

Susanna Barsotti

Raimbaut d'Aurenga nei canzonieri IKN²

Il *corpus* di Raimbaut d'Aurenga consta di trentanove testi di attribuzione certa (uno discordante, in quanto assegnato a Raimbaut de Vaqueiras, *BdT* 392.5, ma conferibile su base interna al conte d'Orange) e tre di dubbia.¹ A tutt'oggi l'unica edizione completa è ancora quella di Walter T. Pattison del 1952, che consta di un'introduzione contestuale e biografica – con discussione e ricostruzione di una cronologia – e della presentazione del testo critico con apparati e note di commento linguistico e lessicale (interpretativo). Nel complesso, il lavoro di Pattison si presenta come completo, per il fatto di integrare con un'ampia introduzione l'asciutta (e parziale) precedente edizione di Carl Appel e di fornire per la prima volta una traduzione dei testi del trovatore.² D'altro canto, però, seguendo un ordinamento basato su un'ipotetica cronologia, essa omette di analizzare la tradizione manoscritta e di valorizzare opportunamente dei dati che nella prassi editoriale moderna non è più possibile ignorare.³

¹ Questo il *corpus* raccolto dall'edizione di Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis 1952.

² Carl Appel, «Raïmbaut von Orange», in *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttinge. Philologisch-historische Klasse*, n.F., 21/2, Berlin 1928.

³ Questa prassi editoriale è invalsa soprattutto in Italia a partire dall'edizione di Peire Vidal, *Poesie*, a cura di d'Arco Silvio Avalle, 2 voll., Milano-Napoli 1960; esempi particolarmente esaustivi di analisi della tradizione manoscritta si ritrovano ad esempio nelle recenti edizioni di Guilhem Figueira (Cecilia Cantalupi, *Il trovatore Guilhem Figueira. Studio e edizione critica*, Strasbourg 2020, pp. 3-65), Elias de Barjols (Giorgio Barachini, *Il trovatore Elias de Barjols*, Roma 2015, pp. 31-58), Peire Bremon Ricas Novas (Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena 2008, pp. 59-72).

Dal 1998 al 2004 alcuni dei testi di quest'edizione sono stati rieditati – con fine scavo filologico-interpretativo e dettagliata discussione stemmatica – da Luigi Milone.⁴ La morte dello studioso non ha consentito di portare a termine i lavori di riedizione completa dei testi, che resta a tutt'oggi sospesa in attesa di un progetto che – a fronte dell'entità del *corpus*, della difficoltà ermeneutica di alcuni passaggi e della complessità della *varia lectio* – possa avvalersi della collaborazione di più studiosi e rendere accessibili alla comunità scientifica i testi di un trovatore tanto innovativo quanto 'moderno' con un commento esaustivo.⁵

⁴ Luigi Milone, *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona 1998 (dove sono editi e commentati, in ordine, i testi: *A mon vers dirai chansso*, *BdT* 389.7; *Ab nou cor et ab nou talen*, *BdT* 389.1; *Aissi mou un sonet nou*, *BdT* 389.3; *Er resplan la flors enversa*, *BdT* 389.16; *Ara-m platz*, *Guiraut de Borneill*, *BdT* 389.10a; *Assatz sai d'amor ben parlar*, *BdT* 389.18; *Ben sai c'a sels seria far*, *BdT* 389.19; *Dona, si m'auzes rancurar*, *BdT* 389.25; *Lonc temps ai estat cubertz*, *BdT* 389.31; *No chant per auzel ni per flor*, *BdT* 389.32; *Pos trobars plans es volguztan*, *BdT* 389.37; *Un vers farai de tal mena*, *BdT* 389.41; e infine la *vida* del trovatore); Id., «Tre canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 1, 2 e 11)», *Cultura neolatina*, 63, 2003, pp. 169-254; e Id., «Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)», *Cultura neolatina*, 64, 2004, pp. 7-186. Il totale delle canzoni rieditate da Milone ammonta a diciassette pezzi, mentre il *salut* attribuito al trovatore è stato ripubblicato da Francesco Carapezza, «Raimbaut travestito da Fedra (*BEdT* 389 1). Sulla genesi del *salut* provenzale», *Medioevo romanzo*, 25, 2001, pp. 357-395. Per una nuova completa edizione restano fuori dal computo *Assaz m'es bel* (su cui cfr. Susanna Barsotti, «Raimbaut d'Aurenga, *Assaz m'es bel* (*BdT* 389.17)», *Lecturae tropatorum*, 14, 2021, pp. 89-138); *Al prim qe il cim* (*BdT* 389.4); *Anz qe l'aura* (*BdT* 389.9); *Aras no siscla* (*BdT* 389.12); *Be s'eschai qu'en* (*BdT* 389.20); *Compainho, qui qu'en* (*BdT* 389.24); *Escoutatz, mas no sai que s'es* (*BdT* 389.28); *Joglar, fe qed eu dei* (*BdT* 389.30); *Parliers... -ana* (*BdT* 389.33); *Si de trobar* (*BdT* 389.38a); *Si-l cors es pres* (*BdT* 389.39); *Una chansoneta fera* (*BdT* 389.40). La recente antologia di Francesco Zambon, *Il fiore inverso. I poeti del 'trobar clus'*, Milano 2021, pp. 275-354, accoglie infine alcuni testi di cui non era mai stata pubblicata una traduzione italiana, come *Ar vei bru, escur, trebol cel* (*BdT* 392.5, p. 295), *Lonc temps ai estat cubertz* (*BdT* 389.31, p. 312) e *Assatz m'es bel* (*BdT* 389.17, p. 327).

⁵ Sulla riedizione completa del trovatore sta lavorando Samantha Molinaro per la sua tesi di dottorato, dal titolo *Pour une nouvelle édition de Raimbaut d'Aurenga: texte critique, traduction et commentaire*, Université de Poitiers - CESC/M / École Pratique des Hautes Études - PSL, con la quale si prospetta una futura collaborazione che metta insieme i nuovi dati (ecdotici e di commento) raccolti dopo la morte di Luigi Milone, portando a un avanzamento degli studi su questo trovatore complesso.

Trovatore 'estremo' o, come lo definì Costanzo di Girolamo, «iperbolico»,⁶ Raimbaut d'Aurenga è uno dei maggiori rappresentanti del *trobar clus* e fondatore di un *trobar ric* o *prim* che risulta essenziale per gli esiti formali che verranno raggiunti, nella generazione successiva, con Arnaut Daniel.

Eccezion fatta per i lavori di Milone, oltre a un'edizione aggiornata manca ancora oggi uno studio d'insieme che renda conto delle 'strategie' di trasmissione di questo *corpus*, essenziale per mettere a fuoco la posizione di Raimbaut d'Aurenga nella tradizione manoscritta e dunque chiarire le modalità di diffusione e circolazione del suo 'canzoniere'.⁷

Questo tipo di indagine prende le mosse da una ricerca già in parte condotta da Zufferey, secondo il quale i canzonieri **IKN**² rifletterebero per Raimbaut una sequenza interna che, confrontata alla cronologia di Pattison, ricalcherebbe la sequenza di un *Liederbuch* che ordina i testi in senso cronologico. Questa ipotesi, per quanto suggestiva, poggia tuttavia su elementi deboli, giacché la cronologia di Pattison si fonda su dati non sempre affidabili, come argomenti di ordine stilistico (legati all'imitazione del *trobar* marcabruniano e quindi alla formulazione dello stile *clus*) o il ripetersi di presunti *senhals* per la donna amata (*Bon Respeig*, *Bon Esper*).⁸

Con queste note si cercherà di integrare agli studi sui canzonieri un'analisi specificamente dedicata al conte d'Orange, incrociando dati di critica esterna (intendendo per essa l'ordinamento dei testi nel confronto tra i canzonieri) ed elementi di tipo tematico e formale, con lo scopo di gettare le basi di uno studio che interpreti la *ratio* e la strategia ordinatrice di questo nucleo di testi all'interno dei canzonieri del ramo orientale.

*

Da un punto di vista puramente 'esterno', quel che risulta evidente è che tra i dodici canzonieri – oggi tredici, se si considera anche il

⁶ Costanzo Di Girolamo, «Raimbaut d'Aurenga trovatore iperbolico», in *"Bels amics ben ensenhatz"*. *Studi in memoria di Luigi Milone*, a cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon, Modena 2022, pp. 47-64, *passim*.

⁷ Esistono tuttavia degli importanti studi parziali che cito come punto di partenza per questa indagine: François Zufferey, «Raimbaud d'Orange dans la tradition manuscrite», *Revue des langues romanes*, 96, 1992, pp. 3-14, a p. 3; Luciana Borghi Cedrini e Walter Meliga, «Raimbaut d'Aurenga nel canzoniere di Bernart Amoros», in *"Bels amics ben ensenhatz"*, pp. 95-105.

⁸ Cfr. Pattison, *The Life and Works*, pp. 38 e 40.

lacerto **P^v** – che ne tramandano i testi, in nessuno Raimbaut figura al primo posto in apertura di silloge. Il trovatore ha però una posizione di rilievo nel canzoniere **A**, che presenta quello che sembra un ‘canone’ dei trovatori ‘difficili’: l’antologia si apre infatti con Peire d’Alvernhe seguito da Giraut de Borneill, con Marcabru al terzo posto, seguito a sua volta da Raimbaut d’Aurenga e da Arnaut Daniel; in tal senso, si può dire che il canzoniere Vaticano imposti un criterio di ordinamento estetico per esaltare i più autorevoli esponenti del *trobar clus*.

Più in generale, all’interno della tradizione che rimonta all’*editio variorum* ϵ , da localizzare nel Veneto orientale (e in particolare nei canzonieri **AIKN²**), le sezioni dedicate al *corpus* rambaldiano hanno una consistenza rilevante: una situazione che fa tuttavia emergere di gran lunga, tra i vari prodotti, il piccolo canzoniere cinquecentesco **N²**, compilato da Giulio Camillo nei primi anni Venti del XVI secolo. La presenza di Raimbaut è qui messa in risalto tramite l’inclusione di ben diciannove testi e una posizione piuttosto alta (la quinta) all’interno della ‘prima parte’, ossia una sezione del libro organizzata per ‘capitoli’ d’autore (con testi copiati integralmente e preceduti dalle biografie, come di regola accade in codici come **IK**):⁹ data la tipologia dei testi, la loro quantità e qualità e la presenza della biografia (che **N²** tramandava in attestazione unica sino alla recente scoperta del frammento pavese **P^v**),¹⁰ è possibile ricavare l’impressione che l’umanista copiasse da una fonte dove il conte d’Orange godeva di una posizione autorevole e sulle cui tracce è necessario collocarsi per risalire al contesto originario di diffusione di questi componimenti.

Tra gli altri canzonieri si distinguono, per affinità di tipo genealogico, i ‘gemelli’ **IK**, la cui seriazione coincide per buona parte con quella del canzoniere camilliano. All’interno di questi due esemplari la sezione di Raimbaut viene collocata nell’ultimo quaternione, assai posticipata anche rispetto a trovatori ‘minori’ di cui viene inserito un solo testo (come, ad esempio, Elias Fonsalada, *BdT* 134, cc. 139d-140a **I**, cc.

⁹ Diversamente dalla ‘seconda parte’, dove invece dopo le *vidas* sono copiati consecutivamente soltanto gli *incipit* dei testi; cfr. Susanna Barsotti, *Il canzoniere provenzale N²*, Pisa 2022, p. 31.

¹⁰ Giuseppe Mascherpa e Federico Saviotti, «E membre vos co us trobei a Pavia. Affioramenti trobadorici nella biblioteca del Seminario Vescovile», *Critica del testo*, 20/2, 2017, pp. 9-70, *passim*, e Susanna Barsotti, «La *vida* di Raimbaut d’Aurenga: il canzoniere N² e il frammento P^v a confronto», *Critica del testo*, 23/1, 2020, pp. 51-78.

125c-126d **K**; o Gausbert Amiel, *BdT* 172, c. 142b **I**, c. 128a **K**), e più precisamente tra Guillem Rainols d'At (*BdT* 231, cc. 143b-143c **I**, cc. 129a-129b **K**) e Peire Milo (*BdT* 349, cc. 147c-148a **I**, cc. 133b-134a **K**). La posticipazione del conte d'Orange si potrebbe spiegare, qui come in **V** secondo Zufferey, alla luce della sua difficoltà ermeneutica:

C'est peut-être la difficulté de compréhension offerte par ses poésies hermétiques qui explique que le copiste catalan du Chansonnier **V** clôt son anthologie par une section consacrée à notre troubadour et annoncée par la rubrique: *Aissi comenzon las chansos. Den Raymbaut Daurenga* (fol. 111 r).¹¹

Si riporta qui di seguito l'ordine dei testi nella seriazione di **IK** e, subito dopo, di **N²** (tra parentesi si inseriscono i numeri *BdT* riferiti ai componimenti assenti in **N²**, in corsivo si riportano invece i riferimenti *BdT* corrispondenti ai pezzi assenti in **IK** che **N²** inserisce in chiusura di sezione; con il sottolineato si indica infine la trascrizione doppia degli stessi testi all'interno della sequenza):

IK: 17-26-5-1-22-21-10-14-36-16-8-18-27-3-13-36-(31) ... (34)

N²: 17-26-5-1-22-21-10-14-36-16-8-18-27-3-13-[392.5]-15-38-41-10a

Si noti che in **IK** *Pois tals sabers* (*BdT* 389.36) è copiata per ben due volte: la seconda versione del testo chiude la sequenza coincidente con la porzione di testi inseriti in **N²**, a cui seguono due testi non reperibili in quest'ultimo (e collocati in **IK** l'uno in coda di sezione [*Lonc temps ai estat cubertz*, *BdT* 389.31], l'altro alla fine della parte riservata ai sirventesi, posticipata rispetto alle canzoni e segnalata nello schema tramite separazione con puntini '...' [*Peire Rogier, a trassaillir*, *BdT* 389.34]). Il canzoniere berlinese aggiunge invece una 'coda' di cinque testi non presenti nei 'gemelli'. La quasi totale sovrapponibilità della sequenza di testi in **IK** e **N²** è fatto di cui si accorge naturalmente Milone, che acutamente individua negli elementi di 'scarto' degli indizi utili a inquadrare con più precisione i rapporti tra il canzoniere berlinese e gli altri testimoni della tradizione orientale:

seguono quindici canzoni in comune con **IK** e nello stesso ordine (cc. 12d-17b); a questo punto Giulio Camillo segue un'altra strada: non copia i due ultimi *vers* testimoniati da **IK** (la seconda versione di *Pois tals sabers*, *BdT* 389,36, l'K', e il *gap Lonc temps ai estat cubertz*, *BdT* 389,31) e aggiunge altri cinque componimenti: per i primi quattro (*BdT* 392,5;

¹¹ Zufferey, «Raimbaut d'Orange», p. 5.

BdT 389,15, 38, 41: cc. 17b-18b) risulta evidente l'affinità con **N**; per il quinto (*BdT* 389,10a), la *tenso* con Guiraut de Bornelh (c. 18cd), nessun dubbio sull'affinità con **D^a**.¹²

La solidarietà **IKN²** – nella sequenza così come, in molti casi, nella *varia lectio* – evidenzia la conformazione di un insieme di testi che si snoda da un lato in **k** > **IK**, dall'altro in **N²** (innegabilmente imparentato sempre e comunque con **k**).¹³ Al tempo stesso tuttavia, altri elementi risultano 'separativi': la possibilità di comparare **N²** ad altri canzonieri del ramo 'orientale' per le mancanze di **IK** – non solo qui ma anche in altri luoghi all'interno dell'antologia – porta sulle tracce di una fonte antica prossima a **IK**, ma talora – seppure più sporadicamente – anche a **N**, **D^a** e **A**. Trattasi di dati che consentono di scartare con certezza l'ipotesi di una derivazione di **N²** da **IK**, a meno di non considerare l'utilizzo di una fonte supplementare da parte di Giulio Camillo esclusivamente per la sezione di Raimbaut (e pochi altri testi che confluiscono in **N²** e non nei 'gemelli', come ad esempio la *vida* di Peire de la Mula, trådita solo da **A**), la cui 'coda' potrebbe indurre al sospetto di avere a che fare, a monte, con un complemento che reca in blocco i testi in questione.¹⁴ Occorre tuttavia tener costantemente presente l'atteggiamento attivo di un copista quale Giulio Camillo, il cui intento consiste proprio nella ricollocazione dei trovatori della sua fonte all'interno del proprio personale progetto, in un nuovo ordine che lascia vedere in trasparenza alcune caratteristiche del modello.

Uno di questi elementi è dato dalla presenza della tenzone *Ara-m platz*, *Guiraut de Borneill* (*BdT* 389.10a), grande assente in **IK** ma inserita all'interno di **D^a** (e **ER**), con cui il testo di **N²** concorda in gran parte delle lezioni.¹⁵ **ER** aggiungono il testo in questione (posticipato rispetto alla sezione d'autore) nello spazio riservato alle tenzoni (in **E** alle cc. 221v-222r, in **R** 24r-24v), mentre **N²** e **D^a** trattano la tenzone come testo di chiusura del capitolo rambaldiano.¹⁶ Questi ultimi due canzonieri

¹² Milone, «Cinque canzoni», p. 11.

¹³ Si veda, tra i tanti, il caso di *Aissi mou* (*BdT* 389.3); cfr. Barsotti, *Il canzoniere*, p. 102.

¹⁴ Prendo in esame da due diverse angolature questa ipotesi nelle due distinte «ipotesi ricostruttive» argomentate in Barsotti, *Il canzoniere*, pp. 157-160.

¹⁵ Ad esempio al v. 9 *eu son iutaire N²D^a* contro *me eis vueill iutgar* di **ER**, considerata *facilior* da Milone, *El trobar 'envers'*, p. 151.

¹⁶ Elemento, questo, discusso anche da Zufferey, «Raimbaud d'Orange», p. 10.

mostrano anche per questo motivo di dipendere dallo stesso modello, dato che la situazione potrebbe indicare lo spostamento del testo (generalmente posticipato nelle sillogi, cioè nella parte riservata alle tenzoni) all'interno della sezione antologica d'autore vera e propria. L'inclusione della tenzone di Raimbaut d'Aurenga e Giraut de Borneill all'interno di N^2 dà modo di leggere trasversalmente altri dati che, come si accennava, fanno emergere un qualche rapporto tra le fonti di N^2 e AD^a : tra questi, ad esempio, la menzione dei trovatori (presenti solo in AD^a) Peire Gavaudet e Peire Durban, di cui Camillo annota soltanto il nome (c. 23v), ma comunque fornendo una traccia significativa di un contatto con un ulteriore ramo della tradizione 'orientale' differente da IK .¹⁷

Affinità con il canzoniere di New York affiorano da indizi di tipo interno: *Er se sebro ill foill del fraisse* (*BdT* 389.15), una delle poche canzoni appartenenti allo 'scarto' che distingue N^2 da IK , si trova in CNN^2R e rappresenta dunque, con la bipartizione CR da un lato e NN^2 dall'altro, un punto di contatto nella trasmissione del testo tra la tradizione di y e quella di ε .¹⁸ In particolare, l'assenza di questa canzone in IK va forse inquadrata nella prospettiva più ampia dell'omissione di una manciata di testi che in N^2 si concentrano in coda di sezione e che costituiscono lo 'scarto' suddetto: essi sono, nell'ordine riportato dallo schema sopra: 392.5 / 389.15 / 389.38 / 389.41 / 389.10a. All'interno della sequenza che accomuna questi manoscritti non figura *Ai vei escur e trebol cel* (*BdT* 392.5), assegnata a Raimbaut d'Aurenga e dunque inclusa nella sua sezione in NN^2R (ma conferita a Raimbaut de Vaqueiras da CE); il caso di ibridazione dei nomi risulterebbe separativo nei due gruppi di testimoni (assimilando R , in tal caso, ai due rappresentanti del ramo 'orientale' N e N^2), ma andrà qui forse considerato risultato di poligenesi (alla luce della ricorrenza di tale fenomeno nei canzonieri).

Ora, considerati questi elementi, sembra abbastanza chiaro che i luoghi in cui N^2 si discosta da IK siano riflesso di altre relazioni che si rivelano a monte della famiglia di k , la quale separerebbe i 'gemelli' da un'ipotetica fonte più alta che doveva raccogliere questi apporti. La sezione di Raimbaut è dunque decisiva per comprendere meglio il posizionamento di N^2 (o, meglio, del suo modello perduto) nella

¹⁷ Cfr. Barsotti, *Il canzoniere*, p. 156.

¹⁸ Uno degli elementi forti del raggruppamento NN^2 è dato dalla comune lacuna dei versi corrispondenti ai 41-48 dell'edizione Milone, «Cinque canzoni», pp. 77-110; sul convergere di N con N^2 cfr. Barsotti, *Il canzoniere*, p. 101.

genealogia dei canzonieri del ramo orientale. Il contatto con **D^a** fa emergere, in ultima analisi, un altro apporto che potrebbe avere la fisionomia di quella che è stata identificata come la fonte β , che si manifesta come ‘supplemento’ di testi in coda di sezione anche in altre situazioni nel panorama dei testimoni occitanici:

qualora indagini ulteriori confermassero la natura di ‘supplemento’ che dovrebbe essere propria a β , si potrebbe ricondurre a questa fonte anche la presenza di cospicui gruppi di componimenti di occasione (in maggioranza *coblas*), spesso databili e localizzabili con sicurezza in area veneta o più genericamente italiana, i quali sono per propria natura ‘ai margini’ della tradizione della lirica cortese e sono in effetti tràditi, in sezioni compatte, da canzonieri esemplati in Italia: **D^a, H, G, Q, N**.¹⁹

Nella sequenza di Raimbaut d’Aurenga in **N²** si manifesta dunque più che altrove una situazione che lascia intravedere una mescolanza di fonti di area veneta (o genericamente italiana), che completa **k** e che si configura come ‘ambiente’ in cui entrano in contatto le fonti di altri canzonieri quali **AD^aN**. La sezione rambaldiana di **N²** permette quindi di individuare delle tracce della mescolanza $\epsilon + \beta$, entro cui si colloca un nucleo di testi che Zufferey, «Raimbaud d’Orange», p. 7, cataloga come «à diffusion large»; e non è un caso – ma si tornerà più avanti su questo punto – che all’interno di questo insieme di materiali vada ad aggiungersi la *vida* del trovatore compilata da Uc, a conferma di quella che pare essere una tendenza tipicamente italiana (e, nella fattispecie, si potrebbe dire ‘veneta’) a recepire e confezionare i materiali che concernono l’opera di Raimbaut.²⁰

*

La sezione di Raimbaut d’Aurenga nei canzonieri **IKN²** mostra dei punti di contatto anche con **A**, che verrà qui aggiunto nello specchietto di confronto; in neretto si evidenzia la sequenza centrale che consente di osservare le sovrapposizioni tra i tre gruppi. Tra parentesi tonde vengono elencati i componimenti non presenti in **N²**, mentre viene messa

¹⁹ Maria Careri, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena 1990, p. 185. Cfr. in precedenza d’Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d’oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino 1993², p. 79.

²⁰ Barsotti, *Il canzoniere*, p. 162.

in evidenza la ripetizione di *BdT* 389.36, cui si è già fatto cenno sopra, nella catena di testi di **IK** che costituisce il cuore del confronto:

N²: 17-26-5-1-22-21-10-**14-36-16-8-18-27-3-13**-[392.5]-15-38-41-10a

IK: 17-26-5-1-22-21-10-**14-36-16-8-18-27-3-13-36**-(31) ... (34)

A: 5-21-**36-8-27-3-13-14**-1-(7)-(20)-(32)-(41) ... (34)

Pur omettendo qualche componimento presente in **IKN**² (in particolare *BdT* 389.18 e 16), anche **A** coincide con questi in una porzione di testi inserita al centro della sezione. **AIK** sono poi accostabili nel presentare in chiusura (tuttavia in coda ai sirventesi) *Peire Rogier, a trassailir* (*BdT* 389.34), non presente in **N**².

La canzone *Ar no sui ges mals et astrucs* (*BdT* 389.14) appare in posizione invertita nei blocchi di **IKN**² e **A** messi a confronto: in quest'ultimo manoscritto essa chiude infatti la sezione presa in esame, prima dell'inserimento di testi non confrontabili, per posizione o per reperibilità, con gli altri testimoni (anche se 13 e 14 possono essere congiunte dal motivo tematico del *malastre*). Mettendo a confronto le sequenze dei testi nei canzonieri, Zufferey osserva che la posizione della canzone 14, che in **ANR** precede senza soluzione di continuità *Ab nou cor et ab nou talen* (*BdT* 389.1), «ne saurait être le produit du pur hasard, mais pourrait fort bien laisser deviner un ordre plus ancien».²¹ Lo studioso prende tuttavia in esame la sequenza dei testi che subito precede il blocco qui analizzato, ossia 1-22-21-10-14 di **IKN**², supponendo che questo ordinamento, una volta ripristinata la sequenza 14-1 (di **ANR**), possa rinsaldare «les deux parties constituant la fin du *Liederbuch* présumé».²² L'ipotesi di un *Liederbuch* rambaldiano formulata da Zufferey si ferma dunque alla *pièce* numerata 14, senza considerare che proprio nella posizione di questo testo all'interno della sequenza di **IKN**² potrebbe essere identificata la 'cerniera' tra due parti di un unico blocco pluritrasmeso, seppure con qualche variazione, dalla gran parte dei testimoni della tradizione orientale.

I dati andrebbero dunque interpretati in questo modo (si mettono tra parentesi quadre le cifre corrispondenti ai testi *BdT* non analizzabili come 'blocco' coerente all'interno della tradizione presa in esame):

N²: [17-26-5] 1-22-21-10 + **14-36-16-8-18-27-3-13**-[(392.5)-15-38-41-10a]

²¹ Zufferey, «Raimbaud d'Orange», p. 10.

²² Ivi, p. 11.

IK: [17-26-5] 1-22-21-10 + **14-36-16-8-18-27-3-13-[36-(31) ... (34)]**

A: [5-21] **36-8-27-3-13-14-1**-(7)-(20)-(32)-(41)-(34)]

Questa aggregazione di testi, anche se non di perfetta coincidenza, testimonia comunque una situazione di compatibilità di elementi – da rintracciare anche in fatto materiale – che confluiscono nei rispettivi canzonieri a partire dagli ambienti di **ε**. Occorre altresì considerare un fatto di prassi organizzativa (o macrostrutturale) che si riverbera in blocco in **AIK**: tutti e tre presentano infatti uno spazio bianco all’inizio della sezione, destinato verosimilmente ad ospitare la *vida* di Raimbaut. Considerando la sporadicità degli spazi bianchi, specie di una certa entità, nella macrostruttura di questi singoli canzonieri, andrà valutata l’ipotesi che il vuoto – di una certa estensione in **IK**, più ridotto in **A** – non sia casuale, bensì traccia di un probabile contatto con la fonte che veicolava in blocco la biografia insieme alle liriche del trovatore. Lo spazio in questione offrirebbe dunque un sostanziale appiglio alla possibilità di collocare questi prodotti intorno a un nucleo centrale di distribuzione e organizzazione dei materiali concernenti il conte d’Orange: l’assenza della *vida* in questi manoscritti non va vista a mio avviso come elemento separativo, bensì come traccia di una prassi organizzativa comune dei testi, elusa per qualche motivo di tipo materiale (perdita di elementi mobili che avrebbero dovuto fare da tramite negli *scriptoria*, come fascicoli o altro).

È plausibile che in questo gruppo di testimoni possa essere inserito anche il canzoniere di cui faceva parte il lacerto chiamato **P^v**, non solo per la presenza della *vida* (contenente, a differenza della versione di **N²**, la firma di Uc de Saint Circ), ma anche per il fatto di aprire la sezione di Raimbaut d’Aurenga con *Assaz m’es bel* (*BdT* 389.17, come in **IKN²**; in **P^v** segue tuttavia, diversamente da questi ultimi, *Aici mou*, *BdT* 389.3). La sua natura frammentaria non consente però di spingerci oltre con le ipotesi, dato che, eccezion fatta per le due canzoni in questione, non possiamo ricostruire l’ordine della sequenza di testi che dovevano formare la sezione.

Sembra dunque di poter dire che la tradizione di manoscritti che doveva accogliere la *vida* del trovatore sviluppi la tendenza ad aggregare in maniera consimile i suoi testi: **AIKN²** (e forse anche **P^v**) presi insieme rispecchierebbero una situazione che non si può escludere fosse tale già in **ε**. Dato il verosimile intervento di Uc de Saint Circ nella redazione della biografia, questo ordinamento potrebbe riflettere una situazione

molto vicina all'ambiente ricezionale italiano cui il trovatore caorsino partecipò come mediatore e organizzatore di materiali provenienti dalla Provenza. La serie di testi in questione potrebbe allora gettare luce, se non su un nucleo già facente parte di un *Liederbuch* del trovatore (ipotesi su cui è bene mantenersi prudenti), sul quadro storico-ricezionale entro cui si colloca la circolazione dei testi di Raimbaut in Italia.²³

Tenendo conto, oltre allo studio cronologico di Pattison e alle ipotesi di Zufferey, anche dello studio sulla datazione di Maurice Delbouille, è possibile ad esempio riaprire la discussione della cronologia di una canzone centrale come *Assaz m'es bel*, che Pattison ascrive al 1168 e mette in secondo piano rispetto alla discussione sullo stile che sfocerà nella tenzone con Giraut de Borneil (da collocare a cavallo nei primissimi anni Settanta).²⁴ In realtà *Assaz* non solo affronta questioni ermeneutiche che sembrano preparare il terreno al dibattito con Giraut, ma menziona il toponimo di Urgell nella seconda *tornada* che, per quanto sia elemento affidabile per datare con precisione un testo, consentirebbe di ricollegare la canzone al momento del viaggio in Spagna, presso la corte di Alfonso II d'Aragona, che il trovatore dovette compiere insieme al compagno limosino nell'inverno del 1171.

È dunque già possibile, credo, ridiscutere il criterio cronologico adottato da Pattison e seguito da Zufferey, giacché la sezione dei canzonieri qui esaminati (in particolare **IKN**² e **P**^v) verrebbe ad aprirsi con una canzone non esattamente definibile come cronologicamente 'alta' (sempre considerando che l'attività di Raimbaut si concentra nel giro di pochi anni), ma da collocarsi in un periodo più 'maturo' della produzione.²⁵

L'inizio della sequenza che accomuna **IKN**² (14-36-16-8-18-27-3-13) coincide con due canzoni che Pattison ritiene 'tardive', cioè *Ar no*

²³ Sulla definizione di 'raccolta d'autore' o di *Liederbuch* si vedano le considerazioni di Walter Meliga, «Le raccolte d'autore nella tradizione trobadorica», *«Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca*, a cura di Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi e Niccolò Scaffai, Firenze 2006, pp. 81-91, *passim* (in particolare pp. 81-82).

²⁴ Ivi, p. 45 e Maurice Delbouille, «Les "senhals" littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages», *Cultura neolatina*, 17, 1957, pp. 49-73, a p. 58. Per la discussione completa circa la datazione di questo testo cfr. Barsotti, «Raimbaut d'Aurenga», pp. 110-118.

²⁵ Il fatto che il conte sia morto in giovane età è altro elemento che non consente di prendere realmente in considerazione l'ipotesi del *Liederbuch*, nell'idea che questa impresa si adatti maggiormente a trovatori che abbiano raggiunto anche biologicamente un'età tale da consentire tempo e visione retrospettiva sulla propria opera.

sui ges mals et astrucs (BdT 389.14, quest'ultima posta in chiusura del blocco di testi in **A**) e *Pois tal sabers mi sortz e m creis* (BdT 389.36), da collocare, secondo l'editore, nel 1172 (per il fatto che vi viene menzionato il giullare Levet, che compare nei documenti all'altezza degli ultimi anni di vita di Raimbaut, cioè tra il 1171 e il 1173).

389.14, vv. 40-42 (Pattison 1952)

Levet, malastruc de seignor,
tu chantes malastre ab plor
d'aquest malastruc amador!

389.36, vv. 61-62 (Pattison 1952)

Levet, fai auzir ta lengua
en cuy beutatz se depenga

Questo fatto contraddirebbe l'ipotesi secondo cui l'accorpamento dei testi si sia originato dall'inclusione nelle antologie di un *booklet* rambaldiano ordinato in senso cronologico; la comparsa di Levet nelle due canzoni potrebbe tuttavia costituire anche un elemento di giunzione all'origine dell'accorpamento, tanto più che esso avvicina le due *pièces* in questione anche in **D^a** (la cui sequenza è 14-36-18-27-10a).²⁶

Secondo Zufferey l'ordine originario sarebbe rappresentato da una sequenza dove 14-1 si trovano accostati, come accade in **ANR**;²⁷ ma dato che la coppia 14-36 accomuna **D^aIKN²** (14-36) sulla base di un elemento interno (la menzione di Levet), si potrebbe dar ragione a quest'ultimo gruppo considerando come 'innovativo' lo spostamento agli estremi da parte di **A**, forse traccia residuale di un fatto di ordine materiale: un fascicolo piegato al contrario, o copiato a partire dal secondo testo (36) anziché dal primo (14) avrebbe determinato questo scarto nel raggruppamento.

Più ancora che avanzare l'ipotesi di un libro di autore sarà forse ragionevole prestare attenzione alla natura materiale delle componenti testuali che confluiscono negli *scriptoria* di ε (e dunque nei canzonieri di questo 'ramo' della tradizione) e di cui agglomerati testuali come questi possono in qualche misura fornire traccia. In altre parole, **AIKN²** potrebbero testimoniare la confluenza in ε di una sorta di *libellus* che doveva costituire il cuore della sezione autoriale di Raimbaut; un blocco

²⁶ Si esclude invece che le due canzoni possano essere accostate dagli allestitori dei manoscritti in virtù di questo elemento indipendentemente gli uni dagli altri: difficile da spiegare sarebbe infatti l'ordine, che si mantiene invariato 14-36 (anche laddove le due *pièces* vengono separate).

²⁷ Zufferey, «Raimbaud d'Orange», p. 11.

di testi cioè che gli allestitori dei canzonieri si trovano a dover gestire come unità vera e propria, forse già a partire dall'organizzazione e dalla natura materiale.²⁸

Raccolgo qui di seguito in una tabella i numeri *BdT* e gli *incipit* dei testi: l'ordine dei testi è quello di **N² (IK)**; nella colonna di sinistra vengono specificati i gruppi di testimoni dove il testo in questione è presente; nella colonna di destra inserisco invece le sigle dell'edizione di riferimento.

AIKN²	389.14 = <i>Ar no sui ges mals et astrucs</i>	Pattison 1952, p. 187
AIKN²	389.36 = <i>Pois tal sabers</i>	Pattison 1952, p. 195
IKN²	389.16 = <i>Er resplan la flors enversa</i>	Pattison 1952, p. 199
AIKN²	389.8 = <i>Amors, cum er, que farai?</i>	Milone 2004, p. 48 Pattison 1952, p. 131
IKN²	389.18 = <i>Assatz sai d'amor ben parlar</i>	Milone 2004, p. 110 Milone 1998, p. 73 Pattison 1952, p. 134
AIKN²	389.27 = <i>Entre gel e vent e fanc</i>	Pattison 1952, p. 115
AIKN²	389.3 = <i>Assi mou un sonet nou</i>	Milone 2004, p. 7 Pattison 1952, p. 125
AIKN²	389.13 = <i>Ar m'er tal un vers a faire</i>	Pattison 1952, p. 104

Rispetto a questa sequenza, si sintetizza qui la situazione presentata dagli altri canzonieri mettendo in neretto i numeri *BdT* accostabili alla seriazione di **(A)IKN²**. In corsivo sottolineato si mettono in risalto altri elementi significativi rispetto alla sequenza specifica di **N²**, come l'inserimento di un'attribuzione discordante (tuttavia con certezza assegnabile a Raimbaut d'Aurenga, e cioè *BdT* 392.5) e la tenzone con Giraut de Borneill che, anche altrove, chiude la sequenza d'autore.

IKN²: [...]14-36-16-8-18-27-3-13- [...]

A: [...]36-8-27-3-13-14- [...]

A: 5-21-**36-8-27-3-13**-14-1-(7)-(20)-(32)-(41)-(34)

C: (34)-14-(19)-5-**18-16-36-8**-[46.3]-17-15-41- **13-27**-1-(28)-36-(12)-(40)

D^a: **14-36-18-27-10a**

²⁸ Sulla definizione di *libellus* si veda Giuseppina Brunetti, «Intorno al “Liederbuch” di Peire Cardenal ed ai “libri d'autore”. Alcune riflessioni sulla tradizione della lirica fra XII e XIII secolo», in *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*. Université de Zurich (6-11 avril 1992), publiés par Gerold Hilty en collaboration avec les présidents de section, 5 voll., Tübingen-Basel 1993, vol. V, pp. 57-71, in particolare pp. 60-62.

- E:** 34-**16-8**-21-[163.1]-(19)-(33)-(39)-(25) ... 10a
N: 41-**3-13**-[392.5]-14-1-15-**16-38-41-18**
R: 14-1-[392.5]-**16-36**-(12)-**27**-(40)-17-15- (28) ... 10a

Varrà la pena di aprire una parentesi sulle convergenze tra i manoscritti della tradizione occidentale e le fonti impiegate dal canzoniere di Bernart Amoros, la cui sequenza di testi nella sezione di Raimbaut, recentemente presa in esame da un contributo di Luciana Borghi Cedrini e Walter Meliga, consente almeno di inquadrare uno degli aspetti che investono il fenomeno di spostamento delle fonti e approvvigionamento di materiali negli ambienti di ε da cui derivano i canzonieri qui indagati.²⁹ Messe in risalto sono le convergenze tra **A** e **a**, soprattutto nella coppia 3-13, caso in cui gli studiosi osservano, in accordo con Luigi Milone, un probabile avvicinarsi della componente y di **a** verso ε di **A**, piuttosto che viceversa.³⁰ Sarà utile riportare qua sotto le due sequenze a confronto, evidenziando in neretto i testi che fanno parte della seriazione indagata in **IKN**² e sottolineando i punti di convergenza nella serie – seppure non precisa per il fraporsi di altri testi – all’interno dei due canzonieri **A** e **a**:

- A:** 5-21-**36-8-27-3-13**-14-1-7-20-32-41-34
a: 36-7-30-20-1-19-5-[29.18]-16-40-41-37-**3-38-13**-9-21-28-22-14-12-4

Dal canto suo, Riccardo Viel ha invece accostato in un’unica configurazione – forse traccia di una fonte comune, chiamata ν , che anche altrove genera la stessa convergenza – **ANa** per *Ar no sui ges mal et astrucs* (*BdT* 389.14), che apre in **IKN**² il blocco dei testi qui analizzato, chiudendolo in **A**.³¹

Credo che si possa ipotizzare che allo stesso ‘movimento’ (di y verso ε) debbano ascrivere le componenti che avvicinano gli altri canzonieri della tradizione y a quelli di ε , come ad esempio la coppia 16-36 di **CR** (presente in **IKN**² nell’ordine invertito 36-16): una convergenza orientale verso la matrice occidentale che avrebbe dato luogo, forse, alla formazione di un *booklet* che confluisce in ε secondo la

²⁹ Borghi Cedrini e Meliga, «Raimbaut d’Aurenga», p. 96.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Riccardo Viel, «La diffusione dei primi trovatori», in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, a cura di Alessio Decaria e Claudio Lagomarsini, Firenze 2017, pp. 115-132, a p. 122.

configurazione presentata grosso modo da (A)IKN², da considerarsi frutto dello spostamento di materiali dalla Provenza all'Italia nord-orientale e dunque postumo rispetto: 1. alla vita del trovatore; 2. alla primissima diffusione dei suoi testi nella terra d'origine o, più in generale, nel *Midi*. Anche Viel d'altronde ipotizza uno spostamento della fonte cosiddetta ν da ovest a est, senza però che questa si unisca propriamente ai prodotti $\varepsilon + \beta$ ma emergendo, invece, soltanto in N.³²

*

L'assenza di una contiguità fondata su elementi tematici e formali di assoluta evidenza (e dunque, in altre parole, di legami intertestuali) non consente di formulare ipotesi solide sull'aggregazione di questo blocco di testi, eccezion fatta, si è detto, per le due canzoni (14-36) accomunate dal richiamo a Levet (e dunque, forse, accostate già in origine per questioni di tipo cronologico o semplicemente per l'identità del giullare). D'altro canto 3-13 possono essere avvicinate per la presenza della dichiarazione di intenti in apertura con definizione diretta del prodotto poetico (*sonet / chanson e vers*) che, pur costituendo uno dei marchi distintivi della poetica di Raimbaut, contraddistingue le due *pièces* in questione nella specifica sequenza:

389.3, vv. 1-4 (Milone 2004)

Aissi mou un sonet nou
on ferm e latz
chanson leu, pos vers plus greu
fan sorz dels fatz.

389.13, vv. 1-4 (Pattison 1952)

Ar m'er tal un vers a faire
que ja no-m feira fraitura;
qu'ar es enves mi escura
cil que-m fai mal per ben traire.

Le canzoni 16 e 27, anche non in posizione contigua nei mss., sono invece accomunate dall'esordio invernale:

389.16, vv. 1-8 (Milone 1998)

Er resplan la flors enversa
pels trencans rancs e pels tertres:
cals flors? neus gels e conglapis
que cotz e destrenh e trenca,
don vei mortz quilz critz e siscles
pels fueils pels rams e pels giscles,

389.27, vv. 1-7 (Pattison 1952)

Entre gel e vent e fanc
e giscl'e gibr'e tempesta
e-l braus pensars que-m turmenta
de ma bella dompna genta
m'an si mon cor vout en pantais
c'ar vauc dretz e sempre biäis;

³² Ivi, p. 129.

mas mi ten vert e jauzen jois
er can vei secs los dolens crois.

cen ves sui lo jorn trist e gais.

La canzone 27 può essere accostata alla 18 (accanto alla quale si trova in **D^aIKN²**, nell'ordine 18-27) anche per i toni del *gap*: in *Entre gel e vent e fanc* (389.27) l'io poetico si vanta di un amore che gli permette di comporre anche nella stagione più ostile, mentre in *Assaz sai d'amor ben parlar* (389.18), l'anti-*ensenhamen*, egli osa addirittura sfidare gli *autres amadors* proponendosi come loro insegnante in fatti d'amore:

389.27, vv. 8-14 (Pattison 1952)

389.18, vv. 1-8 (Milone 2004)

E ges tres deniers no-m planc
l'ivern, anz m'o tenc a festa
– ves c'ai voluntat dolenta –.
Car de mi donz la plus genta,
pos saup qu'en trop-amar nos trais
cel'amors que-m sol tener frais,
o-l plaira que m'ai'o que-m lais.

Assatz sai d'amor ben parlar
ad ops dels autres amadors:
mas al mieu pro que m'es plus car
non sai ren dire ni comtar,
qu'a mi non val bes ni lauzors
ni mals dirs ni mos azirars;
mas ai sui vas amor aitaus
fis e bos e francs e liaus.

Con queste due canzoni è tuttavia possibile confrontare anche l'*incipit* di 36 (*Pois tals sabers mi sortz e-m creis*), che esibisce a sua volta il motivo del vanto (vv. 1-8: «Pois tals sabers mi sortz e-m creis | que trobar sai – et ieu o dic! – | mal estara si non pareis | et er mi blasmat si m'en gic; | car so qu'om van'ab la lenga | taing ben que en pes lo tenga, | car non pot aver pejor dec | qui ditz so que no s'avenga»), stavolta presente in **A** e all'interno di questo in posizione ravvicinata, seppure non contigua, alla 27 ([...]-**36-8-27-3-13-14**-[...]).

Il *corpus*, numerato in ordine alfabetico da Pillet e Carstens, consente di notare che la tenzone 10a (*Ara m platz, Guiraut de Borneill*) e le canzoni 13 (*Ar m'er tal un vers a faire*), 14 (*Ar no sui ges mals et astrucs*) e 16 (*Er resplan la flors enversa*) possono essere accorpate in posizione ravvicinata per il fatto di essere accomunate dall'attacco con l'avverbio *ar/er/ara*, secondo un uso piuttosto diffuso, che nella fattispecie Raimbaut impiega almeno altre tre volte (si vedano infatti *Ara m so del tot conquis*, *BdT* 389.11; *Ara non siscla ni chanta*, *BdT* 389.12; e *Ar vei bru, escur, trebol cel*, *BdT* 392.5): questo elemento non è tuttavia dirimente, dato che le *pièces* in questione non si trovano mai in posizione contigua, eccezion fatta per 13-14 all'interno del canzoniere

A,³³ né costituirebbe, in caso di contiguità di sequenza, un dato necessariamente 'coniuntivo' all'interno della tradizione. Nel formulare questo criterio come possibilità, escluderei che in questo blocco di testi si debba rintracciare il relitto di un ordine originariamente alfabetico, che sembra caratterizzare, piuttosto, l'ordinamento nelle sillogi liriche francesi ma essere assai più sporadico nei canzonieri occitanici.³⁴

Non si trovano argomenti interni sufficienti, in ultima analisi, per giustificare un'ipotesi di ordinamento logico-tematico, cui si dovrà rinunciare per il fatto che i pochi elementi di congiunzione tra le canzoni non corrispondono a una situazione di perfetta contiguità nella sequenza.

*

Difficile stabilire, a partire da questi pochi dati, se l'ordine originario dei testi qui presi in esame sia quello di **A** o di **IKN**²; pare però degno di nota il fatto che, al di là della sequenza indagata da Zufferey, siano proprio questi i canzonieri a presentare l'ordine più simile e coerente all'interno della sezione dedicata a Raimbaut d'Aurenga. Si può quindi senz'altro concordare con Meliga sul fatto che

in assenza di dati di altro genere, solo corrispondenze prolungate e interessanti un congruo numero di canzonieri potrebbero convincere a supporre l'esistenza di raccolte d'autore precedenti la tradizione conservata.³⁵

È su queste basi che il regesto di *Liederbücher* riportato dallo studioso annovera, seppure con cautela, casi come quello di Gaucelm Faidit (rintracciato da Antonio Viscardi e poi studiato nuovamente da Sergio Vatteroni),³⁶ del *Liederbuchlein* di Gavaudan, della

³³ Un passaggio della canzone 13 contiene un riferimento al motivo del *malastre* che potrebbe rappresentare una sorta di 'presupposto' di 14 (*Ar no sui ges mals et astrucs*), come si legge ai vv. 29-31 del testo Pattison: «*Desastrucs nasqiei de maire | puis totz mals mi apejura. | Ben es fols qui mal m'agura!*». Le due canzoni, si è visto, sono accostate nel canzoniere **A** (5-21-36-8-27-3-**13-14**-1-7-20-32-41-34), mentre sono spostate agli estremi in **IKN**².

³⁴ Sui criteri di ordinamenti possibili si veda Luciana Borghi Cedrini, «I "libri" della poesia trobadorica», in «*Liber*», «*fragmenta*», «*libellus*», pp. 69-80, a p. 76.

³⁵ Meliga, «Le raccolte d'autore», p. 88.

³⁶ Antonio Viscardi, «Studi sul testo di Gaucelm Faidit. I. La successione delle poesie di Gaucelm Faidit nei canzonieri ordinati per autori», in *Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, n.s., 94/2, 1934-1935, pp. 425-442 (poi in Id., *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano-Varese 1970, pp.

Spruchsammlung di Betran Carbonel di **CR** e infine del *Liederbuch* di Daude de Pradas di **PRf**.³⁷

Se per Zufferey assumeva significato la coppia 1-14 riportata dal canzoniere **A** quale ‘punto di cerniera’ di un possibile *Liederbuch*, il cui ordine originario sarebbe stato poi invertito e sovvertito dall’inserimento di altri testi in **IKN**², si può ora notare nella sequenza 36 ... 13 di **IKN**² una nuova unità, forse da aggiungere a quella rilevata dallo studioso svizzero.

L’osservazione delle antologie in questione a confronto consente dunque di formulare l’ipotesi di un’unica sequenza di testi, separatasi in due unità all’altezza della confezione di **AIK** e del modello di **N**². Si può dunque immaginare che le seriazioni 1 ... 14 e 36 ... 13 fossero originariamente congiunte, ossia raccolte in un unico supporto, nella fonte **β** che alimenta **D**^a, dato che in quest’ultimo la sequenza di Raimbaut è inaugurata proprio dai testi ‘di frontiera’ delle due unità qui ipotizzate, cioè 14 e 36 (la serie è infatti 14-36-18-27-10a). Argomento a favore della concatenazione già antica di 14-36 potrebbe essere, a questo punto (ma non come fondamento a priori), la menzione del giullare Levet nei due testi, che fornisce d’altronde un buon appiglio per la proposta di datazione di Pattison (1172).

La tenzone tra Giraut e Raimbaut (10a), posta alla fine della breve sequenza di testi del conte d’Orange in **D**^a così come in **N**², ma che non arriva a **IK**, potrebbe rimandare ancora a **β**, dove faceva da chiusura alla sezione d’autore. A queste considerazioni si possono aggiungere, infine, le concordanze in sequenza – limitate però a coppie di testi – e di lezioni tra **N** e **N**² e tra **A(N**²) e **N**, che, messe insieme, pongono la fonte di **N**² al crocevia di una serie di contatti tra le fonti della ‘seconda tradizione’, rimontando, dunque, alla tradizione di $\varepsilon + \beta$.³⁸

163-177), e Sergio Vatteroni, «Per lo studio dei *Liederbücher* trobadorici: I. Peire Cardenal; II. Gaucelm Faidit», *Cultura neolatina*, 58, 1998, pp. 7-89.

³⁷ Meliga, «Le raccolte d’autore», p. 91. Con simili criteri sarebbero rintracciabili nei canzonieri **IK** anche dei *Liederbücher* di Bonifacio Calvo e Lanfran Cigala, come già secondo Gustav Gröber, «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, 2, 1877, pp. 337-670, alle pp. 501-502.

³⁸ Sulla questione, che qui non riepilogo, rimando a Barsotti, *Il canzoniere*, p. 150. La ‘seconda tradizione’ andrà tuttavia intesa nella definizione di Viel, «La diffusione dei primi trovatori», p. 129, ossia come operazione di «recupero condotto a più riprese di un sottobosco di lacerti di antiche fonti *pre e post* ε in Italia»,

Il gruppo di testi qui preso in esame mostra d'altronde, anche nelle variazioni, degli elementi di coerenza, rapportabili come si è visto non tanto a fatti di ordine tematico, quanto, piuttosto, materiale, a partire dall'ordine di comparizione (e dagli scarti nello stesso) di alcune canzoni. Elementi tutti che possono riflettere un ordine originario all'interno degli ambienti di ϵ , poi sottoposto a variazioni in ragione di fattori diversi. Si aggiunge dunque al blocco già analizzato da Zufferey una catena di testi passibile di osservazioni analoghe e indagabili alla luce dello 'spettro' di una plausibile sequenza antica, tuttavia non derivata da un vero e proprio libro d'autore. Benché Meliga includa il parametro della «concordanza nell'ordinamento dei componimenti fra più mss. ("critica esterna")»³⁹ all'interno della griglia dei principi che consentono di riconoscere la presenza di una raccolta d'autore, non vi sono prove esplicite a favore dell'ipotesi di un vero e proprio *Liederbuch*. Lo studioso, infatti, poco prima metteva in discussione il suddetto criterio prendendo in esame il caso di Gaucelm Faidit analizzato da Viscardi e riesaminato da Vatteroni:

La concordanza in successione dei componimenti non sarebbe dunque, da sola, sufficiente per parlare di raccolte d'autore? A me pare generalmente di no, tanto più che nella stragrande maggioranza dei casi tali concordanze si presentano spezzate, o troppo brevi, e spesso incerte o contraddittorie nella direzione della concordanza; infine, sono spesso riconducibili soltanto a un ramo della tradizione o, quando ampie e significative, a pochi, talora pochissimi, canzonieri, la cui vicinanza è già altrimenti nota (i soliti «piani bassi» della tradizione).⁴⁰

Anche se appartenenti allo stesso ramo della tradizione, i canzonieri esaminati possono dirci qualcosa sulla trasmissione congiunta e ordinata di un cospicuo numero di poesie; una sequenza la cui ricezione potrebbe essere ascritta a una situazione di partenza – riflessa in parte anche da altri manoscritti – dove i testi venivano presentati in una ben determinata sequenza. La presenza della *vida* redatta da Uc de Saint Circ in **N²P^v** – o dello spazio riservato a questa in **AIK** – è inoltre un dato da valorizzare: la 'traccia' di Uc all'interno di questa tradizione rimanda a una situazione verosimilmente vicina agli ambienti in cui può essersi costituita un'ipotetica raccolta d'autore postuma, forse allestita

responsabile ad esempio delle sovrapposizioni (di sequenza e di lezione) tra **N** e **a**, ma anche tra questa tradizione e i canzonieri della tradizione occidentale.

³⁹ Meliga, «Le raccolte d'autore», p. 90.

⁴⁰ Ivi, p. 87.

da un compilatore che abbia voluto riunire in un *booklet* anche l'inserto biografico.

Credo che, al di là delle ragioni che hanno alimentato l'identificazione dei *Liederbücher* trobadorici esistenti, sia qui importante richiamare l'importanza della sequenza non in quanto traccia di un progetto dalla esplicita volontà logico-tematica, ma per le circostanze materiali cui essa pare rimandare, ossia la possibilità che i testi dei trovatori circolino in piccole raccolte, probabilmente riunite in unità fascicolari, e che queste vengano poi inserite nelle varie antologie forse a seguito di una selezione a cura dei compilatori. La sezione di Raimbaut che accomuna **IKN**², oltre che essere di importanza fondamentale per tentare di dare una collocazione al canzoniere di Camillo (e al suo modello) nel quadro del canone avalliano, dà dunque prova, credo, delle modalità di circolazione dei materiali trobadorici e delle operazioni di raccolta nell'ambiente culturale che si riunisce intorno a Uc de Saint Circ, redattore della *vida*, presente non casualmente solo in questa famiglia. Questi dati e queste osservazioni (che presento qui ovviamente in forma di ipotesi e di discussione aperta) sono di qualche utilità, penso, anche per la questione dell'ordinamento dei testi di Raimbaut nella sede di una nuova edizione critica. In prospettiva storico-ricezionale, quella che ho messo in risalto è infatti la coincidenza in sequenza più ampia che sia rintracciabile tra i testimoni di Raimbaut: prova del fatto che, anche esprimendo riserve sull'ipotesi del *Liederbuch*, quest'ordine ha sicuramente un valore storico-materiale da valorizzare e che avrà avuto il suo peso nella ricezione di questo trovatore in Italia. Un'ulteriore lancia, infine, da spezzare a favore della critica esterna, per la quale resta imprescindibile la verifica interna, ma che molto può continuare a dare sul piano delle informazioni ricezionali e materiali dei testi trobadorici e laddove si tratti di estrarre una logica più raffinata di raggruppamento dei testimoni all'interno del canone avalliano.

Nota bibliografica

Manoscritti

- a** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.
a¹ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Campori γ. N. 8. 4: 11-13.
A Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232.
C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
D Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α. R. 4. 4.
E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
H Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3207.
I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
N New York, Pierpont Morgan Library, M. 819.
N² Berlin, Staatsbibliothek, Phillipps 1910.
P^v Pavia, Archivio diocesano, Pergamene 1072.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.
V Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 11 (278).

Opere di consultazione

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

Edizioni

Raimbaut d'Aurenga

Carl Appel, «Raïmbaut von Orange», in *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttinge. Philologisch-historische Klasse*, n.F., 21/2, Berlin 1928.

Luigi Milone, *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona 1998.

– «Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)», *Cultura neolatina*, 64, 2004, pp. 7-186.

– «Tre canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 1, 2 e 11)», *Cultura neolatina*, 63, 2003, pp. 169-254.

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