

Giuseppe Tavani

Inserti abusivi e attribuzioni indifendibili.

Spigolando tra gli *unica* del canzoniere provenzale S^g

Tra i problemi spinosi della lirica trobadorica, uno dei più complessi è costituito, com'è ben noto, dagli *unica*, per lo più canzoni, ma anche – in misura minore – sirventesi, *planhs*, *coblas* e, benché più raramente, tenzoni: testi dei quali non sempre è possibile risolvere le questioni attributive, ma che possono anche risultare di dubbia pertinenza e congruità con l'ambito cronologico e contestuale prescelto dal curatore della silloge nella quale si trovano inseriti.

A suggerire in casi del genere una soluzione, anche se ipotetica, soccorrono tuttavia alcuni indizi, esterni e interni. Intanto, le probabilità che un *unicum* sia davvero spurio sono maggiori se è stato collocato, di proposito o per caso, in coda ad una serie di componimenti di un determinato autore, al quale è attribuito esplicitamente, con apposita rubrica, o implicitamente, da rubrica cumulativa; ma non mancano tuttavia esempi di *unica* annidati in altre posizioni 'strategiche'; e se «la parte finale d'ogni sezione dei trovatori antologizzati», quella in cui – come ha rilevato Massimiliano De Conca¹ – si accumulano (spesso,

¹ In un primo, ma già interessante sondaggio degli *unica* trascritti in un limitato corpus del canzoniere C (161 componimenti sui 1204 del totale): in particolare, «i dati [raccolti] riguardano lo spoglio [di valore esemplificativo] delle prime sezioni del codice, ovvero i primi 115 fogli sui 396 totali e toccano 9 trovatori» (Massimiliano De Conca, «Studio e classificazione degli *unica* del ms. C: coordinate storiche, letterarie e linguistiche», in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du Septième Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Reggio Calabria – Messina, 7-13 juillet 2002, 2 voll., Roma 2003, I, pp. 283-297, a p. 285).

anche se non sempre) i testi di incerta o improbabile attribuzione, possiede i migliori requisiti per ospitare testi spuri o comunque di dubbia autenticità, non meno strategica può risultare una collocazione diversa, ma non di minore rilievo: per esempio, in un punto di frattura della sezione di un dato autore. Al primo tipo pertengono i due testi conclusivi della sezione dedicata a Raimbaut de Vaqueiras nel canzoniere **S^g**, traditi dal solo canzoniere catalano,² dei quali ho trattato in due lavori,³ ciascuno inteso a dimostrare – credo oltre ogni ragionevole dubbio – che sia *Altas undas* (*BdT* 392.5a) che *Gaita be* (*BdT* 392.16a) non solo non gli appartengono, ma sembrano estranei alla stessa tradizione trobadorica: una dimostrazione, preciso, basata certo sull'unicità testimoniale e sulla collocazione, ma suffragata da evidenti errori linguistici, in rima, impropri di un trovatore del livello di Raimbaut.

Altrettanto, o quasi, può dirsi di un altro componimento incluso, dalla stessa silloge, nella sezione rambaldiana – stavolta con il supporto peraltro di un secondo testimone, il **VeAg**, della cui attendibilità sembra tuttavia lecito dubitare, considerando che dei tre testi che qui vanno sotto il nome di Raimbaut («Riambautz/Riambau/Reambau de Vaqueires/Vaqueras»), i primi due appartengono rispettivamente a Pistoleta (*BdT* 372.4) e a Pons d'Ortafas (*BdT* 379.2) e il terzo (e ultimo) è il *planh* ora in discussione: *Ar pren camjat per tostemps de xantar* (*BdT* 392.4a).⁴ Si può aggiungere inoltre che, anche quando non si tratti di veri e propri *unica*, i testi di un trovatore del livello di Raimbaut che circolano in ambito esclusivamente locale, senza alcun riflesso neppure in aree culturalmente solidali e geograficamente finitime (come, nel caso specifico, il Narbonese e il Tolosano), sono parimenti sospetti.

A discarico della responsabilità di Raimbaut in quanto autore di questo *planh*, Linskill da un lato ne adduce «the poverty of the thought and expressions» e dall'altro respinge ovviamente l'ipotesi, talvolta formulata, che la dama compianta possa essere *Bel Cavalier*, certa-

² Su **S^g**, basilare il lavoro a cura di Simone Ventura: «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi*. I. *Canzonieri provenzali*. 10. *Barcelona, Biblioteca de Catalunya*. Sg (146), Modena 2006; cfr. anche Miriam Cabré e Sadurní Martí, «Le chansonnier Sg au carrefour occitano-catalan», *Romania*, 128, 2010, pp. 92-134.

³ Giuseppe Tavani, «Raimbaut de Vaqueiras (?), *Altas undas que venez suz la mar* (*BdT* 392.5a)», *Lecturae tropatorum*, 1, 2008, 33 pp.; id., «Raimbaut de Vaqueiras secondo Sg», *Rivista di studi testuali*, 10-12, 2008-2010, pp. 267-292.

⁴ Di cui **VeAg** omette l'ultimo verso della prima strofa.

mente sopravvissuta sia al trovatore che a Bonifacio, impegnati nella quarta crociata fino alla morte del marchese, e probabilmente anche di Raimbaut, nel 1207:⁵ circostanza che esclude qualsiasi collegamento tra *Ar pren camjat* e la canzone-sirventese che in S^g lo segue (*No m'agrad'iverns ni pascors*, *BdT* 392.24), in cui il trovatore, da Salonicco, lamenta la propria lontananza (puramente fisica) da Beatrice.

Accertato, credo, che per motivi cronologici il testo non può lamentare la morte di Beatrice, resterebbe la possibilità che la dama compianta sia quella alla quale sono indirizzate le canzoni composte durante il breve ritorno del trovatore in Provenza (1195-1196): canzoni che tuttavia non offrono alcun elemento utile a identificarla, se non una sua probabile collocazione geografica a Gap, dove Raimbaut è impegnato in azioni militari, ma da cui decide – anche se si sente «pres cum perditz en tona» (*BdT* 392.10, v. 40) – di tornarsene oltralpe, nel Monferrato, a Tortona: a meno che la *domna* non scenda a più miti consigli, concedendogli di portare «anelhs e manjas els escutz» (ivi, v. 35); ma lei «vol c'om la sierv'e ren non guazardona» (ivi, v. 24), e lo tratta come un «bertau» (*BdT* 392.25, v. 19). Una dama, dunque, che manifesta una accentuata renitenza alle profferte del trovatore, e ne raffredda gli slanci, negandogli «tot gaug» e dandogli solo tristezza; in cambio, lui non le risparmia gli epiteti negativi: «la bella fellona» (*BdT* 392.10, v. 13), «trefana» (ivi, v. 23) e ancora «fals'ab cor truan» (*BdT* 392.17, v. 27), una *domna* per la quale egli ha perso invano un anno intero: e, afferma e ripete, a causa di lei anche le sue canzoni sono ormai quasi dei sirventesi o dei discordi o delle tenzoni (*BdT* 392.10, vv. 7, 21; 392.17, v. 15); visto tuttavia che da amore non riceve conforto, vivrà «de guerr'a lei de mainadier», una scelta di vita di cui il torto sarà tutto di lei (*BdT* 392.17, vv. 37-40), e alla quale si associa il suo definitivo ritorno alla corte aleramica.

⁵ Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, p. 42. Si vedano al riguardo gli apprezzamenti ma anche le critiche di Max Pfister, soprattutto per la scarsa attenzione dell'editore agli aspetti linguistici, a parte quelli collegati al plurilinguismo, del canzoniere rambaldiano, in *Vox Romanica*, 27, 1968, pp. 161-168, dove manca tuttavia un sia pure fuggevole accenno ai testi di dubbia attribuzione. Sulla data di morte del trovatore sono state avanzate varie ipotesi, di cui la più verosimile è che egli abbia subito la stessa sorte del suo signore, ucciso in un'imboscata tesagli dai Bulgari presso Messinopoli, il 4 settembre del 1207: cfr. Linskill, *The Poems*, pp. 35-37.

Sembra dunque difficile ritenere che a un servizio d'amore così mal remunerato, conclusosi con un nulla di fatto, con il *drutz* a tal punto deluso da dichiarare di volersi dedicare esclusivamente ad imprese guerresche e di accingersi a partire definitivamente per il Monferrato, sia possibile collegare il compianto per una *domna* di cui non si sa neppure se sia effettivamente esistita e che non risulta che sia morta prima di Raimbaut. E già questi dati, per quanto insufficienti, sembrano poter almeno mettere in dubbio l'autenticità del *planh* e la sua assegnazione al nostro trovatore. Si potrebbe aggiungere che in tal caso risulterebbero incomprensibili non solo le lodi che l'autore del *planh* dedica alla dama, ora defunta, ma che addirittura concluda la IV strofa con la raccomandazione a Dio non solo di accoglierne l'anima, ma di concederle nella gerarchia paradisiaca un posto di assoluta preminenza, addirittura davanti a San Giovanni: «Al ver Seynor la su'arma coman, / que la meta lay davan sen Johan» (*davan S^g, denan VeAg*).

Che nella gerarchia paradisiaca del medioevo l'evangelista occupi un luogo di assoluta preminenza su tutti gli altri santi, cioè segua immediatamente la Madonna, che Cristo, dalla croce, gli ha affidato, è già implicito nello stesso vangelo di S. Giovanni (19:26-27): ma per quel che qui direttamente interessa, ne troviamo almeno una testimonianza volgare in un pianto religioso di un anonimo catalano: «E apres dix a Johan, così seu: “ma mayre·t laix, qu'eu vulh sia ta mayre”» (*De gran dolor cruzel, ab mortal pena, BdT 461.74a = Rialc 0.35*, vv. 71-72). Del prestigio di cui gode Giovanni, «il discepolo prediletto», troviamo menzione indiretta anche in vari testi trobadorici, sempre corredata dalla richiesta, rivolta a Dio direttamente (o a santa Maria perché interceda in tal senso presso suo Figlio) di accogliere un'anima in particolare (raramente più d'una), e di ospitarla accanto a san Giovanni, o in sua sostituzione o persino davanti a lui: in Bertran de Born, *Mon chan fenis ab dol et ab maltraire* (*BdT 80.26*, pianto in morte del re giovane), vv. 13-14: «A Dieu lo coman / que·l met'en loc san Johan»; in Albertet de Sestaro, *Domna pros e richa* (*BdT 16.11*), vv. 7-10 «qe, s'ieu / n'ages tan dich ['giudizio'] de Dieu, / m'arma en fora escricha / lai on es sans Iohans»; in Raimon Gaucelm de Beziers, *Quascus planh lo sieu dampnatge* (*BdT 401.7*, pianto in morte di un borghese di Béziers), vv. 25-27 «... la Verge Maria, / don li prec per cortezia / qu'al nobl'en Guiraut prezan / de Linha, per companhia, / done·l baro san Johan»; in Peire Cardenal, *Un sirventes novel voill comensar*, *BdT*

335.67. vv. 45-48 «Per merce·us prec, domna santa Maria /c'al vostre fill me fassas guarentia / si qu'el prenda los paires e·ls enfans / e·ls meta lai on esta sans Iohans». ⁶ Si tratta di compianti in morte di personaggi di rilievo (a livello «universale» o locale), degni pertanto di una tale gratificazione, o di auspici personali o collettivi che qualcuno (il poeta stesso o altri) ascenda, post mortem, ai seggi più prestigiosi del paradiso, testi che, con l'unica eccezione del pianto di Bertran de Born (a ridosso del 1183) e forse di Albertet, contemporaneo di Raimbaut, sono tutti tardi. Sembra comunque quanto meno eccessivo, o almeno poco verosimile, che il nostro trovatore, dopo averne messo in risalto l'indifferenza manifestata nei suoi riguardi, e persino la renitenza a tollerare anche il minimo che si può richiedere a una dama – il permesso di esibire, sullo scudo, *anells e mangas*, segni non certo compromettenti di favore –, si adoperi poi a raccomandare, e direttamente a Dio, la concessione di un luogo di così alto livello all'anima della dama di Gap (se di questa si tratta), che lo ha costantemente umiliato con il suo assoluto disinteresse.

D'altra parte si possono addurre altri indizi di un certo peso contro l'attendibilità testimoniale dei due canzonieri catalani: sembra da non trascurare, ad esempio, la posizione strategica del pianto, decimo in una serie di venti testi compresi, in S^g, tra la *vida* e la tenzone con il marchese Alberto Malaspina (*BdT* 15.1 = 392.1): una posizione che, se non con la stessa evidenza di *Altas undas* e di *Gaita be*, può convalidare l'ipotesi di espunzione dalla pur limitata selezione rambaldiana del canzoniere appartenuto a Gil y Gil, e ancor più da quella, davvero scarna e per due terzi sicuramente errata, del **VeAg**. Si potrebbe anche fare appello alla struttura strofica, che il nostro trovatore non ha appli-

⁶ Il trovatore chiede alla Madonna di intercedere presso il Figlio perché le anime dell'intera sua famiglia («los paires e·ls enfans»), quindi lui stesso, la moglie e i suoi numerosi figli) siano collocate dove siede san Giovanni. Nella sua edizione, René Lavaud (*Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal, 1180-1278*, publiées par R. L. Texte, traduction, commentaire, analyse des travaux antérieurs, lexicque, Toulouse 1957, p. 227, nota al v. 47) adotta stranamente la lezione, unica, di **f** («lo paire»), quasi che Peire Cardenal intenda raccomandare solo se stesso e i propri figli, ad esclusione della moglie. Appare inverosimile la scelta dell'editore di assumere a testo la lezione «paire» trädita dal solo **f**: il resto della tradizione, fatta eccezione per **T** che trascrive una *tornada* completamente diversa da quella comune a **IKCRd**, è concorde nella dittologia «los paires e·ls enfans».

cato a nessuno dei testi di sicura (o quasi) attribuzione, pur trattandosi di uno schema (abbaacc su strofe unissonanti di decasillabi maschili, Frank 495:5) non ignoto alla metrica provenzale, ma molto più familiare, e con più studiata resa rimica, ad alcuni trovatori tardi: Aimeric de Peguillan (*BdT* 10.27), Peire Cardenal (*BdT* 335.34), Peirol (*BdT* 366.28), Cerveri (*BdT* 434.7d), Sordello (*BdT* 437.29) e un testo anonimo (*BdT* 461.237), nessuno dei quali usa le rime di *Ar pren comjat*; altri sei componimenti articolano lo schema su decasillabi maschili e femminili (Peirol, *BdT* 366.27a, *coblas doblas*), o su decasillabi, ottosillabi ed eptasillabi maschili e femminili (Bernart de la Barta, *BdT* 58.4 strofe unissonanti; Peire Cardenal *BdT* 335,59 *cobla*; Peirol, *BdT* 366.5 strofe unissonanti; Uc de Saint Circ, *BdT* 457.39 *cobla*) e infine Bernart Marti, *BdT* 63.5 con eptasillabi maschili e femminili e due trisillabi maschili (strofe unissonanti): quasi tutti, con l'unica eccezione di Arnaut de Maroill (*BdT* 30.3) e di Bernart Marti, attivi per lo più, quando non esclusivamente, dopo la morte di Raimbaut. È un argomento, quello della struttura metrico-strofica, non certo dirimente, ma comunque indiziario di colpevolezza.

Non è poi da sottovalutare il giudizio di povertà contenutistica e formale espresso su questo *planh* da Linskill, che ne ritiene, anche per questo, decisamente indifendibile l'attribuzione. In realtà, gli elementi di giudizio basati sullo stile, possono quasi sempre risultare fuorvianti, in ambito trobadorico, come anche troppo spesso è stato necessario riconoscere. Comunque, che il *planh* sembri estraneo alla poetica rambaldiana, sia a quella precedente il definitivo insediamento alla corte dei Malaspina, sia ancor più a quella successiva, è un'impressione – riconosco, di limitato valore indiziario – che anche una lettura superficiale del testo non manca di suggerire, pur prescindendo ovviamente dall'aspetto grafico catalanizzato di **S^g** (che peraltro scompare in **Ve-Ag**). Ciò non toglie che alcuni dati meritino di essere messi in evidenza, e in primo luogo l'ovvietà delle rime (-ar, -er, -an), giocate soprattutto su infiniti verbali o su sostantivi deverbali (da notare, in due strofe successive, il deverbale *alegrer* e l'infinito *alegrar*), a fronte delle quali troviamo, presso gli altri utenti citati, una gamma rimica sicuramente molto meno banale: -en, -ors, -an (2 volte), -atz, -en, -an (5 volte), -ura, -en, -es (4 volte), -ia, -or, -itz (1 volta) e nella canzone di Peirol a *coblas doblas* (a:) -os, -es, -i, (b:) -enda, -ire, -ansa. E non meno singolare sembra la scarsa frequenza, in Raimbaut, di *benestan*

(4 occorrenze di cui ben 2 nel *planh*) e l'assenza di *malestan* nei testi rambaldiani (l'unico esempio è nel *planh*); la ripetizione di *lauzar* e di *engan*, in rima rispettivamente nel primo verso delle strofe 3^a e 5^a, e nei vv. 35-36, tra il verso conclusivo dell'ultima strofa e il primo della *tornada*; di *totstemp*s ai vv. 1 e 4 (*per tostemp*s), 35 (*tostemp*s), e ancora *uymais* (v.7) e *oymays* (v. 29), *greu* (vv. 12, 22), *iratz* (vv. 23 e 24).

Varrà a questo punto la pena di leggere il testo, secondo S^g (VeAg non presenta varianti di rilievo):

Ar pren camgat per tostemp de xantar,
 e laix solaz e gauig e alegrer,
 e viure tristz, marritz, ab cossirer
 per totstemp mays, c'axi·m cove a far,
 pus mort'es leys que hom no pot blasmar 5
 de nuylla re qui·l sia malestan;
 no m'a que far uymays solaz ne xan.

En mon pays iamays no vuyl estar,
 car no·y veyre qui·m pusca far plaser.
 Las, que faray que ayxi·m desesper? 10
 Qu'eu no vey res qui·m pusca alegrar
 atan gran dol, tan greu per conortar,
 qu'eu mays non cuyt veser d'aytal semblan
 ne jes la mort no·m pot far maior dan.

A, seyner Deus, de vos no·m puix lauçar, 15
 c'aytal fora s'eu m'agues lo poder.
 Ben la volgra a mos obs retener
 sol per aysso: qu'eu posques remirar
 ses grans bontatz, un hom no troba par:
 el seu bel cors asalt e benestan 20
 e la ualor e·l pretz c'avia gran.

A, co m'es greu, can no puix demostrar
 con suy iratz ne co·m dey captener:
 pus iratz suy qu'eu no fas aparer
 e ay ne dret, car anc maior pezar 25
 no·m pot far mort: assatz he que plorar!
 Al ver Seynor la su'arma coman,
 que la meta lay davan sen Johan.

Oymays ben puix los seus bos pretz lauzar,
 car anc no vi myls dona xaptener 30
 en dret valor, ne segons son poder
 fazia be ço qu'il fos benestan:
 plazen era en fayt e en parlan
 qu'en ren d'ayso nuyt hom no es dubtan.
 per q'eu la am mays tostems sens engan. 35

Segle xaytiu! als non es mas engan
 un plus te vey, mays te vay meynsprezan.

È senza dubbio un componimento stilisticamente sciatto, una esercitazione scolastica di cui Raimbaut de Vaqueiras non avrebbe avuto motivo di gloriarsi, ma che non presenta, in rima, errori risolutivi per una sua decisa espunzione dal repertorio rambaldiano: l'impressione generale sarebbe più o meno la stessa che consiglia l'assegnazione di *Altas undas* e di *Gaita be* a qualche poeta della domenica di ambito consistoriale. Ma si tratta in ogni caso di un giudizio basato su indizi, non suffragato da prove dirimenti, tranne forse quella della impossibilità di identificare l'oggetto del compianto, e soprattutto della dismisura iperbolica dei vv. 27-28, con cui si raccomanda direttamente a Dio di concedere all'anima della defunta la precedenza persino su san Giovanni, cioè a consentirle di assumere, nella gerarchia celeste, il luogo immediatamente successivo a quello della Madonna: una richiesta che assume quasi carattere blasfemo, in quanto si spinge a equiparare una qualsiasi mortale – non certo santificata – a chi è stato assunto in cielo sia con l'anima che con il corpo, secondo un dogma 'compatibile con le scritture' (nel caso di Maria), o secondo una divulgata mitografia medievale (Giovanni), che ha peraltro trovato maggiore spazio espressivo in epoca due-trecentesca, in particolare, ma non solo, nelle arti figurative: basti citare Giotto della cappella Peruzzi, Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*, e Dante che non solo non parla di assunzione, anzi fa che lo stesso apostolo la smentisca recisamente, e che comunque in *Paradiso* colloca Giovanni alla destra di Maria.

*

Il pur limitato florilegio rambaldiano non è tuttavia il solo a presentare, in *S^g*, problemi di pertinenza attributiva e di coerenza culturale: pur

essendo incomparabilmente più ricca, la sezione quasi immediatamente⁷ successiva – 72 testi attribuiti a Giraut de Borneil⁸ – presenta tre casi analoghi di *unica*, di cui due situati, secondo una prassi alla quale si è già accennato, in coda alla sezione stessa: *Ben deu hom chastian dire* (BdT 242,18a) e *No's pot sofrir ma lenga qu'ill non dia* BdT (242.52a), e il terzo in una posizione interna, non palesemente critica come per i primi due, ma in un punto di snodo sul quale tornerò più avanti.

La sezione giraldiana si chiude infatti (cc. 80rv, 81r) su una mini-serie di testi di paternità molto dubbia o comunque discutibile, e in un caso almeno di accertata apocrifia, ma che il canzoniere assegna con singole rubriche attributive a Giraut, come quasi tutti i 68 testi precedenti⁹. Siamo dunque alla fine della sezione, che si chiude con cinque componenti:

- il discordo *Can vei lo dous temps venir*, di attribuzione controversa (**R^a** [c. 8v-9r] Guillem Augier Novella, BdT 205.4b, **CR^b**[c. 29r]**S^g** Giraut de Borneil¹⁰; non accolto da Kolsen¹¹);
- l'alba 'religiosa' *Reys glorios, verais lums e clardatz*, assegnata a Giraut da **CERS^g**, BdT 242.64;¹²
- l'alba profana *Ieu sui tan corteza gaita*, attribuita a Cadenet da **AC-DIK[G]**, BdT 106.14 trascritta in **S^g** due volte, qui a c. 80v, e di nuovo poco oltre (c.85v) a conclusione della sezione di Arnaut Daniel;
- la canzone *Ben deu hom chastian dire* BdT 242.18a, c. 80v *unicum* di **S^g**;

⁷ Vi s'interpongono solo i due testi attribuiti a Bertran de Born (di cui il primo frammentario, il secondo, forse – secondo **M** –, di Bertran de Born figlio).

⁸ Sulla presenza di Giraut de Borneil in **S^g**, cfr. Simone Ventura, «Prime note intorno alla sezione di Giraut de Borneil nel Canzoniere Sg (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 146)», in *Trobadors a la Península Ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcelona 2006, pp. 381-400.

⁹ Fanno eccezione le quattro canzoni inserite a c. 56rv.

¹⁰ Monica Calzolari, *Il trovatore Guillem Augier Novella*. Edizione critica a cura di M. C., Modena, 1986, pp. 155-168 (sulle discrepanze attributive, p. 166).

¹¹ Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Borneil*, mit Übersetzung. Kommentar und Glossar, kritisch Herausgegeben von A. K., 2 voll., Halle a. S. 1910, vol. I, pp. 436-440, vol. II, pp. 121-123.

¹² Sull'alba di Giraut, cfr. da ultimo il magistrale intervento di Costanzo Di Girolamo, «L'angelo dell'alba. Una rilettura di *Reis glorios*», *Cultura neolatina*, 69, 2009, pp. 59-90.

— il sirventese *No-s pot sufrir ma lenga q'ill non dia* *BdT* 242.52a, c.81r *unicum* di S^g.

È già abbastanza singolare che una sezione piuttosto ricca e abbastanza omogenea, formata in larga misura da canzoni, tutte o quasi di un solo autore e comunque tutte a lui attribuite, termini con un mosaico di testi eterogenei: un *descort* di paternità non unanime, pur se l'assegnazione a Guillem Augier sembra più che probabile; la famosa alba *Reis glorios*, in cui una salda tradizione critica riconosce da tempo la mano di Giraut; una seconda alba, più tradizionale – questa sicuramente di Cadenet –, e alla quale ha dedicato di recente un lungo saggio Zufferey,¹³ e infine i due *unica*, di tema affine, non usuale in Giraut, e per di più contraddistinti da schemi metrico-strofici non altrimenti da lui praticati, rispettivamente Frank 760:1 e 549:1, il primo in esclusiva pseudogiraldiana su 5 strofe unissonanti con 2 *tornadas*, rispettivamente di 4 e 2 vv. , il secondo su 6 *coblas doblas*, applicato, oltre che qui (con 1 *tornada* di 4 vv.) , in altri 5 testi: due *partimen*, di Guiraut Riquier (*BdT* 248.36) e di Sordello (*BdT* 437.10), entrambi conclusi, ovviamente, da 2 *tornadas* di 4 vv. ciascuno; una tenzone di Raimon de Miraval, *BdT* 406.16 (solo str. I-II); una cobbola anonima, *BdT* 461.121; una canzone di Pons de Chapdoil, *BdT* 375.6, su strofe unissonanti. La singolarità del primo schema *abbcdeecf* su eptasillabi femminili (*acdf*) e maschili (*be*) e la tarda comparsa di altri esempi del secondo (Sordello usa le stesse rime di Giraut: a: *ia, endre, ansa*; b: *o, i, ier*; c: *is, or, an*) suggerirebbero che entrambi i testi siano apocrifi.

Del sirventese *BdT* 242.52a è stata ormai da tempo non solo rifiutata l'attribuzione, ma addirittura messa in dubbio la legittimità della sua presenza in un canzoniere trobadorico. Kolsen, pur registrando le opinioni già radicalmente negative di De Lollis (l'autore di questa «brutta poesia» ha imitato la tenzone o *partimen* tra Sordello e Bertran d'Alamanon, *BdT* 437.10 = 76.2 e non viceversa)¹⁴ e di Tobler (al quale il testo sembra innecessariamente prolisso, poco incisivo e soprattutto *platt*), ritiene che i numerosi parallelismi riscontrabili nell'opera di Giraut mostrano al contrario che la poesia corrisponde comun-

¹³ François Zufferey, «L'aube de Cadenet à la lumière de Giraut de Bornéil», *Cultura neolatina*, 70, 2010, pp. 221-276.

¹⁴ In effetti, l'espressione «Amics Bertrans» della *tornada* potrebbe essere rivolta a Bertran d'Alamanon, ma anche ad altri possibili destinatari.

que interamente alla sua poetica. Il possibilismo di Kolsen non ha tuttavia avuto seguito: gli interventi successivi hanno confermato, anche con nuovi argomenti, il giudizio negativo espresso da De Lollis e la precisazione di Tobler che si tratta di una contraffattura tarda di un testo oitanico (canzone di crociata) di Hugues de Bergé (o Berzé), *S'onques nus hom por dure departie*, o forse del Chatelain de Coucy (RS 1126), confermata da Marshall, che esclude in linea di massima l'attribuzione a Giraut;¹⁵ Tyssens¹⁶ si spinge oltre, confermando l'intuizione di Tobler e De Lollis, e già prima da Paul Meyer¹⁷ e cioè che il sirventese è tributario di Sordello, che a sua volta lo è di Hugues de Berzé (o del Castellano?), e dunque non può essere attribuito a Giraut; infine, Gambino,¹⁸ pur con qualche perplessità, conferma in parte la fondatezza dei dubbi contro la paternità di Giraut de Borneil.¹⁹

L'altro *unicum* tràdito da S^g in coda alla sezione girdaldiana, subito prima di *No·s pot sofrir*, non è stato oggetto di un rifiuto così radicale, anzi la sua assegnazione a Giraut viene data per probabile; e tuttavia credo che considerazioni se non altrettanto recisamente negative si potrebbero formulare anche nei confronti di *Ben deu hom chastian dire*, anche in ragione del contenuto amoroso-cortese associato ad una for-

¹⁵ John H. Marshall, «Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours», *Romania*, 101, 1980, pp. 289-335, alle pp. 323-324, segnala appunto che si tratta di un contrafactum di RS 1126 (datato con sicurezza 1202). Ricavo questi elementi dalla *BEdT* di Stefano Asperti, *sub* 242.052a.

¹⁶ Madeleine Tyssens, «Sordello et la lyrique d'oïl», *Cultura neolatina*, 60, 2000, pp. 223-232, in particolare pp. 227-230.

¹⁷ «Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours», *Romania*, 19, 1890, pp. 1-62, a p. 35.

¹⁸ Francesca Gambino, «Osservazioni sulle attribuzioni 'inverosimili' nella tradizione manoscritta provenzale (I)», *VI^{ème} Congrès internationale de l'AIEO* (1999), Wien 2001, pp. 372-390, alle pp. 384-385: nonostante le considerazioni avanzate sull'inattendibilità dell'attribuzione, soprattutto (ma non solo) a livello cronologico, «il componimento potrebbe comunque rientrare nel periodo di attività poetica di Giraut, né bastano a dimostrarne l'eventuale apocrifia le pur fondate osservazioni sulla poca classicità di alcune forme che, soprattutto in un manoscritto di origine catalana come S^g, potrebbero venire imputate al copista».

¹⁹ Una semplice curiosità, priva tuttavia di risvolti filologici, potrebbe essere la quasi coincidenza tra l'incipit del testo spurio, *No·s pot sofrir ma lenga q'ill non dia* e quello della tenzone di Monte Andrea con Chiaro Davanzati *Più soferir non posso ch'io non dica* (ed. Francesco Filippo Minetti, *Rime di Monte Andrea da Fiorenza*, Firenze 1979, VI (1), p. 68).

ma secondo ogni evidenza piuttosto singolare: che sia stata relegata in una zona critica del codice immediatamente prima di un testo apocrifo (a sua volta seguito da una pagina e mezza bianche, destinate forse ad accogliere altri testi spuri), suscita qualche sospetto; qui non è tanto la banalità del tema e del dettato – una sorta di umile monito ad un amico (Amore) che si sta comportando in modo riprovevole, e al quale l'autore chiede di addolcirgli i tormenti che gli sta infliggendo –, né la macchinosa perifrasi di copertura per il nome del diavolo («*aquel c'om no deu dir*») o la singolare accusa ad Amore di tramare, d'accordo con l'innominabile, a danno di chi ne accompagna i giri di danza, quanto piuttosto l'uso frequente di termini che sembrano entrati in uso solo più tardi, talvolta in trovatori delle generazioni successive, come *desmezuransa*, *dansa* (cioè, giri di danza, e in senso figurato 'bizzate, capricci': «*totz cels que segon lor dansa*») o ancora *possansa* del quale non trovo, salvo errori, altri esempi, e infine *fraire* con il valore di 'uguale' («*on cre que siatz tuch fraire*»); si aggiunga l'unicità dello schema metrico e si avrà una serie di indizi che potrebbero convergere almeno su un verdetto di rinvio a giudizio.

Come ho anticipato, un terzo *unicum* nella sezione giraldiana di S^g, anche se non relegato nelle ultime carte, occupa comunque una posizione strategica interessante, esattamente quella che sceglierebbe un abusivo che volesse conferire ad un proprio apocrifo il privilegio di essere tradito sotto un nome prestigioso senza esporlo ai rischi legati ad una collocazione dal destino incerto, come appunto può accadere nel caso di successive trascrizioni per i testi confinati alla fine o anche in apertura di una sezione: trovarsi all'interno di un nucleo compatto di sicura autenticità può costituire in effetti una garanzia che anche il testo spurio passi come autentico nella tradizione dell'autore succedaneo, in una sorta di parassitismo analogo, potremmo quasi dire, a quello del cuculo: un 'parassitismo di covo' anziché di 'cova', come nel caso ornitologico.²⁰

²⁰ Si tratta di un fenomeno tutt'altro che raro; cfr. ad es. Paola Allegretti, a proposito della citazione petrarchesca in chiusura della prima strofa di *Lasso me*, che si riferisce a «un testo centonario confezionato da un autore tardo e posto sotto un'etichetta illustre, nella fattispecie ventadoriana», in «La tradizione manoscritta di Bernart de Ventadorn e un luogo del Petrarca», *La filologia romanza e i codici*. Atti del convegno (Università di Messina, 19-22 dicembre 1991), 2 voll., Messina 1993, vol. II, pp. 663-683, a p. 683.

Si tratta di una canzone, *Si ja d'Amor* (BdT 242.69a), che occupa la parte inferiore del recto e la parte superiore del verso della c. 55, al termine di un nucleo compatto di composizioni autentiche (unica eccezione un sirventese di Peire d'Alvergne, 323,1), e immediatamente prima di una serie di 4 canzoni altrui, dopo le quali riprende la serie giraldiana.

Si ja d'amor si inserisce dunque in un punto di frattura che potrebbe indicare un cambio di fonte: il *corpus* autenticamente giraldiano si apre in effetti con una serie di *razos* (46r-46v) e con la *Vida* (c. 46v-47r), seguite da un gruppo di 12 canzoni (cc. 47r-53v), ma si conclude con un inserto eterogeneo di 7 testi (cc. 53v-56v), di cui 6 autentici (3+3, con al centro il sirventese di Peire d'Alvergne) che comprende, nell'ordine, una tenzone (242, 69), un *devinall* (80), una canzone (3), il sirventese citato, altre due canzoni (11 e 13) e la pastorella (44). La canzone 69a (che segue immediatamente la pastorella) apre una nuova serie tipologicamente omogenea, ma le 4 composizioni successive sono rispettivamente di Albertet, Aimeric de Peguillan, Guillem de Cabestaing e Peire Bremon Ricas Novas. Il gruppo giraldiano riprende subito dopo per concludersi a cc. 80r-81r con la mistione di cui si è già dato conto.

Nella sezione di Giraut si manifestano pertanto due momenti di criticità attributiva, uno finale, l'altro interno, che non depongono a favore dei tre *unica* di S^g coinvolti: ma per quanto riguarda ora il testo 69a, a questo indizio di possibile apocrifia se ne può aggiungere qualche altro: in primo luogo, la struttura strofico-rimica. Lo schema strofico, che Giraut non usa in nessuno dei suoi testi di accertata autenticità, si trova unicamente in Uc de Saint Circ (457,20), in una canzone di 4 strofe unissonanti di 10 vv., come il 242,69a (Frank, 176:2, *aabbcc-deed*, con rime maschili per *abce*, femminili per *d*; la misura sillabica è interamente di esasilabi in Uc, di un quadrisillabo iniziale, seguito da 5 esasilabi e da 4 decasilabi in 242,69a). Va tuttavia notato che, se ammettiamo – diversamente da Frank (e da Kolsen e Sharman)²¹ – il principio della rima interna, lo schema può cambiare notevolmente, con il riassorbimento del quadrisillabo iniziale, combinato con il pri-

²¹ Kolsen, *Sämtliche Lieder*, pp. 64-66; Ruth V. Sharman, *The canso and sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge 1989, pp. 55-56.

mo esasillabo, in un decasillabo a rima maschile; e in tal caso il risultato sarebbe 10a : 6b : 6b : 6c : 6c : 10'd : 10 e : 10 e : 10'd, con gli inizi di strofa che diventerebbero:

- I Si ja d'Amor pogues aver lauzor
 II E si'm socor vostre cors cui onor
 III E ja temor no n'aiatz qu'eu alhor
 IV A de ricor el mon emperador.

Lo schema qui ricostruito con l'accorpamento dei primi due versi è registrato da Frank 730 a carico di Rambertino Buvaelli e di Guillem de Saint Gregori, il primo su base uniformemente ottosillabica, il secondo su base analoga ma con gli ottosillabi maschili sostituiti da eptasillabi femminili in seconda e terza posizione. È tuttavia da tenere sempre in conto che giocare con le rime e con le misure sillabiche sarebbe lecito solo se da manipolazioni del genere risultasse una struttura omogenea: e non è questo il caso.

Ma anche se dal punto di vista metrico, lessicale e in genere stilistico *Si ja d'Amor* non presenta anomalie tali da giustificare il rinvio a giudizio, e nonostante la complessiva sciatteria del dettato – che suscita anch'esso qualche perplessità –, ma in assenza di prove decisive a carico, e sull'unica base dei labili e discutibili indizi fin qui emersi (di cui, ripeto, i due più seri sono la collocazione del testo in un punto nevralgico e il suo schema metrico-strofico), non sembra lecito, per il momento, andare oltre una iscrizione nel registro degli indagati.

*

La posizione processuale dei testi trattati è dunque diversa da caso a caso. Se per, *No's pot sofrir*, la condanna è passata in giudicato, e per il pianto pseudorambaldiano è ancora possibile un ricorso (ma in cassazione), per gli altri siamo ancora in una fase preliminare, di un semplice rinvio a giudizio o addirittura di un riesame delle prove a carico. Sta di fatto che l'unicità testimoniale desta sempre qualche perplessità, soprattutto quando si tratta di autori di rilievo. Che testi come i due *unica* allocati alla fine della sezione rambaldiana o il pianto (a mio avviso) pseudorambaldiano, o ancora i due terminali della sezione giraldiana non abbiano circolato al di fuori dell'area catalana è già di per sé piuttosto singolare: e non mi riferisco tanto all'assenza di queste composizioni nei canzonieri elaborati in area latamente italiana, soprattutto ve-

neta – in cui pure qualche relazione con la Catalogna è attestata, almeno in una direzione, dalla migrazione di V, di confezione inizialmente catalana ma incrementato in Veneto –, quanto dal silenzio su questi testi da parte di due canzonieri di notevole spessore, almeno (ma non solo) quantitativo, come il narbonese C o il linguadociano R, confezionati in aree che ancora negli ultimi due decenni del XIII secolo – epoca probabile della confezione di S^g – erano culturalmente vincolate alla Catalogna, come dimostrano la versione rimata delle *Leys d'Amors* – di cui l'unico esemplare è coevo del nostro canzoniere²² – e l'ininterrotto flusso di poeti consistoriali tra Barcellona e Tolosa – tolosani, ma anche aragonesi, rossiglionesi, catalani, perfino linguadociani –, ampiamente documentato, tra l'altro, proprio dalla terza sezione del canzoniere barcellonese, dedicata, appunto, agli epigoni dell'arte trobadorica, ma anche (almeno in parte) dalla raccolta di poesia occitano-catalana di Castelló d'Empuries, recentemente pubblicata da Miquel Pujol,²³ i cui autori sono tutti notai, non ancora occupati, come più tardi, a smembrare codici antichi per ricoprire i loro registri.

È comprensibile che, in queste condizioni, S^g potesse essere considerato, dai meno noti o forse da chi non aveva ottenuto (e «pour cause») l'incoronazione consistoriale – qui gli *unica* sono in effetti di qualità piuttosto scadente –, il luogo ideale per usufruire almeno del 'parassitismo di covo', per annidarsi tra i grandi e così assicurare al frutto del loro impegno poetico un minimo di notorietà, anche sotto falso nome purché con una etichetta illustre. Perché è l'etichetta illustre (o che tale era considerata in Catalogna), non una qualsiasi, a promuovere il 'parassitismo di covo', a fomentare l'inserzione di *unica*, per così dire «mimetici», tra i componimenti di trovatori che godevano di prestigio in ambito catalano, e non di altri: lo dimostra nel nostro caso l'assenza di inserti del genere nelle sezioni di S^g immediatamente successive a quelle di Raimbaut de Vaqueiras e di Giraut de Borneil, assenze che rivelano anche, meglio delle presenze, quali fossero i gusti dell'ambiente in cui si è elaborato e confezionato il canzoniere. Evi-

²² *Las Flors del Gay Saber*, ms. 239 della Biblioteca de Catalunya che include anche altri trattati sull'arte del *trobar* (di Berenguer d'Anoia, Jofre de Foixà, Raimon Vidal, Joan de Castellnou, Terramagnino da Pisa e Jacme March).

²³ Miquel Pujol, *Poesia occitano-catalana de Castelló d'Empúries. Recull de poemes de final del segle XIII i primer terç del XIV*. Introducció, edició crítica, traducció, notes i glossari, Figueres-Girona 2001.

dentemente i nomi e le opere di Arnaut Daniel, di Guillem de Saint Deidier, di Pons de Capdoill e perfino di Bernart de Ventadorn²⁴ non sollecitavano gli abusivi a cimentarsi nelle loro operazioni di mimesi compositiva quanto quelli dei poeti che essi ritenevano davvero prestigiosi, e dunque è esclusivamente su Raimbaut de Vaqueiras e Giraut de Borneil che si sono appuntati i loro tentativi di occulta emulazione.

*

Per ottenere tale risultato, i ‘parassiti’ si premuravano di comporre i loro testi «alla maniera di», stimolati all’imitazione proprio dai trattati di arte poetica, e questo probabilmente è uno dei motivi per cui il ricorso ai parallelismi (stilistici, lessicali, metrici) con le opere autentiche del poeta succedaneo può risultare ingannevole (in quanto indotto dal comportamento mimetico dell’abusivo) proprio in una indagine sull’autenticità, mentre le eccessive stravaganze di un testo sospetto possono rivelarsi, al contrario, sintomatiche di un impianto anomalo da analizzare con particolare attenzione.

In queste condizioni, è ovvio che non si possono dettare regole certe, valide per ogni testo inquisito, idonee a individuare l’abusivismo di taluni inserti a testimonianza unica (ma talvolta anche molto ridotta): e pertanto non sempre il filologo dispone degli strumenti necessari per sottrarre a un grande trovatore un testo centonato, che sembri indegno della sua fama e delle sue capacità, ma che si manifesti il più possibile aderente al modello prestigioso prescelto. Forse un repertorio completo degli *unica* di cui è cosparsa la tradizione canzonieristica (e non solo occitanica) potrebbe facilitare alcuni riscontri utili per procedere allo sfoltimento di attribuzioni dubbie: ma non credo che sia un toccasana. E per quanto riguarda in particolare S^g, riten-

²⁴ A nome di Arnaut Daniel sono stati trascritti otto testi nelle cc. 82v-85v, e di questi solo l’ultimo è di attribuzione inesatta, ma non estranea alla tradizione trobadorica (l’alba di Cadenet, *BdT* 106.14, già inserita a c. 80v, ma qui assegnata a Giraut), mentre i sette precedenti sono correttamente aggiudicati ad Arnaut; il gruppo intestato a Guillem de Saint Deidier (3 canzoni autentiche, precedute dalla *vida* e seguite da un *planh* ad attribuzione condivisa con a¹); poi, 3 canzoni di Bernart de Ventadorn, anche qui precedute dalla *vida*, 3 canzoni e un *planh* di Pons de Capdoill, di nuovo preceduti dalla *vida* e seguiti da 4 testi rubricati Ponç de Capdueyll ma appartenenti ad altri trovatori; e infine i 3 testi dell’amore lontano di Jaufre Rudel.

go che ci siano ancora componimenti da valutare con cura nella sezione centrale del canzoniere, dedicata, come si è visto, ai «modelli classici», proposti ai non pochi, e non sempre del tutto sprovveduti, epigoni della poesia trobadorica.

Sapienza Università di Roma

Nota bibliografica

Manoscritti

- a¹** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.
C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
f Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12472.
M Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12474.
S^g Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146.
VeAg Barcelona, Biblioteca de Catalunya, mss. 7-8.

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
BEdT *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
RS Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden 1955.
Rialc *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana. La poesia*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 1999ss.

Edizioni

Albertet

Francesca Sanguineti, *Il trovatore Albertet*, Modena 2013.

Bertran de Born

Gerard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985.

An., *BdT* 461.74a = *Rialc* 0.35

Barbara Spaggiari, «La 'poesia religiosa anonima' catalana o occitana», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, III s., 7, 1977, pp. 117-350, a p. 172.

Peire Cardenal

Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal, 1180-1278, publiées par René Lavaud, Toulouse 1957.

Raimbaut de Vaqueiras

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

Raimon Gaucelm de Beziers

Anna Radaelli, Raimon Gaucelm de Béziers, *Poesie*, Firenze 1997.