrove nella medesima epoca e senza ulteriori esempi all'interno della stessa tradizione manoscritta della scuola poetica barcellonese»; la struttura, rigorosamente tripartita (*CerveriSammlung*, produzione di trovatori provenzali di prestigio con testi «di grande rilievo tecnico-formale o contenutistico», poeti tolosani) «evidenzia una chiara volontà 'monumentaristica' ed esemplare, quale tentativo di definire... un canone autorevole di poeti, da assumersi come punto di riferimento per una nuova produzione poetica bisognosa di modelli compositivi cui ispirarsi...». <sup>1</sup> Questa volontà didascalica si manifesta anche nella pluralità delle fonti utilizzate dal compilatore: il manoscritto, che appare infatti composito, esemplato su almeno due modelli e con una tendenza a «laisser subsister les différents substrats graphiques qui figuraient déjà dans son exemplaire», oltre a catalanismi grafici distribuiti – con diversa intensità – nelle varie sezioni, rivela a mio avviso che i modelli dovevano essere più di due: dall'analisi di Zufferey <sup>2</sup> risulta infatti che i due *unica* si distinguono dalle altre composizioni assegnate a Raimbaut anche per l'incidenza irrilevante di grafismi catalani (non però di soluzioni fonologiche di tipo catalano: nella metà superiore della stessa carta 44r, in cui è trascritto il testo di *Gaita be*, troviamo per esempio un catalanismo più che certo – *albe* per *alba* in tutte le 16 occorrenze del lemma) –: un motivo in più – accanto alla loro posizione in coda alla sezione rambaldiana, al centro del quinione, seguite da una carta bianca (44v) e da due canzoni di Bertran de Born (la prima acefala per motivi non molto chiari) <sup>3</sup> – per considerare con un certo sospetto la rubrica (pseudo-)rambaldiana.

<sup>1</sup> Stefano Asperti, «*Flamenca* e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo», *Cultura neolatina*, 45, 1985, pp. 59-103, alle pp. 72-73.

<sup>2</sup> François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, pp. 248 e ss.

<sup>3</sup> Le ragioni finora addotte per giustificare l'omissione (il copista avrebbe

*Edizioni:* Jaume Massó y Torrents, «Riambau de Vaqueres en els cançons catalans», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, pp. 414-462; Vincenzo De Bartholomaeis, «Poesie indebitamente attribuite a Rambaldo de Vaqueiras», *Studi medievali*, n.s., 4, 1931, pp. 322-329; Raimbaut von Vaqueiras, *Dichtung und Leben*, herausgegeben von Klara M. Fassbinder, Halle 1929, p. 40; Alfredo Cavaliere, *Cento liriche provenzali*, Bologna 1938, pp. 493-494 (e 495-496); Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, pp. 258-260; Jean-Marie d'Heur, «Le motif du vent venu du pays de l'être aimé, l'invocation au vent, l'invocation aux vagues», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 88, 1972, pp. 69-104; M. de Riquer, *Los trovadores*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. II, pp. 843-844.

*Metrica.* Mi sembra fuor di dubbio che le strofe siano formate da decasillabi, o che manifestino una inequivoca tendenza alla misura decasillabica, e a questa conclusione, tranne Massó y Torrents, sono giunti tutti i precedenti editori, che hanno risolto l'eccedenza del primo verso della seconda strofa intervenendo sul verbo (*venez > vens*). L'assenza di punti metrici nel *refrain* potrebbe suggerire una divisione in tre versi brevi, diversa da quella generalmente adottata, ma non meno anomala dell'altra:

schema vulgato: a10 a10 a10 a10 b5 b12 (Frank 27:2);

schema proposto: a10 a10 a10 a10 b5 c6 b6.

Il primo, registrato da Frank, è usato in altri tre testi: *BdT* 461.106, anonimo (una cobbola di decasillabi maschili); *BdT* 319.1, di Paulet de Marselha (5 cobbole singolari, senza *refrain*, di decasillabi femminili, seguiti da un quadrisillabo e da un decasillabo, entrambi maschili); *BdT* 323.17, di Peire d'Alvernhe (8 *coblas doblas*, senza *refrain*, di 6 eptasillabi maschili). *Altas undas*, l'unico dei 4 casi segnalati in cui i due versi finali siano di *refrain*, sarebbe costruito quindi su uno schema diverso dagli altri, praticamente unico, sia per la presenza del *refrain*, sia per la misura sillabica, sia infine per le rime. Del secondo non risultano altri esempi: i tre schemi meno dissimili da quello ipotizzato sono Frank 40 (aaaabcbc), Frank 41 (aaaabccb) e Frank 42 (aaaabccc).

Rime a: *-ar, -ai, -is*; b: *-or*; c: *-oi*.

*Attribuzione.* Cfr. Conclusioni sull'attribuzione.

*Datazione.* Incerta; ma se, come ritengo probabile, il testo va tolto a Raimbaut, non prima della metà del XIII secolo, forse attorno al 1270.

*Testo.* Semplifico y in i, in tutto il testo. Riduco parimenti m + dentale a n al v. 3, e risolvo in j la i con valore consonantico ai vv. 9, 16 e nel *refrain* (*ioi*). Non intervengo, a differenza di De Bartholomaeis e di Cavaliere, sui

usato, per la prima parte della canzone acefala, un foglio sciolto, andato perduto per la sua asportabilità) mi sembrano poco convincenti. Forse è più plausibile ammettere che il testo fosse già acefalo nel modello, e che l'amanuense o chi per lui abbia proprio per questo lasciato libero il verso della carta 44, ripromettendosi di completarne la trascrizione in un secondo momento.

cosiddetti catalanismi (*undas, mun, un, nun*) né sulle infrazioni alla flessione bicasuale (v. 2 *vent*, v. 9, 17 *mun amic*); integro al contrario *-s* segnacaso in *joc*, la cui assenza è indubbiamente dovuta a disattenzione, come attesta la forma del possessivo.

- |    |  |    |
|----|--|----|
| I  | <p>Altas undas que venez suz la mar,<br/> que fai lo vent çai e lai demenar,<br/> de mun amic sabetz novas contar,<br/> qui lai passet? No lo vei retornar!</p>    | 4  |
|    | <p>Et oi Deu, d'amor!<br/> ad hora·m dona joi<br/> et ad hora dolor!</p>   | 7  |
| II | <p>Auras dulzas qui venez devers lai<br/> un mun amic dorm e sejorn'e jai,<br/> del dolz alein un beure m'aportai:<br/> la boca obre, per gran desir que n'ai.</p> | 11 |
|    | <p>Et oi Deu, d'amor!<br/> ad hora·m dona joi<br/> et ad hora dolor!</p>   | 14 |

1 La difficoltà di conciliare la lettera guida – comunque la si voglia interpretare – con l'intonazione invocativa e l'ostacolo dell'ipermetria che si oppone all'ipotesi d'Heur (*[O]y*), accettabile solo ammettendo una sinalefe, che credo eccessivamente ardua) consiglierebbero di non tener conto dell'indicazione marginale (l'edizione semidiplomatica di Massó y Torrents si limita a trascrivere (*L*) *altas*, senza preoccuparsi dell'incoerenza tonale che ne deriva). Un'ipotesi di riduzione isometrica potrebbe valere per il primo verso della seconda cobbola, come si vedrà. 3 *sabetz*] *say mes.* 8 *Auras dulzas*] *Oy aura dulza*. Accolgo il suggerimento di Contini di conservare *venez*, di sopprimere *Oy* iniziale di verso e di pluralizzare *aura dulza* (cfr. nota al verso); *devers*] *dever.* 9 *sejorn'e*] *seiorne e.* 11 *boca*] *bocha*.

I. Alte onde che venite sul mare, che in qua e in là il vento fa agitare, mi sapete dare notizie del mio amico, che è andato laggiù? Non lo vedo tornare! E o Dio, l'amore! ora mi dà gioia ed ora dolore!

II. Dolci aure che venite di là dove il mio amico dorme e soggiorna e giace, del [suo] dolce alito portatemi un sorso! La bocca apro, per il gran desiderio che ne ho! E o Dio, l'amore! ora mi dà gioia ed ora dolore!

III	Mal amar fai vassal d'estran pais car en plor tornan e sos jocs e sos ris: ja nun cudei mun amic me traïs, qu'eu li donei ço que d'amor me quis!	18
	Et oi Deu, d'amor! ad hora·m dona joi et ad hora dolor!	21

15 *vassal*] *yassal*. 16 *jocs*] *ioc* (nonostante l'inclinazione in fin di rigo, l'ultima lettera è sicuramente *-c*, con omissione dunque del segnacaso). 17 *traïs*] *tenys* (congettura di Cavaliere).

III. Fa male l'amare un vassallo di un paese straniero, poiché in pianto si risolvono i suoi giochi e il suo riso. Mai avrei pensato che il mio amico mi tradisse, poiché di amore io gli ho dato quel che mi ha chiesto! E o Dio, l'amore! ora mi dà gioia ed ora dolore!

3. Che *mun* per *mon* sia un catalanismo, è possibile; va comunque segnalato che la forma *mun* si trova in autori e in tradizioni manoscritte al di sopra di ogni sospetto: Bonifacio Calvo in *Un nou sirventes* (*BdT* 101.17, v. 12; **IKa<sup>1</sup>d**: *mun ben*), Guiraut Riquier in *Non cugei mai* (*BdT* 248.57, v. 22; **CR**: *de mun dezir*) e un anonimo in *Lai on fins preç* (*BdT* 461.144, v. 36; **N**: *mun saber*). — Il *say mes* del ms. richiede evidentemente un qualche intervento; la scarsa pertinenza contestuale del segmento tràdito dal ms. ha sollecitato da sempre l'attenzione degli editori, quasi tutti orientati a emendare in *sabetz* (De Bartholomaeis e Cavaliere, *Cento liriche*, p. 493, *savez*). d'Heur (cfr. anche p. 75 del suo saggio), seguito da Lee, corregge *say* in *sap*, emendamento che tuttavia non risolve il problema dell'accordo con il soggetto (plurale).

4. d'Heur limita il suo intervento a una virgola dopo *passet* e a un punto fermo in fin di verso, ma conclude singolarmente il verso precedente con un punto interrogativo. Cfr. tuttavia p. 75.

5, 12, 19. L'improbabile invocazione a un Dio d'amore, già esclusa da d'Heur («l'intervention dans la pièce d'un quelconque 'Dieu d'amour' serait abusive»), è comunque ammessa da alcuni editori. Adotto in parte la lettura di Linskill, che stampa il verso con una virgola dopo *Deu*, un punto esclamativo a conclusione, e il *d[e]* di *d'amor* in funzione di marcatore esclamativo: *Et oy Deu, d'amor!* (ma non mi sembra necessario tradurre il *de* con «this»). Riquer segue Linskill.

8. Per ripristinare l'isometria, compromessa da una sillaba eccedente, gli editori (tranne d'Heur) hanno preferito ridurre al singolare il verbo (*venez* > *vens*) in accordo con il singolare *aura dulza*, lasciando intatto l'esclamativo

iniziale. Ma seguendo il reciso e conciso suggerimento di Contini «(vv. 7 ss.: *Oy aura dulza*, corrigez *Auras dulzas*, etc.)» (cit. alla nota 47) ritengo più economico espungere *Oy* iniziale, e pluralizzare *auras dulzas*, in parallelo con *altas undas*. — Nella tradizione provenzale, le onde non sono mai associate all'aura, ma esclusivamente al vento, assieme al quale formano un elemento di minaccia e di violenza (come anche in *Altas undas*); solo altri tre casi: «e·l vens lo vay ab las ondas ferir» (*BdT* 31.1, v. 45: cfr. A. Sakari, in *Mél. Lejeune*, Gembloux 1969, I, 282), «destreicha d'ondas e de vens» (*BdT* 242.60, v. 38) verso ripreso integralmente da Pons d'Ortafa *BdT* 379.1, v. 2: «destrecha d'ondas e de vens»). — La forma *dever* della prep., adottata da Linskill e da d'Heur, non sembra presente in provenzale, dove si alternano *deves*, *devas*, *daus*, con qualche raro *devers*. Più che a uno scambio *s/r* per errore di copista (come ritengono gli altri editori), penserei alla caduta di una *-s*, forse già avvenuta nel modello di **Sg**. Il valore della preposizione varia, com'è noto, a seconda del verbo da cui dipende: con verbi di moto a luogo 'a, verso, dalle parti di', con verbi di moto da luogo uniformemente 'da' («ni mercadiers qi venga *deves* França» *BtBorn*, *BdT* 80.25, v. 23; «un'aigla qe venia / *devers* Salern» *JoAub/NicTur*, *BdT* 265.2, vv. 4-5»; «un bon metge nos a Dieus sai trames / *devas* Salern» *AimPeg*, *BdT* 10.26, vv. 11-12; «Daus Orient entro·l solelh colguan» variante di CR per «Des Orien tro al soleil colgan», *PCard*, *BdT* 335.57, v. 25, ecc.; un accenno al duplice valore di *deves* solo, che io sappia, in J. R. Fernández González, *Gramática histórica provenzal*, Oviedo 1985, p. 424 (per *deves* 'hacia' < DE-VERSUS, per *devers* ecc. 'donde' < DE-UNDE).

10. Cavaliere, per ovviare all'incongruenza morfologica di un *aportai* – garantito dalla rima – in luogo dell'*aportatz* provenzale, propone di scindere le due vocali finali in *m'aporta i!*, emendamento accolto da Linskill, da d'Heur e da Riquer, ma che – come fa notare Zufferey – «est pourtant tout à fait inadmissible» in quanto altererebbe la corrispondenza di rima, sia accentando *-i* (con conseguente ipermetria) sia anticipando la tonica finale su *-o-* di *apórta-i*, con una ingiustificabile ipometria, inserimento di un verso femminile in una serie di decasillabi maschili e stravolgimento della serie rimica. Purtroppo la convinzione che *Altas undas* sia di Raimbaut, la necessità quindi di collocarla nei primi anni del XIII secolo, e dunque l'inammissibilità di un influsso galego – che sarebbe sufficiente invece a considerare galega la forma in *-ai* dell'imperativo –, impone allo studioso svizzero di cercare nei dialetti italiani la giustificazione di una forma, che al contrario è normale in tutta l'area sia galega che portoghese: in effetti, visto che il testo si ispira senza alcun dubbio a un genere caratteristico della costa atlantica di Galizia, sarà da cercare qui la fonte di questa anomalia linguistica, piuttosto che in un'Italia (padana o ligure) che – una volta esclusa la paternità rambaldiana – non si vede quale ruolo possa aver esercitato nell'elaborazione di *Altas undas*. Un'altra possibilità, da non sottovalutare, è comunque quella suggerita da Luciana Borghi Cedrini nell'edizione critica, in corso di stampa, delle poesie di Peire

Milo: che le forme in *-ai* che si trovano saltuariamente in rima presso certi autori di seconda fila siano frutto non di errori veri e propri o di ibridizzazioni, quanto piuttosto di volute deviazioni dalla norma, se non addirittura spie di una norma alternativa a quella vulgata. Ringrazio l'amica Luciana per avermi consentito di citare queste notizie in anteprima.

11. L'inevitabile diafe tra *boca* e *obre* fa di questo verso un decenario a cesura epica, certo singolare in un componimento lirico, e tuttavia non ridicibile a un decasillabo regolare; circostanza che suggerisce di non intervenire al v. 16, che dal ms. risulta anch'esso a cesura epica.

15. *vassal d'estran país*: è probabilmente da interpretare nel senso di 'straniero, vassallo di un sovrano d'oltremare', piuttosto che 'vassallo indigeno recatosi oltremare': non mi sembra che in questo testo ci siano allusioni a imprese d'oltremare; al più se, come credo, la sua elaborazione precede di poco la confezione del canzoniere, il collegamento a imprese d'oltremare non potrebbe essere che alla settima crociata, risoltasi con la morte a Tunisi di Luigi IX (1270).

16. *e sos jocs*: così tutti gli editori, ammettendo la cesura epica.

17. De Bartholomaeis *me tenys*; gli altri editori accolgono l'emendamento di Cavaliere (*tenys > traïs*).

## Conclusioni sull'attribuzione

I giudizi encomiastici a favore di *Altas undas* sono quasi unanimi: «Si potrà negare che la poesia sia una cosa veramente squisita?» (De Bartholomaeis), «quelle due leggiadre poesie [*Altas undas* e *Gaita be*]» (Cavaliere), «this unique and exquisite poem» (Linskill); «un court chef d'œuvre qui reste unique» (Horrent); «esta preciosa cantiga de amigo provençal» (Riquer); «la splendida canzone di fanciulla innamorata e tradita, ... un esempio provenzale accosto alla *cantiga de amigo* ... come nell'ispirata alba *Gaita be, gaiteta del chastel*» (Sansone); «l'opera 'intellectualisée' che [d'Heur] considera tipico di Raimbaut e motivo per il quale pensa che l'attribuzione della canzone è erronea» (Charmaine Lee); l'unica voce dissonante è quella, appunto, di d'Heur, che definisce il nostro testo «une chanson féminine ... d'une facture simple et sans prétention»: un giudizio al quale aggiungerei la reazione indignata di Contini («le texte pseudo-provençal (bien que grotesquement attribué à Raimbaut de Vaqueiras par le manuscrit unique **Sg**) *Altas undas* ..., qui est certainement l'œuvre d'un étranger, un ibérique sans doute, et que l'on a appelé à juste titre une *cantiga de amigo* provençale»).<sup>1</sup>

In effetti, *Altas undas* è una *cantiga de amigo* ed è in provenzale, e non pone ardui problemi interpretativi né presenta particolarità linguistiche di rilievo: una prova *a negativo* è reperibile nella recensione all'edizione Linskill dovuta a un maestro della linguistica romanza come Max Pfister,<sup>2</sup> in cui neppure una parola è dedicata al nostro componimento; segno di una *medietas* espressiva, di una normalità che non credo sia tra le caratteristiche della poesia rambaldiana. E non è da Raimbaut fare ricorso a una forma verbale non provenzale come *m'a-*

<sup>1</sup> A proposito dell'emendamento asciuttamente indicato da Contini per il v. 7 (cf. supra, nota 47), d'Heur (pp. 75 s. nota 22), pur ammettendo che «*Auras dulzas* ferait un joli parallèle à *Altas undas*», non lo ritiene accettabile per due motivi: in tutta la tradizione *l'aura* non è mai attestata al plurale – osservazione irrilevante – e «cette correction ferait disparaître la césure épique dans le v. 7» [=8], da lui ipotizzata, ma qui non necessaria, dal momento che la congettura continiana consente di creare (o di ripristinare?) un parallelismo perfetto tra i versi iniziali delle due cobbole, e di ridurre a due (vv. 11 e 16) i decenari a cesura epica irriducibile.

<sup>2</sup> Max Pfister, in *Vox Romanica*, 27, 1968, pp. 161-168.

*portai* – che sia galega o di area italiana qui poco importa – per risolvere un problema rimico come quello del v. 10, in cui un morfema di altra lingua è chiamato a completare una serie di rime in *-ai*, tutte rigorosamente ortodosse: è semmai la licenza inversa quella che il nostro trovatore si concede, adattando forme provenzali a contesti eterolinguistici, come nelle strofe italiana e galega del discordo plurilingue. Né tra le caratteristiche della sua produzione lirica esistono, che io sappia, toni di una sensualità paragonabile a quella dei vv. 10-11, alla quale si è giustamente riferita Charmaine Lee, notando che la protagonista «Apre la bocca e respira questo vento [le *auras dulzas* portatrici del *dolz alein* dell'amico lontano], con un ovvio riferimento sessuale, se si pensa al raffronto spesso implicito tra bocca e vagina, ricordando (forse augurandosi di nuovo) *qu'eu li doney ço que d'amor me quis*».<sup>3</sup> Un'osservazione, questa, che conferma – assieme alla reiterata introduzione, nel testo, del 'marcatore' della lirica al femminile (il termine *amic*) – la femminilità di chi parla,<sup>4</sup> nonostante non sia mancato un intervento tendenzialmente di segno contrario.<sup>5</sup>

L'unico elemento di una certa consistenza, tra quelli indicati per l'attribuzione di **Sg**, e che militerebbe a favore della rubrica del canzoniere, potrebbe essere la «stravaganza» di un genere, la *cantiga de amigo*, in un ambito saldamente attestato su parametri ben precisi, 'stravaganza' che sarebbe in linea con la curiosità sperimentatrice rambaldiana: ma che da sola non sembra sufficiente a stabilire su basi abbastanza salde la paternità e la cronologia del testo. Anche perché

<sup>3</sup> Lee, *l.c.*, p. 872.

<sup>4</sup> d'Heur, *l. c.*, p. 76, afferma che «Pas une seule expression, pas un seul mot de ce texte ne certifie grammaticalement que la parole y est à une femme plutôt qu'à un homme», ma poiché la lirica romanza, diversamente da quella araba, non è mai omosessuale, lo studioso belga ammette che *Altas undas* è una «chanson féminine».

<sup>5</sup> Alberto Mamino (ed.), *La poesia e la musica dei trovatori*, Genova 1986, pp. 298-299: «A rigore non è una poesia 'gay' ... Ma quando si parla d'omosessualità le cose non sono mai così semplici. Scrivere in nome di una donna era infatti, allora come oggi, la sola possibilità di creare una canzone omosessuale». Una canzone omosessuale di tipo lesbico potrebbe essere – ma è tutt'altro che certo – *Na Maria, pretz e fina valors* di Bieiris de Romans, *BdT* 93.1 (ma Bieiris è errore per Albric, cioè Alberico da Romano: cfr. Pierre Bec, *Burlesque et obscenité chez les troubadours*, Paris 1984, pp. 197-200), che peraltro adotta una terminologia squisitamente cortese.

Raimbaut convive in **Sg** con un altro sperimentatore di calibro analogo, pur se poeta di minore rilievo letterario: Cerveri de Girona. Non va dimenticato che anche la produzione lirica di Cerveri – presente in misura inconsueta nello stesso canzoniere – si distingue non meno di quella rambaldiana per ampiezza e varietà contenutistica e formale. «Accanto ai tipi più consolidati ne appaiono altri meno usuali o anche decisamente innovativi: la canzone d'amore, in diverse elaborazioni originali, la canzone religiosa, il sirventese, il *planh*, la pastorella, l'*estampida*, il *descort*, la *dansa*, la *balada*, diverse applicazioni di schemi à *refrain* (ossia con presenza di un ritornello legato strutturalmente al corpo delle strofe); queste ultime sono forme di carattere popolareggiante non aliene dal gusto catalano dell'epoca, come mostrano ulteriori sporadiche attestazioni»<sup>6</sup>; e da non dimenticare la *viadeira*, esempio unico di canto 'viandante', costruita sul modello delle *cantigas de romaria* e applicando uno schema parallelistico prettamente galego<sup>7</sup>.

L'autore di *Altas undas*, nonostante i tentativi esperiti per farne un provenzale doc, potrebbe a questo punto essere molto più agevolmente inserito in una tradizione collaterale e finitima a quella propriamente occitanica, cioè nell'area catalana, da sempre aperta alla cultura oltrepirenaica, e anzi sua erede epigonica – quasi allo stesso titolo di quella italiana, per di più sul lungo periodo (fino al Quattrocento) –, e infine sua succedanea dopo la battaglia di Muret e la crociata contro gli albigesi. Questa ipotesi potrebbe convivere senza problemi con il rapporto – che indubbiamente esiste – con la tradizione galega, rapporto di dipendenza da un genere ampiamente documentato e non suo modello, come ripetutamente asserito nonostante le difficoltà insite in distorsioni cronologiche scarsamente credibili.

*Altas undas* non sembra, inoltre, meritevole di tutti gli elogi tributigli: l'impressione che si ricava dalla sua lettura è di un testo sapientemente costruito, da un poeta di vasta cultura e tecnicamente at-

<sup>6</sup> Stefano Asperti, «La letteratura catalana medievale», in Valeria Bertolucci, Carlos Alvar, Stefano Asperti, *L'area iberica*, 2° vol. della serie «Storia delle letterature medievali romanze», Bari 1999, pp. 325-519, a p. 357.

<sup>7</sup> *No-l prenatz lo fals marit*, BdT 434a.34: lo schema parallelistico è I 1 > II 1'; I 2 > II 2' > III 1 > IV 1'; III 2 > IV 2' > V 1 > VI 1'; V 2 > VI 2', e corrisponde quasi esattamente al parallelismo di tipo A<sup>2</sup> (cfr. *RM* p. 33), ampiamente applicato dai giullari galeghi.

trezzato, su materiali variamente assunti sia dalla tradizione galega (le *Altas undas*) sia da quella occitanica (le *Auras dulzas*), da un poeta cioè cui erano parimenti familiari l'una e l'altra. Se sul suggerimento di De Bartholomaeis capovolgiamo i termini del problema, risolviamo dunque sia la questione cronologica sia, credo, quella della paternità del testo in esame. La rubrica di **Sg** non è in effetti più attendibile delle altre che danno a Raimbaut testi sicuramente non suoi, e la sua scrittura, come quella di *Gaita be*, potrebbe benissimo essere il prodotto di un lapsus del copista, che avendo nozione della stravaganza rambaldiana, gli ha assegnato, come in precedenza, componimenti non suoi, senza tener conto che tutta la prima e più corposa sezione del suo canzoniere era dedicata a un poeta catalano non meno stravagante del provenzale: Cerveri.

Vissuto intorno alla metà del Duecento, poeta in provenzale, con un solido mestiere alle spalle, conoscitore non superficiale della tradizione occitanica ma anche di quella galega (come dimostrano alcune sue composizioni che riecheggiano temi e motivi dell'occidente iberico), Cerveri è attivo in una cerchia culturale di prestigio – la corte di Barcellona – ma ha frequentato anche la corte di Alfonso X dove potrebbe aver preso dimestichezza con la tradizione galega; aduso, non meno di Raimbaut, a una pluralità di modelli metrico-strofici e al tempo stesso abile nell'innestarli su schemi più squisitamente classici, trovatore con venature di giulleria e una spiccata tendenza alla sperimentazione, curioso di forme nuove e perito nell'arte della mescolazione di tradizioni diverse... Se per ragioni essenzialmente cronologiche, ma non solo, escludiamo Raimbaut, chi meglio di Cerveri de Girona avrebbe tutte le carte in regola per rivendicare la paternità di *Altas undas*, un testo a tradizione unica ed esclusivamente catalana, e consegnata in un canzoniere che potrebbe essere definito, e lo è stato, una *Cerveri-Sammlung*? L'unica perplessità residua ad accogliere l'ipotesi Cerveri, ma non la datazione posteriore alla metà del Duecento, è la sensualità che si manifesta senza equivoco nella seconda e in parte nella terza strofa, non così esplicita nella produzione del trovatore catalano, in cui la descrizione più *osée* si legge nella pastorella *BdT* 434.7c (*Entre Lerida e Belvis*), con un pastore e una pastora che «jagren entre flors de lis, / baysan sutz l'erba novela» (vv. 5-6): una scena da considerare quasi casta di fronte alle espressioni usate dalla protagonista di *Altas undas*. Ma a favore dell'attribuzione a Cerveri militano elementi

tematico-formali di qualche peso: che si tratti di una *cantiga de amigo* è indubbio, che sia ripreso – molto probabilmente da Martin Codax – il motivo delle onde del «mar levado» è molto probabile, che nella produzione del catalano figuri una *cantiga* a schema rigorosamente parallelistico (unico nella lirica occitanica) è dimostrato, che Cerveri abbia avuto l'opportunità, alla corte di Alfonso X, di prendere dimestichezza con la lirica e – perché no? – con giullari galeghi è storicamente accertato: si aggiunga, poi, che la paternità di Cerveri annullerebbe tutte le difficoltà cronologiche e derivative che ostano a quella rambaldiana, che la sua curiosità sperimentatrice non era inferiore a quella di Raimbaut, e infine che **Sg** è il suo canzoniere, e che la rubrica attributiva al trovatore di Vaqueiras potrebbe essere dovuta a una confusione di carte non dissimile da quella all'origine delle altre false assegnazioni a Raimbaut.

Siamo ovviamente nel dominio delle congetture, che in quanto tali dovrebbero avere il supporto di elementi più solidi di quelli qui sopra addotti; che *Altas undas* sia da devolvere a Cerveri è un'ipotesi sicuramente più economica di quella rambaldiana, ma andrà ripresa in altra sede, dopo un più approfondito confronto tra questo testo e gli altri assegnati da **Sg** al trovatore catalano.

*Università di Roma La Sapienza*

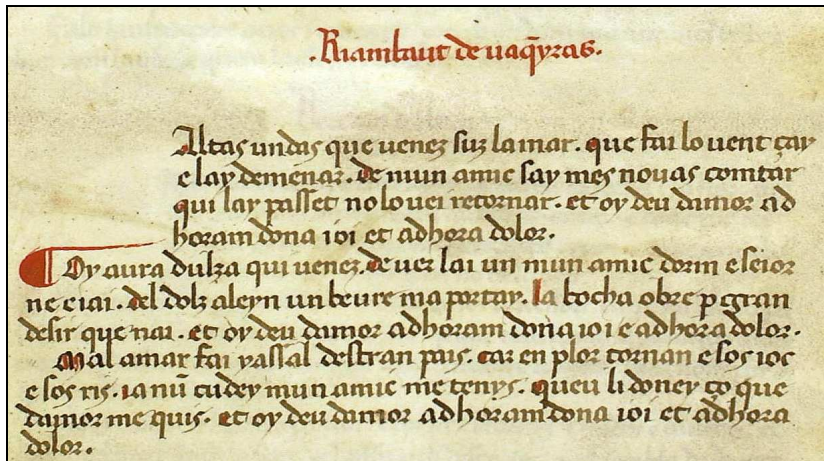
## Nota bibliografica

## Manoscritto

**Sg** Ms. 146 della Biblioteca de Catalunya, Barcellona.

## Opere di consultazione

- Appel** Carl Appel, *Provenzalische Chrestomatie*, Leipzig 1895.
- Bartsch** Karl Bartsch, *Chrestomathie provençale (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles), entièrement refondue par Eduard Koschwitz*, Marburg 1904.
- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- COM** *Concordance de l'Occitan Médiéval*, direction scientifique Peter T. Ricketts, Turnhout 2001, CD-Rom.
- DCELC** Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 voll., Berna, 1954.
- DCVB** Antoni M. Alcover i Francesc de B. Moll Casanovas, *Diccionari català-valencià-balear*, 10 voll., Palma de Mallorca 1930-1962.
- FEW** Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn ecc. 1922-89.
- Frank** István Frank, *Répertoire métrique de la poesie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- LR** François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.
- PD** Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- RM** Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967.
- SW** Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- Trobadors** *Concordanze della lirica trobadorica*, a cura di Rocco Distilo, Università della Calabria - Università di Roma La Sapienza, CD-Rom.



Carta 44r del ms. Sg (anche Cançoner Gil)  
dal sito della Biblioteca de Catalunya  
<http://www.bnc.es>