
Susanna Barsotti

Raimbaut d'Aurenga

Assaz m'es bel

(*BdT* 389.17)

Si apre come provocatoriamente «tot plan» il discorso che Raimbaut d'Aurenga rivolge, con peculiare calco marcabruniano (*Assaz m'es bel*), a coloro che lo accusano di comportarsi e di poetare «ab sen d'enfan».¹ A riprova, tuttavia, della straordinaria e riconosciuta abilità di Raimbaut – «auteur pervers»² – di alludere a significati nascosti sotto vesti apparentemente facili, la canzone si rivela gradatamente come messaggio di cervelletica rivalsa (stilistica e ideologica) sotto complesse forme metrico-retoriche.³

Questi e altri aspetti giustificano i numerosi interventi critici sulla canzone *Assaz m'es bel*, malgrado l'unica edizione completa del trovatore resti, a tutt'oggi, quella di Walter Pattison.⁴ Ai testimoni

¹ Il testo di riferimento di Marcabruno è *Assatz m'es bel del temps essuig* (*BdT* 293.8), su cui si dirà più avanti nella trattazione.

² Marc Vuijsteke, «Une chanson facile de Raimbaut d'Orange: *Aissi mou / un sonet nou*», in *Studies in honor of Hans-Erich Keller*, ed. by Rupert T. Pickens, Kalamazoo 1993, pp. 337-358, a p. 337.

³ Riassume bene il senso dell'allusività della poesia rambaldiana Rossana Castano, «La nouveauté de la troba de Raimbaut d'Aurenga», *Revue des langues romanes*, 109, 2005, pp. 413-438, a p. 416. L'illusoria facilità del testo è particolarità messa in evidenza da Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar: untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesang des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983, pp. 215-219 (interamente dedicate alla canzone), in particolare pp. 218-219.

⁴ Quella, cioè, di Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis 1952 (su *Assaz* cfr. p. 121). Per il testo cfr. precedentemente Adolf Kolsen, *Dichtungen der Trobadors, auf Grund altprovenzalischer Handschriften (teils zum ersten Male kritisch herausgegeben)*

collazionati dall'editore americano, classificati nei gruppi **DM - C - R - IKN**² (con **C** utilizzato come base per il testo critico),⁵ si è aggiunto – tuttavia per i soli primi sette versi – il frammento pavese **P^v** (f. 2vb) recentemente scoperto.⁶ Il lacerto – la cui assegnazione da parte degli scopritori al ramo tirrenico della tradizione andrà forse rivista alla luce delle evidenti adesioni testuali con ϵ (veneto)⁷ – va collocato accanto ai manoscritti della tradizione orientale **IKN**². Come **P^v**, questi canzonieri presentano *Assaz m'es bel* al primo posto tra i testi di Raimbaut; il frammento mostra tuttavia rapporti più stretti, in

teils berichtet und ergänz., Halle 1916-1919, p. 66, e Carl Appel, «Raimbaut von Orange», *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse*, n.f. 21/2, Berlin 1928, p. 24 (ma solo per le prime cinque *coblas*). Le prime tre *coblas* furono pubblicate, con modifiche a partire dal testo Pattison, e insieme a note e traduzione, da Linda Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford 1975, p. 165. Il testo è stato recentemente ripubblicato da Francesco Zambon, *Il fiore inverso. I poeti del 'trobar clus'*, Milano 2021, p. 327 (con la prima traduzione in italiano). La canzone non fu inclusa nei numerosi lavori che Luigi Milone dedicò a Raimbaut d'Aurenga; la prima *cobla* viene tuttavia pubblicata (con testo evidentemente non di Pattison) insieme alla traduzione in una nota a *Pos trobars plans*: cfr. Luigi Milone, «Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)», *Cultura neolatina*, 64, 2004, pp. 7-186, a p. 149.

⁵ Lo stesso criterio fu adottato da Kolsen, *Dichtungen der Trobadors*, p. 66.

⁶ Cfr. Giuseppe Mascherpa e Federico Saviotti, «*E membre vos co-us trobei a Pavia*. Affioramenti trobadrici nella biblioteca del Seminario Vescovile», *Critica del testo*, 20, 2017, pp. 9-70.

⁷ Cfr. Mascherpa e Saviotti, «*E membre vos co-us trobei a Pavia*», p. 64. **P^v** e i frammenti **m²** e **m** potrebbero essere i *disiecta membra* di uno stesso codice antico ascrivibile alla tradizione orientale, la cui origine geografica (toscana secondo gli scopritori) è attualmente oggetto di nuove verifiche da parte di Fabrizio Cigni. Gli scopritori del frammento si avvalgono, in particolare, della localizzazione delle caratteristiche *letrines* che compaiono anche nel ms. fr. 1116 della BnF (secondo Mario Eusebi, *Il manoscritto della Bibliothèque Nationale de France fr. 1116*, Roma-Padova 2010, p. XII, di area veneta, ma di area toscana secondo Alvisé Andreose, «Marco Polo's 'Devisement dou Monde' and Franco-Italian Tradition», *Francigena*, 1, 2015, pp. 261-191, a p. 273). Sui movimenti della tradizione da est verso ovest, fondamentali le note di Fabrizio Cigni, «Due nuove acquisizioni all'atelier pisano-genovese: il 'Régime du corps' laurenziano e il canzoniere provenzale p (Gaucelm Faidit); con un'ipotesi sul copista Nerius Sanpantisi», *Studi mediolatini e volgari*, 59, 2013, pp. 107-125, alle pp. 124-125.

particolare, con la fonte di **N**² (cui **P**^v è accostabile per la presenza della *vida* del trovatore).⁸

La tradizione manoscritta è anche negli altri casi per lo più lacunosa. I canzonieri **IKN**² sono raggruppabili, oltre che per un buon numero di lezioni, per l'omissione di nove versi (16-25 dell'edizione Pattison), tra la seconda e la terza *cobla*;⁹ **M** tramanda solo le prime tre stanze della canzone; delle tre *tornadas* tradite da **D** – che rappresenta, in definitiva, il testimone più completo di *Assaz m'es bel* – **CR** presentano solo la prima (**M** si interrompe, si è detto, dopo la prima terna di *coblas*), mentre **IKN**² si fermano alla seconda. A questo quadro si aggiunge poi una situazione piuttosto complessa anche dal punto di vista della *varia lectio*, dove il gran numero di adiafore rende difficoltosa la resa univoca del testo e la scelta di affidarsi a un ramo della tradizione ben preciso.

Anche la struttura metrico-rimica della canzone è piuttosto particolare; *Assaz* è infatti esempio – piuttosto raro nella lirica provenzale – di canzone costruita su *coblas ternas* (divise in due gruppi, per un totale di sei *coblas* di undici versi ciascuna) a schema

⁸ **P**^v tramanda, come **N**², anche la canzone *Aissi mou un sonet nou* (*BdT* 389.3); il lacerto e il canzoniere di Camillo sono inoltre sovrapponibili per un buon numero di lezioni, come notano Mascherpa e Saviotti, «*E membre vos co-us trobei a Pavia*», p. 36. Dal momento che il copista di **P**^v interrompe la trascrizione dopo soli sette versi, è difficile formulare ipotesi più precise sui rapporti genealogici con gli altri canzonieri. Cfr. inoltre Susanna Barsotti, «La *vida* di Raimbaut d'Aurenga: il canzoniere **N**² e il frammento **P**^v a confronto», *Critica del testo*, 23, 2020, pp. 51-78, a p. 67.

⁹ Riporto i vv. 16-25: («Sitot no suy mout conoysseus) / Que-l trop parlan / Que van comandan / “Folhs es. – Non es. – Si es sos sens.” / Qu'ar tost salh for / Ab belh demor / Gen motz leugiers, cortes, valens. // Ab sen novelh / Dic e favelh / Mon saber ver»; cfr. Pattison, *The Life and Works*, p. 122. All'interno della c. 12d della silloge cinquecentesca contrassegnata dalla sigla **N**², Giulio Camillo contrassegna il v. 5 con i segni “TTT”, che farebbero pensare al fatto che si sia accorto di una porzione di testo mancante; la lacuna è tuttavia, come si è detto, più avanti. Dal momento che **IK** discendono da k mentre **N**² discende, verosimilmente, da un suo collaterale, si può dedurre che tale lacuna sia stata a monte dei rispettivi capostipiti e che, discendendo anche il ms. da cui deriva **P**^v da questo ambiente della tradizione, anch'esso – se avessimo l'intero testo – verosimilmente la presenterebbe. Cfr. Susanna Barsotti, *Il canzoniere provenzale N² (Berlin, Staatsbibliothek, Phillipps 1910). Introduzione e edizione diplomatica*, Pisa 2022, p. 237; sulla ricostruzione dei rapporti di derivazione di **N**² e **P**^v dall'ipotetico modello comune cfr. anche p. 159.

rimico unico (Frank 182:1),¹⁰ con rime maschili che seguono l'ordine a4a4b4b4c8d4d4c8e4e4c8.¹¹ Il costruito ternario viene esteso anche alle *tornadas* in **D**, seguendo un particolare schema di ripetizione e permutazione delle parole-rima che comporta, in alcuni casi, la ripetizione di alcuni interi sintagmi.¹²

¹⁰ Sulle *coblas ternas* in *BdT* 389.17 la bibliografia è frammentaria: cfr. Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris 1934, vol. II, p. 75, n. 3; Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar: untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesang des 12. Jahrhunderts*, pp. 215-216, e Lucia Lazzarini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001, p. 274. Sullo schema strofico in genere cfr. Carl Appel, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle 1915, p. CXV; István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris 1953, vol. I, p. XXXIX, n. 2; Moshé Lazar, *Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle: chansons d'amour*, Paris 1964, p. 30. Note sullo schema della canzone si trovano anche in Frank M. Chambers, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia 1985, pp. 106 e 128; Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma 1996, pp. 274-275; Dominique Billy, *L'Architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier 1989, p. 211; Massimo Bonafin (traduzione a cura di), *Martín de Riquer. Leggere i trovatori*, Macerata 2010, p. 73. La canzone figura come canzone a *coblas doblas* in Pietro G. Beltrami e Sergio Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale*, vol. II, *Dalle origini alla morte di Raimbaut d'Aurenga (1173)*, Pisa 1994, *Appendice 1.3* a p. 317 (n. 3318). Presenta uno schema simile anche *Ara-m so del tot conquis* (*BdT* 389.11), su cui cfr. Pattison, *The Life and Works*, p. 48. Altri esempi di questa struttura strofica si rilevano, come mi segnala Eleonora Pochettino (che qui ringrazio), nel *corpus* delle pastorelle anonime e in particolare in due testi traditi dal canzoniere U, quali *En avril au tens noel* (RS 575) e *L'autrier m'iere levatz* (*BdT* 461.148; tradita anche da C); cfr. Jean-Claude Rivière, *Pastourelles, Texte des Chansonniers de la Bibliothèque Nationale et de la Bibliothèque vaticane, Motets anonymes des Chansonniers de Montpellier et de Bamberg, avec notes*, Paris 1976, vol. II, pp. 74-76 e 81-86.

¹¹ I quadrisillabi sono verosimilmente accorpabili, come osservano giustamente Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, p. 274, e Milone, «Cinque canzoni», p. 149, che riporta lo schema alternativo «più compatto, con rime interne: (a4)a8 (b4)b8 c8 (d4)d8 c8 (e4)e8 c8». Cfr. infine Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, vol. I, p. 173.

¹² Ulrich Mölk, «Troubadour Versification as Literary Craftsmanship», *L'Ésprit Créateur*, 19, 1979, 4, pp. 3-16, p. 13, fa notare che *Assatz m'es bel* è modello per la complessa *Mout m'es bon e bell* di Peire Vidal (*BdT* 364.29), che vi alluderebbe già a partire dall'*incipit*; cfr. a questo proposito anche Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, pp. 272-273. A Raimbaut Peire

Le parole-rima cambiano da una terna all'altra: per questo motivo, nella prima terna (*coblas* I-III), si hanno rime *a* di tipo *-elh*, *b -er*, *d -an*, *e -or*; nella seconda (*coblas* IV-VI), *a -ic*, *b -eg*, *d -ai*, *e -ar*. Le rime *c* sono invece *unissonans* (*-ens* in tutto il testo). L'ordine delle parole-rima nelle rispettive *coblas* si alterna a due a due, secondo uno schema di «permutation elliptique du 3^e degré»;¹³ ragione per cui le parole-rima *a* seguono lo stesso ordine delle parole-rima *d*, quelle *b* lo stesso ordine di quelle *e* (*a = d*; *b = e*).¹⁴ Il modo più efficace per spiegare questo sistema di permutazione prende in carico il concetto di 'rotazione': le parole-rima *a* si distribuiscono nella terna come le rime *d*, generando una rotazione in senso orario; le parole-rima *b* si distribuiscono nella terna come le rime *e*, ruotando in senso antiorario. In questo modo per le rime *a* e *d* «la nuova parola-rima è la prima ad entrare, poi segue la prima della serie precedente», per le rime *b* e *e*

guarda anche per l'imitazione della tecnica dell'*enjambement*, che lascia tracce anche in *Ges car estius* (*BdT* 364.22); si veda ancora l'affermazione di Mölk, «Troubadour Versification», p. 14, che cito estesamente: «The technique is borrowed from Raimbaut d'Aurenga, whose Song Nr. 17 Peire Vidal obviously alludes to in his Song Nr. 22 and Song Nr. 29, not only by citing the first two refrain words (*belh*, *novelh*), but also by similar verse structure and new enjambement technique». Paolo Gresti, «La canzone *En est son far chansonet'ai noelha* (*BdT* 328.1)», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 116, 2000, 2, pp. 237-259, alle pp. 246-247, fa notare la pressione modellizzante di *Assaz m'es bel* anche sulla canzone di Peire de Blai, sia per lo schema intricato, sia per la ripresa di parole-rima in *-elh*.

¹³ Billy, *L'Architecture lyrique médiévale*, p. 211; lo studioso descrive questa logica attraverso lo schema che riporto: {(a1 → a2 → [a3]) ↓, ([b3] → b2 → b1) ↓, d1 → d2 → [d3]) ↓, ([e3] → e2 → e1) ↓}.

¹⁴ Adolf Kolsen, *Dichtungen der Trobadors, auf Grund altprovenzalischer Handschriften (teils zum ersten Male kritisch herausgegeben) teils berichtet und ergänz*, p. 66, riconobbe nella violazione della «Regel von der Nichtwiederholung der Reimwörter» un valore distintivo – nel senso della perizia tecnico-artistica – del trovatore nel testo in questione. Questo atteggiamento nei confronti del metro è un tratto peculiare del signore d'Orange, la cui produzione è caratterizzata da una notevole «inventiva metrica» che appare tanto più ardita quanto più se da un lato «si muov[e] all'interno del canone senza snaturarlo», è altresì vero che perderebbe di senso se «privat[a] di un necessario contesto di convenzionalità» (Edoardo Vallet, *A Narbona. Studio sulle 'tornadas' trobadoriche*, Alessandria 2010, p. 47).

«la nuova parola-rima è in seconda posizione, preceduta dalla seconda parola-rima della serie precedente».¹⁵

L'insieme delle parole-rima è rappresentato in questo schema:

prima terna (<i>coblas</i> I-III)				seconda terna (<i>coblas</i> IV-VI)		
			rima <i>a</i>			
	-elh				-ic	
<i>cobla</i> I	belh	novelh		<i>cobla</i> IV	dic	tric
<i>cobla</i> II	favelh	belh		<i>cobla</i> V	ric	dic
<i>cobla</i> III	novelh	favelh		<i>cobla</i> VI	tric	ric
			rima <i>d</i>			
	-an				-ai	
<i>cobla</i> I	comdan	enfan		<i>cobla</i> IV	sai	hueyai
<i>cobla</i> II	parlan	comdan		<i>cobla</i> V	play	say
<i>cobla</i> III	enfan	parlan		<i>cobla</i> VI	hueymai	plai
			rima <i>b</i>			
	-er				-eg	
<i>cobla</i> I	parer	saber		<i>cobla</i> IV	deg	adreg
<i>cobla</i> II	saber	ver		<i>cobla</i> V	adreg	reg
<i>cobla</i> III	ver	parer		<i>cobla</i> VI	reg	deg
			rima <i>e</i>			
	-or				-ar	
<i>cobla</i> I	cor	for		<i>cobla</i> IV	amar	preguar
<i>cobla</i> II	for	demor		<i>cobla</i> V	preguar	car
<i>cobla</i> III	demor	cor		<i>cobla</i> VI	car	amar

Le *tornadas* riprendono la rima *c* e la rima *e* della seconda terna, riproducendo a eco lo stesso ordine delle parole-rima *e*:¹⁶

I <i>tornada</i>	amar	preguar
II <i>tornada</i>	pregar	car
III <i>tornada</i>	car	amar

Nella tabella a seguire si riportano, infine, le parole-rima *c*:

¹⁵ Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, p. 274.

¹⁶ Il manoscritto estense è coerente nel presentare *clar* al posto di *car* come rima e nella seconda terna e nelle *tornadas*. Tale parola rima è supportata anche altrove e anche da altri mss. del ramo orientale: **IKN**² hanno infatti al v. 64 *que sil tut clar*, tuttavia priva di senso nel contesto.

<i>cobla</i> I	sobresabens	captenemens	cossens
<i>cobla</i> II	conoyssens	sens	talens
<i>cobla</i> III	parvens	guirens	dens
<i>cobla</i> IV	finamens	aprendens	cens
<i>cobla</i> V	eissamens	bevolens	gens
<i>cobla</i> VI	maldizens	cozens	vens
I <i>tornada</i>	manens		
II <i>tornada</i>	prezens		
III <i>tornada</i>	guirenz		

L'orchestrazione di *mot-refrains* e la ripetizione di concetti o di interi sintagmi consente di seguire correttamente uno sviluppo logico-tematico che procede mediante aggiunte e riavvolgimenti su sé stesso. Le parole-rima svolgono dunque una funzione di segnaletica concettuale in grado di dare enfasi agli snodi più salienti, che procedo a individuare – limitandomi alla prima terna di *coblas* – nelle note a seguire.

*

Nel mettere in scena quella che si può definire senz'altro come «una aristocratica rivendicazione da parte di Raimbaut della purezza del suo amore per la dama, che deve essere custodito nella massima segretezza e costituisce la vera sapienza che il poeta si attribuisce, malgrado molti presuntuosi la considerino follia»,¹⁷ le prime tre *coblas* della canzone, lette in sequenza, fanno emergere il problema del rapporto tra forme del *saber* e la loro opportuna esplicitazione (tramite palesamento o nascondimento).¹⁸ Includendo *Assaz m'es bel* – per la prima volta corredata di una traduzione in italiano – nella sua recentissima antologia *Il fiore inverso*, Francesco Zambon ha sottolineato come l'ambivalenza stilistica del testi si riveli, in particolare, nella dichiarata intenzione del trovatore (esplicitata nella prima stanza) di inserirsi nel filone '*leu*', pure in presenza di riferimenti che paiono alludere al funzionamento euristico e stilistico del versante chiuso della produzione.

Nella prima *cobla* Raimbaut afferma che farà *parer* il suo *saber* «tot plan als prims sobresabens» (v. 5), i quali vanno raccontando che

¹⁷ Zambon, *Il fiore inverso*, p. 327.

¹⁸ Pattison, *The Life and Works*, p. 122, chiosa il sostantivo *saber* traducendo: «knowledge (of the poetic art and of love)».

egli manifesta «sen d'enfan» (v. 7) nei *dic* e nei *fatz*. A questo enunciato il trovatore aggiunge quella che in apparenza sembra un'orgogliosa rivendicazione (vv. 9-11): «eu sec mon cor / e·n mostri for / tot aisso don ilh m'es cossens». Sulla stessa linea la seconda *cobla*, dove si esplicita l'intento di far *salhir for* ('germogliare fuori') «motz leugiens» (v. 22). Nella terza, il trovatore passa però a contraddire questo assunto; qui infatti si preoccupa di *far parer* il suo *cubert ver* ('vero segreto') solo dove opportuno, augurandosi, subito dopo, che esso non passi fuori senza la sua autorizzazione passando dalla bocca. Varrà la pena di citare estesamente i versi in questione, in quanto rivelatori del principio di nascondimento che caratterizza il paradigma allusivo della *paraula escura* (23-33):

Ab sen novelh
 dic e favelh
 mon cubert ver
 e·l fas parer
 lay on tanh que sia parvens;
 que son enfan
 li mielhs parlan
 vas me; e sai qui·m n'es guirens,
 ab que·m demor
 gen dins mon cor
 si que·l dir no·m passa las dens.

Ulteriori riferimenti stilistici si rintracciano nella seconda *tornada*, tradita da **DIKN**², dove Raimbaut, nell'inviare il testo alla contessa di Urgel, definisce il suo componimento come *vers ab diz car*, cioè «composto con parole preziose», «con raro stile». ¹⁹ Con le sue peculiarità *Assaz* inscena insomma una commistione di stile facile e coperto, appoggiandosi a una ricercata struttura metrica. ²⁰

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Deriva storicamente da questo apparente bifrontismo (in realtà tipicamente rambaldiano), la preoccupazione, da parte di alcuni studi del passato, di trovare delle soluzioni interpretative coerenti. Esplicita questi problemi Ulrich Mölk, *Trobar clus-trobar leu. Studien zur Dichtung-theorie der Trobadors*, München 1968, pp. 129-130 (in particolare p. 129: «Dies Lied, das mit seiner eigenwilligen Vers- un Reimstruktur bei teils "leichten" [...], teils selteneren Reimen [...] ein besonders schönes Beispiel für due beye Stilart ist, nennt Raimbaut in der zweiten Tornada *vers ab diz car* [...]. Es ist klar, daß die beiden Begriffe *leugier* und *car*, die der Autor in diesem Gedicht benutzt, denselben

Nel presentare le ragioni del proprio *saber*, il signore d'Orange mette in campo, in fase esordiale, una riflessione «altera e divertita» sulla facoltà di rappresentare in maniera piana i moti del cuore, nel segno di una dialettica che mette a confronto interiorità e parola poetica, follia e *sen*.²¹

Il messaggio della terza *cobla* – che smentisce implicitamente la dichiarazione incipitaria (quella cioè di parlare in maniera «tot plan») – si inserisce perfettamente nella riconosciuta «discontinuità complessa e paradossale del pensiero cortese di Raimbaut»,²² ma svela altresì un campo di tensione che oppone il signore d'Orange alla poetica vigente. Occorre infatti tener presente che nello stesso torno d'anni si afferma l'istanza cristallina della 'sincerità' poetica (di cui è emblema la poesia di Bernart de Ventadorn), per cui «solo l'amante sincero compone poesie perfette, quindi solo la poesia perfetta è veritiera». ²³ Fulcro della polemica è, dunque, il modo di concepire stilisticamente la poesia in relazione alla comprensibilità. Raimbaut correla fin da subito il problema a una componente intellettuale, che fonda sul *saber* le proprie ragioni stilistiche: il senno infantile (di cui il trovatore è accusato) porta in effetti alla costruzione di un testo che lascia emergere una voce orgogliosamente rivendicativa. Leggendo più attentamente, si può dunque scorgere il tentativo di distinguere

Sinn haben wie das Begriffspaar *leu e prim*). Il problema è tuttavia superabile attraverso l'opportunità di distinguere – su proposta di Costanzo Di Girolamo – tra la «densità semantica» del *trobar clus* – che Raimbaut si proporrebbe di rappresentare solo nella tenzone con Giraut (*BdT* 389.10a) – e lo stile «formalmente molto elaborato» (Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, p. 111). Cfr. anche ivi, p. 113: «L'unico apparente punto di contatto tra Raimbaut e il *trobar clus* di tradizione marcabruniana è quello della selezione del pubblico; ma per il conte d'Aurenga si tratta di un arroccamento aristocratico, mentre per Marcabru e per i suoi continuatori è in questione la competenza di chi ascolta, la predisposizione anche ideologica». Si veda inoltre Rosanna Brusegan, «Le secret de la *Flors enversa*», *Revue des langues romanes*, 96, 1992, pp. 120-144, pp. 132-133. Sulla combinazione dei due stili nella canzone cfr. ancora Zambon, *Il fiore inverso*, pp. 57-62 e p. 327.

²¹ Impiego una definizione di Milone, «Cinque canzoni», p. 149 (*ad loc.*).

²² *Ibid.*

²³ Marco Grimaldi, *La lirica italiana. Un lessico fondamentale (secoli XIII-XIV)*, a cura di Lorenzo Geri, Marco Grimaldi, Nicolò Maldina, Roma 2021, pp. 229-243, a p. 231.

l'ingegnosità dello stile oscuro dal dozzinale *trobair plan* dei semplici (chiamati ironicamente *sobresabens*).

Non è un caso che, per fare un piccolo passo indietro, la seconda *cobla* rappresenti in forma dialogata il chiacchiericcio dei detrattori, che bisbigliano sulla 'follia' di Raimbaut (vv. 15-19):

qu'en sai mielhs ver
 – sitot no suy mout conoysseus –
 que·l trop parlan
 que van comdan
 «Fols es». – «Non es. Si es son sen».

Il fatto che lo statuto di *fols* venga assegnato a Raimbaut come peculiare del suo *sen* non stupisce, essendo questo uno dei motivi portanti della sua poetica, nonché motivo di vanto.²⁴ Il confronto serrato tra stato infantile e follia delle prime due stanze consente di accostare *Assaz m'es bel* ad almeno un altro luogo del *corpus* rambaldiano, cioè *Pos trobars plans* (*BdT* 389.37),²⁵ dove (ai vv. 26-27) le due dimensioni vengono omologate nell'espressione: «tan aut m'espeis mon cor car sai / q'en fol m'aurei, don faz l'efan».²⁶

Con la dichiarata intenzione di proporre ai *prims sobresabens* il proprio *saber* in forma *tot plan* – che induce il trovatore, nel giro di pochi versi, ad affermare di voler seguire il proprio cuore e mostrarne fuori i contenuti, dove opportuno (vv. 9-11: «eu sec mon cor / e·n mostri for / tot aisso don ilh m'es cossens») – la prima *cobla* apre

²⁴ Su questo punto è evidente la continuità Raimbaut-Guglielmo IX, questo a sua volta promotore della *foudatz*; la bibliografia su questo tema è compendiata da Paolo Canettieri, *Il gioco delle formenella lirica dei trovatori*, p. 112. n. 48.

²⁵ Canzone inserita ancora una volta da Pattison, *The Life and Works*, p. 45 nella serie di canzoni prodotte nel 1168.

²⁶ In questa espressione Milone identifica una rara occorrenza del verbo *aurejar* (che significa 'darsi l'aria di' o, letteralmente «arieggiare» e, quindi, 'atteggiarsi', in questo caso, 'a folle'); cfr. Milone, «Cinque canzoni», p. 158 (*ad loc.*). Riporto anche la traduzione di questi versi: «a tal punto indurisco il mio cuore, perché so che sembrerò pazzo, e allora faccio il bambino»; cfr. *ivi*, pp. 145-146. Quanto a *efan*, Milone nota che nel ms. l'occhietto della 'e' è «mal tracciato», fatto che potrebbe indurre a leggere *afan* ('affanno'), ma tale lemma «è già presente in rima al v. 2 e non dà senso nel contesto»; cfr. *ivi*, *ad loc.*, p. 159. Si noti che l'editore non riporta l'occorrenza di *Assaz m'es bel* (probante anche per l'allusione al tema della follia) a riprova della buona interpretazione congetturale.

quelle che a mio avviso possono essere almeno due soluzioni interpretative, non necessariamente in conflitto. La prima (avanzata da Pattison e accolta dagli studi)²⁷ è che la rivendicazione dei moti del cuore («e sec mon cor / e-n mostri for...»), e quindi l'adozione di uno stile chiaro, sia indotta dai *sobresabens* che criticano Raimbaut di essere oscuro: l'oltranza espressiva di Raimbaut, incline all'oscurità, evidentemente non compresa, è al centro di questa polemica. La seconda proposta è quella di leggere questa prima stanza alla luce dell'ironia, evidente a partire dall'appellativo associato ai polemici (*prims sobresabens*).

Al contrario di Marcabruno, il cui ricorso alla *paraula escura* è legittimato dalla possibilità di essere compreso dai *savi*, Raimbaut sta appellandosi ai *sobresabens* che lo criticano impiegando – ma si potrebbe anche dire *ostentando* (in forma parodica) – uno stile piano. Non solo potrebbe essere ironico, quindi, l'appello ai 'sapientoni', ma potrebbe esserlo anche la dichiarata (e forse anche un po' semplicistica) intenzione di seguire il proprio cuore, giacché poco dopo, come vedremo, dirà di conservarne gelosamente i segreti.

D'altronde è piuttosto raro e peculiare l'impiego, da parte di Raimbaut d'Aurenga, dell'aggettivo *plan* in contesti metapoetici. Nell'*incipit* di *A mon vers dirai chansso* (*BdT* 389.7), esso ricorre significativamente in coppia con *vil* (vv.1-5): «A mon vers dirai chansso / ab leus motz et ab leu so / et en aital rima vil e plana, / puois aissi son encolpatz / qan fatz avols motz als fatz».²⁸ L'unico altro testo dove compare è l'*incipit* di *Pos trobars plans* (*BdT* 389.37), che occorrerà tuttavia citare estesamente (vv. 1-6): «Pos trobars plans es volguz tan, / fort m'er greu si non son sobrans, / car ben pareis qi tal[s] mot[z] fai / c'anc mais non foron dig cantan, / qe cels c'om tot jorn ditz e brai / sapcha, si-s vol, outra vez dir».²⁹ Sembra dunque che, dove presente, la scelta dello stile *leu* debba essere «compensata e

²⁷ «Raimbaut will write clearly, abandoning the obscure style under pressure of criticism»; cfr. Pattison, *The Life and Works*, p. 124 (*ad loc.*). Cfr. inoltre Mölk, *Trobar clus-trobar leu*, p. 129, e Marc Vuijsteke, «Raimbaut d'Orange et le trobar ric ou prim», *Revue des langues romanes*, 96, 1992, *D'Aurenga me mou l'esglais*, pp. 69-87.

²⁸ Luigi Milone, *El 'trobar envers' de Raimbaut d'Aurenga*, traduccó del provençal d'E. Vilella, Jordi Puntii i Jordi Cerdà, Barcelona 1998, p. 45.

²⁹ Milone, «Cinque canzoni», p. 144.

giustificata dall'aristocratica, "guglielmina" autocoscienza poetica di Raimbaut». ³⁰ Questo tono sarebbe un tutt'uno con quella che notoriamente è stata riconosciuta come una non pacifica adesione del rimatore a questo stile. Quando infatti «Raimbaut si propone di praticare il *trobar plan*, di scrivere una *chansson leu* o di usare *leus motz* [...] la dichiarata "facilità" si accompagna quasi sempre alla rivendicazione della raffinatezza ed eccellenza formale, indicata da aggettivi come *prim...*, *ric...*, *car...*». ³¹

La chiave di lettura qui proposta spiegherebbe non solo la necessità di addurre una motivazione (quella, nel caso di *Pos trobar plans*, di eccellere parimenti nello stile facile così come in quello difficile), ma anche il fatto che quello che, almeno in apparenza, viene proposto come un *chan totz cominal* venga presentato in realtà come una concessione. La prima *cobla* di *Assaz m'es bel* potrebbe dunque essere riletta alla luce di un tono che di fatto ironizza sulla leggerezza e la *planitas* del dettato poetico. In altre parole: Raimbaut dichiarerebbe di spiegarsi ai *sobresabens* in maniera piana giacché essi (che sono tutto il contrario dei sapienti) non sarebbero altrimenti in grado di cogliere il vero significato delle sue parole coperte; in questo modo mostrerebbe di reagire alla polemica impiegando il loro stesso codice in forma parodica.

Il tema dell'esternazione dell'espressione all'interno di un quadro dove emerge chiaramente la dialettica tra le due dimensioni dell'arte (*dins* e *for*) allude al complesso rapporto tra apparenza della manifestazione e verità nascosta del sentimento che la muove. ³² La prima stanza della canzone promuove il cuore come organo capace di orientare le scelte di una poetica ostentatamente *leu*; la tensione, generata dalla rima in *-or*, che unisce le due istanze opposte del *cor* e

³⁰ Ivi, p. 149.

³¹ Zambon, *Il fiore inverso*, pp. 58-59.

³² La situazione più frequente, strettamente connessa al codice del *celar*, è quella in cui il poeta innamorato finge esteriormente un sentimento diverso. In tal caso tra *dinz* e *fora* sussiste opposizione e conflitto, come accade, per restare all'interno del *corpus* di Raimbaut, in *En aital rimeta prima* (*BdT* 389.26) vv. 25-26: «Si que·l cor m'art, mas no·m rima / ren de foras, mas dinz rim» e in *Amors, cum er, que farai?* (*BdT* 389.8), vv. 50-56: «E si eu fauc semblan gai / ni·m depenh coindes e vans, / si tot m'ai bos ermitans / estat et enqar ploros: / e bos hom religios / serai totz per gen celiva / totz temps, si·l cor no m'en trai»; cfr. Milone, «Cinque canzoni», p. 48.

del *for*, percorre tutta la prima terna.³³ La dichiarazione dei vv. 9-11 («eu sec mon cor / e mostri for / tot aisso don el m'es cossens»), promuove l'avverbio *for* a vero e proprio tecnicismo, da riconnettere, più avanti, all'espressione *salhir for* ('far germogliare fuori') del v. 20: «Qu'ar tost salh for / ab belh demor / gen motz leugiers, cortes talens».

L'impiego di queste formule ha valenze metapoetiche molto forti e getta ulteriore luce sul pensiero dei trovatori circa la propria arte, sentita – forse su spinta del pensiero neoplatonico – come dimensione da 'trarre fuori' a partire da un concepimento invisibile che ha luogo *dinz*, dentro.³⁴ Raimbaut si presenta come uno dei più accaniti

³³ Qualcosa di analogo, ad esempio, in *Ab nou cor et ab nou talen* (*BdT* 389.1), vv. 43-49, dove il cuore viene presentato come luogo d'elezione dove l'innamorato può vedere – immaginandolo – il corpo di *midons ses vestimen*; su questo tema cfr. Susanna Barsotti, «Riflessioni tematiche intorno a Raimbaut d'Aurenga, *Ab nou cor et ab nou talen* (*BdT* 389.1)», *La filologia romanza e Dante. Tradizioni, esegesi, contesti, ricezioni*. Atti del XII convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Napoli, 22-25 settembre 2021), Roma c.d.s.

³⁴ Mi avvalgo, per questo genere di considerazioni, dell'indagine sull'espressione *vers/chanso traire* condotta da Luciano Rossi a partire dal *gap* guglielmino *Ben vuellh que sapchon li pluzor*, *BdT* 183.2, vv. 2-3; cfr. Luciano Rossi, «Traier canson / chançon traire: riflessioni su una metafora, da Guglielmo IX a Dante», *Critica del testo*, 8, 2005, pp. 609-628, in particolare pp. 612 e 615. Tale concezione dell'atto poetico ha, come sottolinea Rossi, lunga durata, come si nota ad es. dall'espressione «un solo motto trare» impiegata da Guittone d'Arezzo (VII, 11). Tra le due dimensioni (*dinz* e *fora*, ossia sentimento e espressione poetica/organica) vige talora un rapporto oppositivo, nell'idea che quanto viene mostrato 'fuori' sia solo una vana apparenza e un vago riflesso di ciò che si agita 'dentro', rispondendo all'esigenza di *celar* e *cobrir* la realtà emotiva custodita *dinz*. Tale motivo viene assunto nei poeti della generazione centrale (si pensi ancora una volta all'equivalenza ventadoriana tra ciò che si agita *dinz el cor* e il *chantar*) quale cardine della poesia, che è difatti espressione di un moto interiore connesso al corpo e alla sua organicità. Le stesse competenze sono assegnate, ed è fatto piuttosto originale nella lirica trobadorica (giacché si tratta di un principio medico che si afferma a partire dalla diffusione di Avicenna nel mondo cristiano) al capo e alla sua simbologia; su questo punto nella poesia delle origini in genere cfr. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977, p. 103. Essendo il cervello l'organo catalizzatore e organizzatore delle funzioni vitali e emotive, anche i lemmi tecnici *test* e *cervel* possono sostituire il *cor* nell'espressione del moto interiore in *Ara-m so del tot conquis*, *BdT* 389.11, v. 38, *Ara non siscla ni chanta*, *BdT* 389.12, v. 24

sperimentatori delle possibilità offerte da questo tema, giacché questo gli consente di proporre diversi espedienti stilistici e, dunque, di connettere questo complesso legame a questioni di poetica. Se nella prima *cobla* il poeta enunciava una corrispondenza tra *saber-cor* e parola poetica, nella terza *cobla* (che coincide con la chiusura della prima terna), ai vv. 24-27, egli evoca, per contrasto, l'esistenza di una verità nascosta che 'si oppone' a quanto si manifesta fuori agli occhi di tutti.

Alludendo a un *ubert* (da intendere, seguendo la proposta di Appel, poi accolta da Zambon, come aggettivo sostantivato)³⁵ che è – non a caso – *ver*, da trattenere *inz*, nella terza *cobla* Raimbaut manifesta in qualche misura una solidarietà con un'idea di trattenimento di un senso segreto e dunque al paradigma che regola l'oscurità, tipica del *trobar clus*. Peculiare è dunque il passaggio dei vv. 31-33: «ab que·m demor / *gen dins mon cor* / si que·l ditz no·m passa las dens». Il valore di «*dins mon cor*» allude alla chiusura nel cuore di un contenuto (i *ditz*): questa immagine veicola dunque una concezione dell'espressione verbale opposta rispetto a quanto affermato nella prima *cobla*, dove invece Raimbaut afferma di seguire il proprio cuore (e di mostrare, dei contenuti del suo cuore, tutto ciò che è consentito). L'occorrenza, enfatizzata dalla posizione rimica, del lemma raro *dens*, denota a sua volta un aspetto della dimensione organica cui viene affidata l'espressione o, meglio, la frontiera fisica oltre la quale il segreto custodito nel cuore (da intendere, a questo punto, come il nome della donna) può divenire manifestazione nell'atto poetico.

Così come la parola deve essere tenuta al di qua della frontiera fisica dei denti (in modo che essa resti segreta e controllata e possa esplicitarsi solo laddove richiesto), in maniera non dissimile il 'freno' dell'arte dovrà mantenere, secondo Giraut de Borneill, un saldo controllo sulle parole per preservarne il vero senso nascosto. Ai vv.

e *Entre gel e vent e fanc*, *BdT* 389.27, v. 16; cfr. Lorenzo Fabiani, «Raimbaut d'Aurenga "poeta di testa"», *Critica del testo*, 17, 2014, pp. 247-283, pp. 267 e 279.

³⁵ «Il segreto di cui parla Raimbaut consiste nel puro amore per la sua donna, che non deve essere rivelato: in esso consiste la 'saggezza' di cui si parla nella *cobla* precedente e di cui Raimbaut si vanterà esplicitamente nella IV»; Zambon, *Il fiore inverso*, p. 334, *ad loc.*

46-54 di *Si-m sentis fizels amics* (BdT 242.72) il trovatore limosino afferma di comporre *bos motz en fre*, cioè «‘parole scelte tenute a freno’, cioè tenute sotto controllo grazie all’arte». A questa dichiarazione segue un’«allusione abbastanza esplicita al *trobar naturau* di Marcabru» («d’us estranhs sens naturals», v. 53):³⁶

Oimais semblara prezics
 mos chans e, si Deu azor,
 trop a no vitz trobador
 cui menhs noz’anta ni trics.
 Mas, per melhs assire – mo chan,
 vauc cerchan – bos motz en fre
 que son tuch chargat e ple
 d’us estranhs sens naturals
 e no sabon tuch de cals.³⁷

Il *cupert ver* di Raimbaut (a sua volta carico, si potrebbe dire, di *estranhs sens naturals*) risulta dunque celato ai più, escludendo di fatto i *sobresabens* motteggiati nella prima *cobla*: «cette sagesse “vraie” ne se révèle pleinement qu’à ceux qui lui accordent autant de prix que lui leur en accorde».³⁸ L’ambito figurale evocato dal lemma *fre* impiegato da Giraut, osserva Zambon, è quello della cavalcatura, che torna in un significativo passaggio de *La flors del verjan* (BdT 242.42) dove Giraut ammette (vv. 23-26) «que sens enchartatz / adui pretz e-l dona / si com l’ochaizona / nosens eslaissatz».³⁹ Poco più avanti nel testo, reiterando l’uso dei *motz serratz* (da ricondurre a Peire d’Alvernhe, *Be m’es plazen*, BdT 323.10, v. 5), Giraut difende il ‘senso coperto’ mediante l’immagine della chiusura. Proprio in questo passo fa capolino tra i versi il misterioso *om ensenhatz* che gli studiosi hanno ipotizzato essere Raimbaut (vv. 36-45):⁴⁰

³⁶ Zambon, *Il fiore inverso*, p. 257. Su questo testo cfr. anche le riflessioni di Pietro G. Beltrami, *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze 2020, pp. 193-194.

³⁷ Ruth V. Sharman, *The ‘cansos’ and ‘sirventes’ of the troubadour Giraut de Borneil*, Cambridge 1989, p. 181; il corsivo è mio.

³⁸ Vuijsteke, «Raimbaut d’Orange et le trobar ric ou prim», p. 74.

³⁹ Sulla congettura che riguarda *enchartatz* rinvio a Zambon, *Il fiore inverso*, p. 254, *ad loc.*

⁴⁰ Cfr. Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Borneil*, Halle 1910-1935, pp. 138-148, *ad loc.* Sharman, *The ‘cansos’ and ‘sirventes’*, pp. 168-174, p. 173 (*ad loc.*) respinge la proposta di Kolsen («But by using this

Car s'eu jonh ni latz
menutz motz serratz,
 pois en sui lauzatz,
 can ma razos bona
 par ni s'abandona;
 c'om ben ensenhatz,
 si be-i ve
 ni mo drech chapte,
 no vol al meu escien
 c'a totz chan comunalmen.

I «termini tipici del *trobar clus*» non vogliono tuttavia suggerire, come nel caso di Giraut, una *razo* nascosta o un senso morale. Essi fungono, se mai, da contrappunto all'implicita polemica rivolta ai *sobresabens*, presentata in forma di parodia al *trobar plan*, con lo scopo di rimarcare la dimensione privata, aristocratica, della propria poesia, come dirà più avanti ai vv. 45-46: «Ben ai cor ric / plus qu'ieu non dic».

I toni di vanto sulla propria arte, insieme a quelli di rivalsa contro i nemici, si inaspriscono nella seconda terna, i cui contenuti verranno qui discussi in maniera sintetica. Nella IV *cobla*, che contiene un vero e proprio *gap*, la perfezione poetica sembra essere ricondotta al tipo di amore vissuto in prima persona dall'io poetico. Nel segno della tendenza all'autoaffermazione, già guglielmina, sui vari fronti del *saber*, il vanto promuove un primato poetico e, quasi di conseguenza, amoroso: il poeta dichiara la propria superiorità dicendo che potrebbe insegnare a tutti a diventare buoni corteggiatori e che ugualmente potrebbero pregarlo cinquecento donne.

La supremazia poetica viene dunque ricollegata – tramite spostamento dell'attenzione dalla poesia al sentimento che la muove – alla perfezione dell'amore che caratterizza il suo rapporto con *midons*. L'affermazione della propria nobiltà d'animo prende in carico nella V *cobla* il confronto, iperbolico e topico, con chi è più potente (*duc ni reg*). Il principio della parità viene espresso sotto forma di sfida (*a cuy no-m play / ieu suy de say*) o di legge del taglione (*amarai mos*

expression Giraut is simply making a cutting comparison with those who depreciate his poetry and who, by implication, are not *ben enseignatz*»), che sembra invece riabilitata da Zambon, *Il fiore inverso*, pp. 243-244, che sottolinea il rapporto «innegabile» (p. 232) tra *La flors* e la tenzone *Ara-m platz*.

bevolens), con il fine, tuttavia, di affermare la propria potenza aristocratica (per cui saranno gli altri a pregare lui e non viceversa). Velato è fino a questo punto il riferimento ai nemici, contro cui il poeta scaglia un'invettiva di maledizione nella *cobla* VI, affermando di non voler sprecare parole per loro; potrebbe alludere, del resto (ma il significato è poco chiaro), a una vendetta nei loro confronti la fine della stanza.

*

Temi e riflessioni di poetica condensati nelle prime tre stanze di *Assaz m'es bel* sono già ben collaudati nella poesia di Marcabruno, con cui Raimbaut, come si è accennato all'inizio, si confronta a partire dall'attacco, che rimodella, con ogni evidenza, l'*incipit* del sirventese satirico e morale *Assatz m'es bel del temps essuig* (*BdT* 293.8).⁴¹ L'esordio con l'avverbio 'Assaz' viene impiegato dal signore d'Orange anche nell'*ensenhamen* parodico *Assatz sai d'amor ben parlar* (*BdT* 389.18), che fornisce normative paradossali, in senso decisamente anticortese, sul comportamento dell'amante nel rapporto con *midons*.⁴²

⁴¹ Con il quale tuttavia la canzone di Raimbaut non sembra avere altre relazioni di tipo formale o contenutistico; per il testo di Marcabruno si veda Simon Gaunt, Ruth Harvey e Linda Paterson, *Marcabru. A critical edition*, Cambridge 2000, p. 118.

⁴² *Assaz m'es bel* e questo secondo testo si possono del resto confrontare anche per elementi contenutistici, come il tono, quasi da *gap*, con cui il *saber* viene rivendicato, fatto che Milone ricollega (per ambedue i casi) alla tradizione di carattere cortese-aristocratico inaugurata da Guglielmo IX. In *Ben vueill que sapchon li pluzor* (*BdT* 183.2) Guglielmo si proclamava infatti *maistre certa* di insegnamenti erotico-poetici; cfr. Milone, «Cinque canzoni», pp. 129-130. Simile anche Ozil de Cadars, *Assatz es dreitz* (*BdT* 314.1) su cui *ibid.*, p. 130 (*ad loc.*) e Saverio Guida, *Trovatori minori*, Modena 2002, p. 49. Per quanto riguarda *BdT* 389.18 si vedano anche le note di Luigi Milone, *Retorica del potere e poetica dell'oscuro da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga*, *Retorica e poetica*. Atti del III Convegno italo-tedesco (Bressanone 1975), Padova 1979, pp. 147-177, pp. 167-171 (dove vengono messe in luce, in particolare, le differenze di tipo 'ideologico' rispetto al modello guglielmino). *Assaz m'es bel* sviluppa tuttavia il rapporto tra il sentimento e la sua esplicitazione, dunque tra *sapientia* amorosa e poetica, mentre *Assatz sai d'amor ben parlar* di questa istanza si prende gioco stravolgendone i significati. Un altro motivo in comune è infine quello della parola celata, variazione sul tema della condanna del *trop parlar*, causa di

Al modello guascone rimanda, d'altra parte, anche la dialettica tra *saber* e *sen d'enfan* della prima *cobla*, con chiara allusione all'arcinota espressione di Marcabruno, *Per savi·l tenc ses doptansa* (*BdT* 293.37), vv. 7-12:

Trobador, ab sen d'enfanssa,
 movon als pros atahina
 e tornon a disciplina
 so que veritaz autreia,
 e fant los motz, per esmanssa,
 entrebeschatz de fraichura.

Dal punto di vista cronologico è impensabile provare a ipotizzare che Marcabruno (la cui produzione, vale la pena di ribadirlo, si colloca tutta grosso modo nel ventennio tra il 1130 e il 1150), possa avere incluso direttamente Raimbaut (nato intorno al 1145!) nel novero dei *trobador ab sen d'enfansa*; e che, dunque, *Assaz* debba essere interpretata come una risposta per le rime.⁴³ Si può anzi dire che Raimbaut riprenda, qui come altrove, alcune immagini significative, connotate in senso stilistico, dal trovatore guascone, facendosi carico a posteriori di rappresentare un'istanza decisamente anti-cortese, quella, cioè, che travalica con la follia le leggi del *celar* e della moderazione. Il dialogo tra Raimbaut e il trovatore guascone intorno a questo motivo è possibile nella misura in cui il signore d'Orange accetta le basi dell'ideologia sull'amore di Marcabruno, ma le rovescia di segno, svuotandole di contenuto.

sventure e sintomo di *desmezura*; ai vv. 54-56 dell'*ensenhamen* infatti leggiamo: «lenga, non mais! que trop parlars / fai piegz que pechatz criminaus, / per qu'ieu·m tenrai mon cor enclaus». Cfr. Milone, «Cinque canzoni», p. 122; ma cfr. anche gli altri riferimenti riportati ivi, p. 142, come Bernart de Ventadorn (*BdT* 70.40), 17-20: «Ar sui de leis trop eissernitz! / Lenga, per que potz tan parlar? / Que de menhs me solacuzar / si que·m sui per las dens feritz» e vv. 47-48: «tatz, bocha! nems potz lengueyar, / et es t'en grans mals aramitz».

⁴³ Ciononostante i termini cronologici delle due produzioni sarebbero secondo Pattison avvicinati, per il fatto che *Car dous* sarebbe una delle prime poesie del signore d'Orange (databile al 1162); cfr. Pattison, *The Life and Works*, pp. 36-42, la cui ipotesi è smentita da Martín de Riquer nella recensione a Pattison («The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange», *Zeitschrift für romanische philologie*, 72, 1956, pp. 453-456, alle pp. 454-455), per il fatto che nel 1162 Raimbaut avrebbe avuto solo quindici anni.

È altresì vero che l'espressione potrebbe qui figurare per semplice ripresa di un ipotesto comune, che su suggerimento di Zambon è possibile identificare nel *Prologo* dei *Proverbi*, dove

è detto infatti che le *parabola*e di Salomone hanno lo scopo di rendere accorti i *parvuli* e di dare scienza e intelligenza all'*adulescens*: «ut detur parvulis astutia, / adulescenti scientia et intellectus». L'«infanzia» e l'«adolescenza» rappresentano perciò qui la condizione di chi è ancora privo della «sapienza»: ecco perché Marcabruno oppone al *savi* che sa interpretare la *paraula escura* i «trobador ab sen d'enfanza».⁴⁴

Il signore d'Orange riprenderà l'accusa di infantilismo qualche verso dopo (28-30), calandola stavolta sui suoi detrattori attraverso una dichiarazione compiaciuta: «que son enfan / li mielhs parlan / vas me».

Un fatto metrico-prosodico messo in luce da Ulrich Mölk deriverebbe inoltre da Marcabruno per essere portato alle estreme conseguenze. Si tratta della tecnica dell'*enjambement* sottolineato da una parola rima, con l'aggettivo attributivo separato dal sostantivo che modifica alla fine del verso, che il trovatore guascone sperimenta in testi come *Per l'aura freida que guida* (BdT 293.36).⁴⁵ Questo espediente contrassegna l'acme dello sperimentalismo rambaldiano sugli effetti del suono delle parole-rima amplificandone l'evocatività.

La rima in *-ic* nella seconda terna, nelle parole-rima *ric :dic : trig*, è infine altro marcabrunismo degno di nota. Marcabruno è il massimo esponente dell'impiego di questa terminazione almeno fino al 1173,⁴⁶

⁴⁴ Francesco Zambon, «*Trobar clus* e oscurità delle scritture», in *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), a cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon, Trento 2004, pp. 91-102, pp. 100-101.

⁴⁵ Cfr. Mölk, «*Troubadour Versification*», pp. 13-14: «The variation of the enjambement technique has been prepared by Marcabru who has been the first troubadour to dare use an enjambement from one stanza to another in two other songs (Song Nr. 13 and Song Nr. 36). This specific variation, however, has been introduced in Provençal lyrics by Raimbaut d'Aurenga with his full exploitation of sound effect in the rhymes».

⁴⁶ I testi implicati sono *Empeiraire, per mi mezeis* (BdT 293.22); *Ges l'estornels no-n s'ublida* (BdT 293.26); *Lo vers comensa* (BdT 293.32, dove troviamo sia *ric* che *trig*); *Seigner n'Audric* (BdT 293.43 = 16b.1); cfr. Beltrami e Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale*, pp. 190-191.

terminus dopo il quale il primato va conferito al (non a caso) marcabruniano Guillem Olivier d'Arles.⁴⁷

Ma per l'argomento del *sen d'enfan* varrà la pena di fare un altro cenno a Giraut de Borneill. Anche il trovatore limosino riutilizza infatti, nella prima *cobla* di *Era si-m fos en grat tengut* (*BdT* 242.16), l'argomento del 'senno puerile' in relazione al cruccio della comprensibilità del proprio *trobar* (vv. 1-19):⁴⁸

Era si-m fos en grat tengut
 preir'eu sens glut
un chantaret prim e menut;
 q'el mon non ha
 doctor que *tan prim ni plus pla*
 lo prezes
 ni miels l'*afines*.
 E qi-m creses
 q'aissi chantes,
 polira,
 forbira
 mo chan
 ses afan
 gran;
 mas a lor veiaire,
 qar no-n sabon gaire,
 fail, car non l'esclair
 d'aitan
*qe l'entendesson neus l'enfan!*⁴⁹

Il limosino allude qui a critiche mossegli da altri che si aspetterebbero da lui un dettato limpido, semplice a comprendersi anche per i fanciulli; ma, specifica, ciò non sarebbe possibile, anche a

⁴⁷ Trattasi in particolare di *BdT* 246.27, *BdT* 246.28, *BdT* 246.34, *BdT* 246.40, *BdT* 246.46, *BdT* 246.62, *BdT* 246.69. La rima in *-ic*, altrove piuttosto rara, ricorre in Raimbaut almeno un'altra volta, cioè, in *Pois tal saber* (*BdT* 389.36), sui cui legami con il testo qui preso in esame si dirà poco più avanti.

⁴⁸ La canzone in questione va rapportata ai testi che compongono il cosiddetto 'ciclo del guanto', nei quali Giraut concentra la gran parte delle questioni di poetica (in difesa del o contro il *trobar clus*); sul rapporto tra la scelta dell'oscurità e lo stato d'animo del poeta si vedano le considerazioni di Arié Serper, «Giraut de Borneil, le "gant", le *trobar clus* et *Lignature*», *Revue des langues romanes*, 81, 1974, pp. 93-106, alle pp. 99-100.

⁴⁹ Testo Sharman, *The 'cansos' and 'sirventes'*, p. 175; il corsivo è mio.

costo di levigare e di affinare al massimo il dettato con gli artifici dell'*entrebescamen*: le qualità *prim* e *pla* del dettato non paiono dunque coincidere con la piena comprensibilità da parte degli sciocchi. Il fatto di essere compresi dai bambini, assunti a vero e proprio parametro rispetto a cui si misura l'intelligibilità del testo (e al cui livello Giraut rifiuta implicitamente di abbassarsi), sembrerebbe però avere una connotazione spregiativa. Le dichiarazioni presentate nel testo che qui si commenta sembrano contraddire, almeno all'apparenza, quanto il limosino afferma in *A penas sai comensar* (BdT 242.11), cioè di saper comporre «de tal razo / que l'entenda tota gens» (vv. 4-5), al tempo stesso dichiarandosi capace, all'occorrenza, di cantare in maniera più 'coperta' («Be-l saupra plus cobert far; / mas non a chans pretz enter, / can tuch no-n son parsoner», vv. 8-10).⁵⁰ Nell'esordio di *Ajtal cansoneta plana* (BdT 242.4), infine, questa peculiarità del dettato – la *planitas* – parrebbe uniformarsi all'intento di farsi intendere da suo figlio, vv. 1-4: «Ajtal cansoneta plana / que mos filhols entendes / e quascus s'i deportes / feira, si far la saubes / ...».⁵¹

Facendo pronunciare ai suoi detrattori (i *sobresabens*) una formula marcabruniana, ma rispondendo loro con un registro che sembra banalizzare e svilire (più che esaltare) il *trobar leu*, Raimbaut mostra insomma di accogliere e rifunzionalizzare, in base alle proprie necessità, l'insegnamento del maestro Marcabruno. Con l'allusione a un senso coperto da trattenere – che segue, non a caso, la risposta

⁵⁰ Sharman, *The 'cansos' and 'sirventes'*, p. 196, propone di interpretare la canzone come una sorta di parodia del *trobar leu*. Il messaggio di fondo del passo discusso sembra dunque essere che non è certo per la sua ripulitura formale che il *trobar plan-prim* – cioè, con profusione di immagini fabbrili, 'smussato', 'ripulito dalle impurità' – sarà accessibile a tutti, semplice a comprendersi, o addirittura banale a fruirsi. Questo tema riprende, si noti, gli argomenti esposti da Marcabruno in *Lo vers comens* (BdT 293.33), in particolare nell'ultima *cobla*, dove l'allusione al lavoro formale dischiude quella della fatica a comprendere il senso nascosto nella lettera (vv. 49-54): «Marcabrus diz que no-il en cau / qui quer ben lo vers al foïll, / que no-i pot hom trobar a frau / mot de roïll: / intrar pot hom de lonc jornau / en breu doïll». Cfr. Aurelio Roncaglia, «Marcabruno: *Lo vers comens quan vei del fau*», *Cultura neolatina*, 11, 1951, pp. 25-48; adottato qui il testo di Massimiliano De Conca, «Marcabru, *Lo vers comens cant vei del fau* (BdT 293.33)», *Lecturae tropatorum*, 2, 2009, pp. 38, p. 25.

⁵¹ Testo Sharman, *The 'cansos' and 'sirventes'*, p. 192.

polemica contro i ‘sapientoni’ che non hanno gli strumenti per capirlo – i versi di Raimbaut fanno convergere verso il rifiuto ideologico del *chan a totz cominal* i tipici argomenti del *trobar clus* di stampo giraldiano e marcabruniano, invitando a considerare le ragioni che sostanziano il rapporto tra verità (o senso ‘naturale’), senso celato e intelligenza richiesta per accedervi.

*

Dati contenutistici e stilistici possono essere messi a confronto con le ipotesi di datazione, sinora avanzate, per questo testo; data la spinosità della questione, all’interno della quale le opinioni spesso divergono e i dati si contraddicono, si anticipa che l’argomentazione presente non mira ad offrire prove da intendere come risolutive. Si parta, intanto, dal presupposto che la carriera poetica di Raimbaut, morto giovanissimo, si estende nell’arco di poco più di un decennio che va dal 1162 al 1173; eccezion fatta per alcuni testi dove sono presenti riferimenti cronologici precisi, come *Car dous e feinz* (BdT 389.22) e *Parliers...-ana* (BdT 389.33), è davvero difficile – ne sono prova i tentativi prima di Pattison, poi di Delbouille –⁵² distribuire cronologicamente i suoi componimenti, che paiono comunque addensarsi intorno agli anni 1168-1171.⁵³

Secondo Pattison *Assaz m’es bel* – che appartiene al gruppo delle cosiddette «pièces à diffusion large» individuate da Zufferey⁵⁴ –va inserito tra i testi prodotti nel 1168 insieme a *Pos trobars plans* (BdT 389.37, Pattison XVI), *Aissi mou* (BdT 389.3, Pattison XVIII) e *Amors, com er?* (BdT 389.8, Pattison XIX),⁵⁵ sebbene essa sia tenuta distinta dai precoci esperimenti del trovatore, i cosiddetti «Marcabrunesque Poems», ossia *Cars, dous e feinz* (BdT 389.22,

⁵² Cfr. Pattison, *The Life and Works*, pp. 36-37, e Maurice Delbouille, «Les *senhals* littéraire désignant Raimbaut d’Orange et la chronologie de ces témoignages», *Cultura neolatina*, 17, 1957, pp. 49-73 (in particolare pp. 50-51).

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 59.

⁵⁴ Cfr. François Zufferey, «Raimbaud d’Orange dans la tradition manuscrite», *Revue des langues romanes*, 96, 1992, pp. 3-14, pp. 7-8.

⁵⁵ Cfr. Pattison, *The Life and Works*, p. 45. Accolgono con favore questa datazione Mölk, *Trobar clus-trobar leu*, p. 129, e Zufferey, «Raimbaud d’Orange», p. 11.

Pattison I), *En aital rimeta* (*BdT* 389.26, Pattison II) e *Après mon vers* (*BdT* 389.10, Pattison IV).⁵⁶

Diversamente da Pattison, Delbouille data questa canzone al periodo del viaggio in Spagna presso la corte di Alfonso II d'Aragona, dove si recò nell'inverno del 1171 con Giraut de Borneill.⁵⁷ Il soggiorno sarebbe durato pochissimo, visto che nel giugno dello stesso anno Raimbaut sarebbe tornato dalla terra ispanica (dal momento che ricevette in questo mese il *castrum* di Pignan, di cui ci rende nota un atto).⁵⁸ A questo periodo, oltre che *Assaz m'es bel*, apparterrebbero *Aras no siscla* (*BdT* 189.12), *Entre gel e vent* (*BdT* 389.27), *Ar s'espan* (*BdT* 389.16), *Er [se] sebroill* (*BdT* 389.15).⁵⁹ Il toponimo di Urgel menzionato nella seconda *tornada*, cui va probabilmente collegata una figura femminile, designerebbe Dulcia, moglie di Ermengoldo VII di Urgel, che Raimbaut avrebbe conosciuto durante lo stesso viaggio.⁶⁰

⁵⁶ Da ascrivere, rispettivamente, agli anni 1162, 1163, 1165: l'imitazione palese di Marcabruno nella produzione del signore d'Orange è garanzia di collocazione 'alta'; cfr. Pattison, *The Life and Works*, p. 45. Per il fatto che nell'ultima *tornada*, tradita solo da **D**, compare il *senhal* 'Bon Esper', *Assatz* è collocata inoltre nel cosiddetto ciclo del *Bon Respeig*; cfr. *ivi*, pp. 40-42.

⁵⁷ Cfr. Delbouille, «Les *senhals* littéraire», p. 58 (si riporta per esteso): «Si Raimbaut a gagné l'Espagne avec Giraut après l'assemblée de Puivert, ces pièces XXX, XXXI et XXXIV auraient été écrites dans les premiers mois de leur séjour à la cour d'Aragon: elles se placeraient selon toute vraisemblance avant XIV, XV, XXXIX, XIII et XXVII, et sans doute aussi avant XVII, où est citée une dame d'Urgel que Raimbaut dut connaître à l'occasion du même voyage en Espagne». Sul mecenatismo di Alfonso II nei confronti dei poeti della generazione di Giraut de Borneill cfr. Stefano Asperti, «I trovatori e la Corona d'Aragona. Riflessioni per una cronologia di riferimento», *Mot, so, razo*, 1, 1999, pp. 12-31.

⁵⁸ Cfr. *DBT*, p. 439a.

⁵⁹ Per quest'ultimo testo adottato qui la grafia dell'edizione di Milone, «Cinque canzoni», pp. 77-78.

⁶⁰ Questa è l'opinione di Walter T. Pattison, «The troubadours of Peire d'Alvernhe's satire in Spain», *PLMA*, 50, 1935, pp. 14-24, p. 17: «A third poem by the same author (Bartsch, 389, 17) is sent to a lady dwelling in Urgel, across the Pyrenees from Puivert and Talau. The poet is not in that city; but since the legend of the prose biography to the effect that he fell in love with the Countess of Urgel without seeing her is unquestionably a fiction, we must conclude with Appel that the poet knew a lady in Urgel. On the basis of all these links between Raimbaut and Aragon, I am willing to declare without reserve that the troubadour did actually visit that realm». Dulcia però è provenzale o catalana: cfr.

La formula *que lai en Urgel* (secondo la lezione di **D**) o *qu'a leis en Urgel* (secondo la lezione di **IKN**², che, a mio avviso, andrà rivalutata alla luce delle ipotesi sulla destinataria) *te presen* potrebbe aver ispirato il biografo, che inserisce questo riferimento nel testo della *vida*, annotando che Raimbaut «s'enamoret... de la bona contessa d'Urgel (8)» e aggiungendo qui una *cobla* con invio alla stessa («Amic Rossignol / si tot as gran dol / per la mi'amor t'esjau / ab una leu cansoneta / qe-m porta⟨ra⟩s a jornau / a la contessa valen, / lai en U⟨r⟩gel per presen» (10)».⁶¹ Andrà osservato che la porzione di testo contenente questo cenno è presente in una *tornada* tradita solo da manoscritti del ramo orientale, ossia **D** - **IKN**²; dato, questo, da ricollegare forse all'ipotesi che la biografia del trovatore prenda forma a partire dalla diramazione del gruppo **IK** - **N**²(**P**^v) e, in particolare, dalla disponibilità in ϵ di questi versi (omessi evidentemente da **y**).⁶² Ciononostante, Pattison rifiuta con buone ragioni la proposta di Kolsen di interpretare la stanza incastonata nella biografia come *cobla* apocrifia di *Assaz m'es bel*:⁶³ lo schema rimico di *Amic Rossignol* non corrisponde infatti a quello, ben contraddistinto, della canzone in esame.

Il riferimento alla contessa di Urgel consente però di confrontare la dichiarazione di *Assaz* (e della *vida*) con un'enigmatica canzone di Giraut de Borneill, *Mas, com m'ave, Deus m'aiut* (*BdT* 242.43), dove il limosino fa riferimento a una partenza della contessa di Urgel che getterebbe nel dolore gli abitanti della contea (vv. 49-56):

Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. I, p. 423; Aimo Sakari, «À partir de la vida de Raimbaut d'Orange...», *Revue des langues romanes*, 96, 1992, pp. 15-31, p. 26 conferma la notizia («Douce est la bona contessa d'Urgel évoquée dans la vida, d'après le deuxième envoi du “vers” *Assatz m'es bel* [389,17] de Raimbaut») e allo stesso modo Milone, *El 'trobar envers'*, p. 207. Arno Krispin, «Espace féodal et espace poétique: Raimbaut d'Aurenga entre Toulouse et Aragon», *Les troubadours et l'état toulousan avant la croisade (1209)*. Actes du Colloque de Toulouse (9 et 10 décembre 1988), Bordes 1994, pp. 177-182, p. 179, connette *Assaz m'es bel* ad altri riferimenti a zone di influenza catalano-aragonese, convenendo tuttavia che il dedicatario debba essere identificato con Alfonso d'Aragona.

⁶¹ Cfr. Barsotti, «La *vida* di Raimbaut d'Aurenga», p. 70.

⁶² All'interno del gruppo orientale fa eccezione per il fatto di omettere programmaticamente le *vidas* e le *razos*, ma è plausibile, a questo punto, che la fonte a partire da cui fu copiato le contenesse.

⁶³ Cfr. Pattison, *The Life and Works*, p. 125.

Mas sai m'a mon dol cregut
 us clams qe fan entre lor
 cil d'Urgel, per qe-il pluzor
 seran mort e cofondut;
 q'il contes'ab cui Iois nais
 e Sabers e Pretz verais,
 s'en cuiet eissir,
 qi lo-l volgues consentir.⁶⁴

Pur non esplicitandone la datazione, Sharman colloca significativamente questa canzone (la num. VI dell'edizione) nella prima produzione di Giraut, accostandola ai prodotti degli anni del sodalizio con Raimbaut e, in particolare, a *Ailas, co muer! – Qe as, amis?* (*BdT* 242.3), composta probabilmente proprio con il signore d'Orange.⁶⁵

Diversa ancora è infine la proposta di Zambon, il quale annota che la canzone «dovrebbe essere stata scritta (forse in Spagna) nella primavera del 1170», dunque, si deduce, prima del raduno di Puivert (che fu tra agosto e settembre 1170) e dello scambio in tenzone tra il signore d'Orange e Giraut de Borneill.⁶⁶

Per il riferimento alle critiche mossegli da altri verso la propria poetica, i primi versi della canzone si possono poi confrontare con un altro testo di Raimbaut, che Pattison colloca nella produzione tarda per il fatto che vi viene menzionato il giullare Levet (che compare nei documenti tra il 1171 e il 1173, dunque negli ultimi tre anni di vita di Raimbaut);⁶⁷ il testo in questione è *Pois tals sabers mi sortz e-m creis* (*BdT* 389.36), di cui riporto l'*incipit* (vv. 1-8):

Pois tals saber mi sortz e-m creis
 que trobar sai – et ieu o dic! –
 mal estara si non parleis
 et er mi blasmat si m'en gic;
 car so qu'om van'ab la lenga
 taing ben que en pes lo tenga,

⁶⁴ Sharman, *The 'cansos' and 'sirventes'*, p. 66.

⁶⁵ «Poems using extensive dialogue (I, II, IV-VIII) may have been an early style of Giraut's, since there is reason to believe that he composed poem v with Raimbaut d'Aurenga, who died in 1173»; cfr. ivi, p. 22 e 65 (*ad loc.*).

⁶⁶ Zambon, *Il fiore inverso*, p. 327.

⁶⁷ Ivi, p. 37.

car non pot aver peyor dec
qui ditz so que no s'avenga.⁶⁸

Anche qui la presenza del verbo *blasmar* motiva la presa di posizione difensiva del trovatore, che si sente così legittimato a contrapporre ai polemisti un vanto sul proprio *sabers*, in forma, in tal caso, di invito generico a non vantarsi di ciò che non si padroneggia bene.⁶⁹ Ma il giullare Levet viene menzionato anche nell'eccentrica *Ar non sui jes mals et astrucs* (BdT 389.14), collocata da Pattison nel 1172;⁷⁰ sarebbe secondario menzionarla se non fosse che anche qui Raimbaut impiega la rima in *-eg (-ech)* – piuttosto rara, a giudicare dai repertori, prima del 1173⁷¹ – che in *Assaz* dà luogo alla sequenza di rime *b* della seconda terna (*dreg : deg : reg*).

Vorrei infine accennare a un'ulteriore questione che riguarda la possibilità di scorgere elementi di richiamo con un altro trovatore e cioè Bernart de Ventadorn. Gli ultimi versi di *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* (BdT 70.42) recano nel ms. unico **P** l'invio al noto *senhal* 'Tristan'.⁷² Ciò non desterebbe particolare attenzione, almeno

⁶⁸ Testo Pattison, *The Life and Works*, p. 195.

⁶⁹ È invece concesso esprimersi liberamente e senza freni, se si ha *saber* a sufficienza; cfr. ivi, vv. 1-8: «Pois tals saber mi sortz e-m creis / que trobar sai – et ieu o dic! – / mal estara si non parleis / 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 peyor dec / qui ditz so que no s'avenga». Cenni a biasimo da parte di altri compaiono però anche in *Ben sai c'a sels seria fer* (BdT 389.19), collocata da Pattison insieme ad *Assaz* nel 1168: qui la nota di biasimo viene tuttavia ricondotta al fatto di cantare spesso, vv. 1-8: «Ben sai c'a sels seria fer / que-m blasmon quar tan soven chan / si lor costavon mei chantar; / meils m'estai / pos leis plai / que-m te jai, / qu'ieu chant mia per aver: / qu'ieu m'enten en autre plazer»; cfr. Milone, *El 'trobar envers'*, p. 79.

⁷⁰ Pattison, *The Life and Works*, p. 45; sul testo cfr. p. 187.

⁷¹ Si veda infatti la scheda dedicata alla rima in *-éch* (grafia palatalizzata) in Beltrami e Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale*, p. 107. Questa rima ricorre anche in un altro testo incluso nel *corpus* di Raimbaut, e tuttavia apocrifo (*unicum* di **V**), cioè *Compainho, qui qu'en irais ni-n veill* (BdT 389.24), su cui cfr. Pattison, *The Life and Works*, p. 207, con la serie *veg* 25, *leg* 26, *adreg* 28, *freg* 29, *autreg* 31, *deg* 32, *malaveg* 34, *iserveg* 35, *iserveg* 37. Si veda anche la scheda rimica di Giovanna Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma 2011, p. 281.

⁷² Cfr. Appel, *Bernart von Ventadorn*, p. 240. La canzone fa parte di un gruppetto di quattro testi in cui compare questo riferimento; gli altri sono *Amors, e que-us veyaire?* (BdT 70.4), vv. 57-64; *Lo rossinhols s'esbaudeya* (BdT 70.29), vv. 57-62 e *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70.43), vv. 57-60. Sull'argomento è

nello specifico caso, se non si trattasse dell'unico esempio di canzone a *coblas ternas* (seppure le terne siano costruite su logica diversa) nel repertorio di Bernart, nonché rarissimo esempio, insieme ad *Assaz*, di questo costruito strofico. *Can vei* e *Assaz* sembrano comunicare anche per la presenza di altre tessere, ad esempio il sintagma *bon esper* in punta di verso (presente, è vero, anche in altri tre *loci* del *corpus* e nella medesima posizione),⁷³ vv. 33-35:

mas, fe qu'eu dei leis e mo Bel-Vezer,
si de s'amor me torn'en *bon esper*,
ja mais vas leis no farai vilanatge.

Degna di nota è anche *Can l'erba fresch'e-lh folha par* (*BdT* 70.39), dove allo schema metrico totalmente diverso fa da contrappunto il fatto che tutte le rime qui presenti (-ar; -an; -or; -ens) – seppure molto diffuse, come mostrano i repertori⁷⁴ – trovino rispondenza, nella loro totalità, nel testo di Raimbaut.⁷⁵ Tenuto conto, inoltre, che la seconda terna di *Assaz m'es bel* presenta punte piuttosto aspre di invettiva nei confronti dei maldicenti, credo che l'identificazione tra i maldicenti (*enemic*) e i bambini (*efan*) al v. 34 di *Can l'erba fresch'e-l folha par* possa indicare un parallelo piuttosto esplicito tra i testi in esame; riporto i versi 33-40: «S'eu saubes la gen enchar, / mei enemic foran efan, / que ja us no saubra triar / ni dir

stata prodotta una vasta bibliografia; mi limito qui a richiamare, compendiando, Costanzo Di Girolamo, «Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes», *Medioevo romanzo*, 9, 1984, pp. 17-26 (la questione è poi ripresa in Id., *I trovatori*, Torino 1989, pp. 120-141); Luciano Rossi, «Chétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia», *Vox romanica*, 46, 1987, pp. 26-62; Aniello Fratta, «Un 'groviglio' di voci: Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga e Peire d'Alvernhe», *Medioevo romanzo*, 18, 1993, pp. 3-30; Luciana Borghi Cedrini, «L'enigma degli pseudonimi nel 'dibat' tra Raimbaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes», *Il segreto*. Atti del Convegno di Studi di Cagliari (1-4 aprile 1998), a cura di Ubaldo Floris, Maurizio Virdis, Roma 2000, pp. 49-75.

⁷³ Ossia *Tuïh cil que-m preyon qu'eu chan* (*BdT* 70.45), v. 44; *Chantars no pot gaire valer* (*BdT* 70.15), v. 36; *Ges de chantar no-m pren talans* (70.21), v. 40.

⁷⁴ Si vedano le rispettive schede in Beltrami e Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale*, pp. 33-44, 57-68, 140-145, 245-253.

⁷⁵ Per il testo cfr. Appel, *Bernart von Ventadorn*, p. 219.

re que·ns tornes a dan». ⁷⁶ Un'espressione conforme alla designazione del *trobar clus* – che assumerà alla luce dei raffronti un peso specifico notevole – fa più avanti un'incursione nell'ambito del *topos* del *celar*, quando ai vv. 47-48 l'io invita la donna a una comunicazione amorosa nascosta sotto segni coperti: «Parlar degram ab cubertz entresens, / e, pus no·ns val arditz, valgues nos gens!».

Se è vero che i riferimenti qui abbozzati dovranno trovare trattazione a parte, è doveroso qui ricordare, tuttavia – a supporto della proposta di considerare il 1170 come *terminus post quem* possibile per la composizione di *Assaz* –, che i due trovatori dovettero conoscersi al già menzionato raduno di Poitiers.

*

Quella di interpretare i tratti marcabruniani dei testi come spia di cronologia alta è una tendenza, legittima, di Pattison. ⁷⁷ La presenza di Marcabruno in *Assaz* è però più complessa e andrà valutata anche alla luce del fatto che all'altezza di questa canzone Raimbaut è capace di rispondere (si noti, in tal caso, la presenza della locuzione *de novelh*, 'di nuovo') alle critiche con i toni del vanto, che raggiungerà il suo punto più alto nella seconda terna. Da un lato Raimbaut esordisce con un sintagma formalmente marcabruniano (*Assaz m'es bel*); dall'altro con una formula ancora marcabruniana viene attribuita ai *sobresabens* la critica sul suo conto: Marcabruno rappresenterebbe adesso un modello superato, ormai svuotato dall'interno e rifunzionalizzato nell'ottica di promuovere una visione propria sul *saber* e sulla poesia. Alla luce dell'orchestrazione dei contenuti di *Assaz m'es bel* e delle relazioni letterarie che sembrano affacciarvisi, potrebbe dunque essere una proposta quella di considerare, anche alla luce di tutto il resto,

⁷⁶ Nella canzone in questione Bernart allude al problema di dover trattenersi dal manifestare a *midons* il suo desiderio; ai vv. 17-18 egli esprime la sua frustrazione dando enfasi a un nodo di tensione che si è visto essere cruciale (seppure da una diversa angolatura e forse in forma parodica) anche in *Assaz*, ossia il rapporto tra sentimento (segreto) e manifestazione: «Meravilh me com posc durar / que no·lh demostre mo talan».

⁷⁷ Nella prima produzione – caratterizzata da testi come *Car, dous e feinz* (*BdT* 389.22) – l'adesione al modello designerebbe, secondo Pattison, *The Life and Works*, pp. 36-37, «the mark of a beginner».

l'opportunità di distinguere più fasi dell'*imitatio* marcabruniana da parte di Raimbaut.

In conclusione: la prima terna di *Assaz* sembra riassumere in sé tracce del dialogo con il modello Marcabruno, facendo affacciare timidamente nuovi possibili interlocutori. Da un lato il terreno sembra pronto per il dialogo, forse già avviato, con Giraut de Borneill; dall'altro è possibile che *Assaz* possa inserirsi nel dibattito con Bernart de Ventadorn sul problema dell'espressione dell'amore. Incentrata su motivi metapoetici, la prima terna inscena in forma dialettica il problema dello stile che sarà esplicitamente trattato in *Ara m platz*; ma difficile dire con certezza se questo sia presupposto oppure conseguenza dello scambio letterario, documentato dalla tenzone con Giraut (che risale al dicembre 1170).⁷⁸ Potrebbe poi essere caratteristica del Raimbaut poeticamente affermato anche il richiamo alla follia non come genericità, ma come argomento difensivo, cioè per legittimare il proprio arroccamento aristocratico.⁷⁹ La canzone rappresenterebbe, in ultima analisi, una fase in cui il signore d'Orange è abbastanza 'maturo' per difendere le ragioni poetologiche che contraddistinguono il proprio *trobar* aristocratico contro le critiche di chi non è in grado di capirlo.⁸⁰

⁷⁸ Cfr. *DBT*, pp. 437-442, p. 439a. Anche Ulrich Mölk mise a confronto esplicitamente *Assaz m'es bel* con la tenzone con Giraut, mostrando come nei due testi Raimbaut tratti con gli stessi «literarischen Termini» il *trobar clus* e il *trobar prim*; cfr. Mölk, *Trobar clus-trobar leu*, p. 130. Secondo Mölk il *trobar leu* si opporrebbe, secondo Raimbaut, sia al *trobar clus* che al *trobar prim*; cito estesamente (*ibid.*): «Daß Raimbaut das trobar prim und das trobar leu nicht als zwei Bezeichnungen für denselben Stil auffaßt, geht auch mit hinreichender Klarheit aus dem späten Lied XXX (1170) hervor, das nicht nur, wie er in der ersten Strophe ausführt, leicht verständlich sein soll, sondern sogar – im Gegensatz zu seinen Liedern en aital rima – einfache Reime (und ein schlichtes metrisches Schema) verwenden will».

⁷⁹ Nonché caratteristica, quella della *foldaz*, con cui Giraut suggerirà il *planh* in suo onore (*BdT* 242.65, v. 41).

⁸⁰ Un parallelo può essere fatto ad esempio tra i *prims sobresabens* e i '*fatx*' di *Aissi mou*, *BdT* 389.3, v. 6 e *Ara m platz*, *BdT* 389,10a, v. 18); cfr. Pattison, *The Life and Works*, p. 41. Lo studioso assimila l'argomento poetologico al centro di questa canzone ad altri testi del cosiddetto ciclo del '*Respeig*' (ossia *Pos trobars plans*, *BdT* 389.37 e, ancora, *Aissi mou* e la tenzone con Giraut, *BdT* 389.3 e 10a), dove per l'appunto: «He boast of his art and prides himself on the fact that it is directed to the chosen few. This pride in his work is absent from the

Nel tratteggiare l'atteggiamento di Raimbaut nei confronti delle questioni poetiche, *Assaz m'es bel*, tutto tranne che testo 'ab sen d'enfan', è anzi canzone cruciale dove sembrano convergere diversi momenti salienti – non ultime le relazioni letterarie con altri rimatori – di quella che fu una carriera poetica destinata a terminare molto presto, ma di cui è possibile, fortunatamente, apprezzare i numerosi frutti.

earlier compositions, but is to reappear frequently throughout the rest of the poet's career. Raimbaut has, at the time he writes this group of poems, achieved sufficient fame and self-assurance to proceed independently of criticism» (*ibid.*).

Raimbaut d'Aurenga

Assaz m'es bel

(BdT 389.17)

Mss.: C 199v (*Raymbaut daure[nga]*), C^{lav}(*incipit*) 8v, 24v, D 90v (326), I 143v, K 129v, M 136r, N² 12v (V 1), P^v 2vb, R 7v (37).

Edizioni: Adolf Kolsen, *Dichtungen der Trobadors, auf Grund altprovenzalischer Handschriften (teils zum ersten Male kritisch herausgegeben) teils berichtigt und ergänz*, Halle 1916-1919, p. 66 («nicht benutzt IKR» e «Orthographie nach C»); Carl Appel, «Raimbaut von Orange», *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse*, n.f. 21/2, Berlin 1928, p. 24 (*coblas* I-V); Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis 1952, p. 121; Linda Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford 1975, pp. 165-167 (*coblas* I-III); Luigi Milone, «Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)», *Cultura neolatina*, 64, 2004, pp. 7-186, p. 149 (nota a *Pos trobar plans, cobla* I); Francesco Zambon, *Il fiore inverso. I poeti del 'trobar clus'*, Milano 2021, p. 327.

Mettrica: a4 a4 b4 b4 c8 d4 d4 c8 e4 e4 c8 (Frank 182:1; *unicum*). La canzone è composta da sei *coblas ternas* di undici versi ciascuna (raggruppabili in due gruppi, con le rime 1] -elh : -elh : -er : -er : -ens : -an : -an : -ens : -or : -or : -ens // 2] -ic : -ic : -eg : -eg : -ens : -ens : -ai : -ai : -ens : -ar : -ar : -ens) di quadrisillabi e ottosillabi maschili (dove la rima c in -ens accomuna tutte le stanze). Chiudono il testo tre *tornadas* (la terza delle quali tradita solo da D) che riproducono a eco lo schema degli ultimi tre versi della stanza e lo schema di ripetizione delle parole-rima in -ar (e) dell'ultima *cobla*. Milone, «Cinque canzoni», p. 149, propone lo «schema metrico più compatto, con rime interne: (a4)a8 (b4)b8 c8 (d4)d8 c8 (e4)e8 c8 (Frank 842a, nota)».

Testo. Pattison con modifiche (vv. 9, 16, 19, 22, 25, 34, 38, 48, 59, 71-72). Gli interventi sono soprattutto sulla punteggiatura; si sono valorizzate, in qualche caso (giustificato nelle note), le lezioni dei mss. del ramo orientale (D-IKN²). La traduzione riproduce alla lettera il testo provenzale; nei passi più problematici le note forniranno un sussidio all'interpretazione globale.

- I Assaz m'es belh
 que de novelh
 fassa parer
 de mon saber
 tot plan als prims sobresabens 5
 que van comdan
 qu'ab sen d'enfan
 dic e fatz mos captenemens;
 eu sec mon cor
 e·n mostri for 10
 tot aisso don ilh m'es cossens.
- II Qui qu'en favelh,
 lo m'es pro belh
 de mon saber:
 qu'en sai mielhs ver 15
 – sitot no suy mout conoysens –
que·l trop parlan
 que van comdan
 «Fols es». – «Non es. Si es son sens».
 Qu'ar tost salh for 20
 ab belh demor
 gen motz leugers, cortes talens.

I. Mi piace assai mostrare ancora apertamente il mio sapere ai rinomati sapientoni, che vanno insinuando che io parlo e mi comporto con il cervello di un bambino; io seguo il mio cuore e mostro fuori tutto ciò che esso mi consente.

II. In qualunque modo ne parlino, io mi compiaccio del mio sapere: ne so di più (anche se non ne so molto) rispetto ai chiacchieroni, che vanno raccontando: «È folle». – «No, non lo è: così è la sua saggezza». Così prontamente faccio scaturire con piacevole diletto parole leggere, desideri cortesi.

IX. e fammi amare con vero sentimento. E spero il bene, poichè ne ho garante.

2. *de novelh*: interpreto la locuzione nel significato di ‘di nuovo’, ‘nuovamente’, a differenza di Milone («Cinque canzoni», p. 149, *ad loc.*) che traduce «mi piace molto far apparire *ex novo* il mio sapere». Il tema del nuovo, caro a Raimbaut e spesso richiamato in *incipit* di canzone (si pensi a *Ab nou cor et ab nou talen*, *BdT* 389.1, *Aissi mou / un sonet nou* *BdT* 389.3), viene ripreso più avanti al v. 23, «Ab sen novelh / dic e favelh / mon cubert ver», dove il ‘rinnovato senso’ consente a Raimbaut di contraddire la dichiarazione esordiale (quella cioè di esprimersi *tot plan*), stavolta dicendo di esporre il suo segreto solo «lay on tanh que sia parvens» (v. 27).

6. *que van comdan*: **DM** sono coerenti nel presentare *cuidan* al posto di *comdan* sia qui sia alla strofa successiva, dove il sintagma è ripetuto; cfr. Pattison, vv. 18-19 («que van comdan / “Folhs es. – Non es. – Si es sos sens”»). La scelta di *comdar* è tuttavia da preferirsi anche alla luce del fatto che, nel *corpus* occitanico, il sintagma composto da verbo *anar* alla terza persona plurale (*van*) + gerundio/infinito ricorre frequentemente laddove quest’ultima forma verbale è un *verbum dicendi* (la formula più diffusa è quella con il verbo *clamar*); si veda ad es. Aimeric de Pegulhan, *Anc mais de joy ni de chan* (*BdT* 10.8), v. 10: «E selh que si van claman»; Lanfranc Cigala, *E mon fin cor regna tan fin’amors* (*BdT* 282.3), v. 22: «que-s van claman d’amor ni-n fan rancura»; Guillem Figueira, *Un nou sirventes ai en cor que trameta* (*BdT* 217.8), v. 24: «que tug li siey guerrier li van clamar merce»; Guillelmi (nello scambio con Raimon de Miraval), *Tostems enseing e mostri al mieu dan* (*BdT* 406.43 = 200a.1), v. 12: «per qu’ambas partz lo van claman rausel»; Cavaire, *Bonafos, yeu vos envit* (*BdT* 111.1 = 99.1), v. 33: «que romieus – so-n van comtan, —» e 38: «coma lop vos van cridan».

7. *qu’ab sen d’enfan*: Marcabruno è senz’altro il primo a impiegare l’espressione «sen d’enfanssa» collegando un motivo già biblico (Zambon, «*Trobar clus* e oscurità delle scritture», pp. 100-101) alla riflessione che riguarda il rapporto tra stile poetico, comportamento morale e sapienza. Nell’adoperare questa formula, Raimbaut non ha alcun precedente se non, appunto, il trovatore guascone: si può dunque ipotizzare che il cenno sia connotato nel senso del citazionismo, soprattutto se si assomma questo dato al calco dell’*incipit* da *Assatz m’es bel del temps essuig* (*BdT* 293.8). Nel *corpus* lirico trobadorico l’infanzia è comunque spesso associata alla follia, con cui ricorre talora in dittologia; si veda ad es. Albertet, *En amor ai tan petit de fiansa* (*BdT* 16.12), v. 22: «Mas totz hom fai folia et enfansa», e Bertran Carbonel, *Aisi com sel c’atrob’en son labor* (*BdT* 82.2), vv. 45-47: «... mas pus ab fals’amansa / falsan me vas, yeu faria enfansa / e gran foldat, pus tu me vas falsan». In generale, *far enfanssa* si può tradurre come ‘fare

una scempiaggine' o 'una stupidaggine'; cfr. ad es. Gaucelm Faidit, *Si tot m'ai tarzat mon chan* (BdT 167.53), vv. 19-20: «Amics, qan si vol partir / de si donz, fai gran enfanssa». L'espressione più puntuale «sen d'enfan» ricorre invece in pochi casi (eccettuati Marcabruno e Raimbaut, che comunque sembrano i trovatori più antichi a servirsene), che riporto: Bertolome Zorzi, *Entre totz mos cossiriers* (BdT 74.5), vv. 76-79: «Non agra trop sen d'enfan / totz hom que mal en creiria, / pois anc no fetz malestar?»; Giraut de Borneill, *Planc e sospir* (BdT 242.56), v. 50-55: «E qui-l parles iradamen, / saupra passar / ab fol de mal'esmanza, / si be-l tires, alegramen, / si tot si torn'ir'e tenzars / saber en sen d'enfanza»; Prebost de Valensa, *Savaric, e-us deman* (BdT 384.1 = 432.3), vv. 34-35 (cfr. Ruth Harvey e Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. III, p. 1036): «Ben aura sen d'enfan, / s'a lieis non vai, q'en grat lo retenia». Si aggiunge a queste sporadiche occorrenze quella all'interno del *complainta* anonimo *Si trobes tan leial messatge*, vv. 147-148: «qe-us conoig freol sen d'enfan / q'haver conoissench'el mieu dan». Un'espressione analoga, cioè «saber d'enfan», anche in Giraut de Borneill, *Ar auziretz / enchabalitz chantars* (BdT 242.17), vv. 44-45: «- Folla res! e cel que picha / non vai l'obra meilluran / cada pauc? Saber d'enfan!»; la traduzione di Beltrami (ivi, p. 302) per questo passaggio è: «Stolto, e colui che batte non va migliorando la sua opera poco a poco? Lo sa anche un bambino!».

9. *eu sec mon cor*: metto a testo in questo punto la variante di **D eu**, che rispetto alla congiunzione coordinata e rende più espressivo il periodo valorizzando la sfumatura della rivendicazione (ciò vale a prescindere, a mio avviso, dal fatto che si legga questo passaggio come ironico o meno). Il predicato alla prima persona con *sec* preceduto dal pronome *eu* registra inoltre numerose occorrenze, tra cui significativo il testo a *coblas ternas* di Bernart de Ventadorn, sopra menzionato, *Can vei la flor, l'erba verte e la folha* (BdT 70.42), v. 22 («Eu sec cela que plus vas me s'ergolha», cioè «ich folge der, die gegen mich am hochfahrendsten ist»; cfr. Appel, *Bernart von Ventadorn*, pp. 242-248).

11. *don ilh m'es cossens*: cruciale è l'interpretazione di questo primo passaggio per la comprensione del testo. Gli studiosi si dividono nell'interpretare il pronome con il cuore o con l'amata; a identificare nel pronome il cuore fu già Kolsen, *Dichtungen der Trobadors*, p. 69, il quale tradusse il periodo ripetendo per disambiguare il soggetto («mein Herz»): «aber ich folge meinem Herzen und seige nach außen alles das, wovon mein Herz heftig bewegt ("kochend") ist». Pur mettendo a testo *cossens*, lo studioso sembra insomma interpretare *cossens* con il valore di *cozens*, 'cocente' in quanto mosso, 'affetto' da passione. Per poter considerare questa sfumatura semantica occorrerebbe però valorizzare, se mai, la forma *cocens* (>*cozens*?) del ms. **R**, contro la forma *cossens* di tutti gli altri manoscritti, che

a tutti gli effetti sembrerebbe rimandare all'etimo latino COQUI (volg. COQUERE). Il senso potrebbe funzionare, data anche la diffusione, nella letteratura vittorina, dell'immagine della mente o della volontà *affecta* e, insieme, del ricorrere della metafora ignea in questo genere di contesti. Il fuoco caratterizza la condizione della mente nel terzo grado dell'amore secondo Riccardo di San Vittore, *De iv gradibus violentae caritatis*, 38-42, in Francesco Zambon (a cura di), *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, 2 voll., Milano 2007, vol. II, pp. 518-525, in partic. p. 42 (pp. 522-525): «Cum igitur anima in hunc modum fuerit *igne decocta*, medullitus emollita penitusque liquefacta, quid iam supererit nisi ut ei proponatur quae sit voluntas Dei bona, beneplacens atque perfecta, quasi quaedam ad quam informetur consummatae virtutis formula?». La mistica affettiva in genere si rapporta alla semantica generata dai valori del verbo *afficere* e alla forma passiva *affici*, «che si riferisce naturalmente al soggetto umano, il verbo significa “essere influenzato”, “impressionato”, “toccato”, “mosso”, “disposto”, “attratto”, “modificato”, “trasformato”»; cfr. Francesco Zambon (a cura di), *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, vol. I, p. XXVII. È presumibile tuttavia che la lezione *cozens* di **R** sia errore di anticipo dovuto alla presenza di questo rimante più sotto, alla VI *cobla* (v. 63), dove *cozens* significa ‘rovente’, ‘cocente’ in quanto ‘doloroso’ (riferito, nella fattispecie, all'atto di nominare i maldicenti): la rima *c* in *-ens* non ammette infatti, a differenza delle altre dello schema, ripetizione di parole-rima. A differenza di Kolsen (*Dichtungen der Trobadors*, p. 69), Gruber (*Die Dialektik des Trobar*, p. 215: «und ich folge meinem Herzem – Sinn – und zeige davon nach außen alles das, was es mir zu zeigen erlaubt») e Milone («Cinque canzoni», p. 149: «e seguio il mio cuore e manifesto tutto ciò che il mio cuore mi consente»), Paterson (*Troubadours and eloquence*, p. 166) pone in dubbio la referenzialità del pronome *ilh* al cuore traducendo: «And I follow my heart and outwardly show only as much of it as my lady (or: my heart) permits me» (dunque dando priorità all'interpretazione alternativa). La segue Zambon, che traduce difatti *ilh* come ‘ella’, «la donna amata» (*Il fiore inverso*, ad loc., p. 334). Quest'ultima interpretazione fa della donna – che però non risulta menzionata altrove nel testo – colei che autorizza il poeta a seguire ed esprimere il suo cuore, soprassedendo evidentemente sulla (qui sottintesa?) regola del *celar* (che generalmente sarebbe una forma di ‘tutela’ nei confronti dell'amata e della sua identità). Resto qui fedele all'interpretazione di Kolsen e Milone, interpretando, dunque, ‘segugio il mio cuore nel poetare’ giacché il testo mette in scena una implicita riflessione sull'espressione poetica dell'interiorità. La dialettica oppositiva tra le istanze del *dinz* (sfera emotiva) e del *for* (sfera espressiva e dunque metapoetica) è veicolata, in particolare, dalla locuzione *mostrar for*. Quest'ultima viene rafforzata, in particolare, da alcune espressioni e tessere lessicali che si

concentrano nei versi finali delle *coblas* di questa prima terna, come la locuzione *salhir for* al v. 20, cioè ‘emettere’, ‘fare germogliare fuori’, avente per oggetto le parole poetiche (v. 21: «gen motz leugiens, cortes, valens»).

16. – *sitot no suy mout conoyssens* –: adottato qui l’espedito grafico del trattino (anziché della parentesi, come nell’ed. Pattison) per demarcare il periodo come inciso all’interno del discorso.

19. «*Non es. Si es son sen*»: Raimbaut drammatizza il proprio messaggio riportando il discorso diretto dei suoi detrattori. La punteggiatura che adottò è simile a quella di Paterson (*Troubadours and eloquence*, p. 166, *ad loc.*: «Perhaps Raimbaut’s words should be punctuated: ‘Fols es. – Non es: si es sos sens.’») e Zambon (*Il fiore inverso*, p. 334, *ad loc.*), che anziché suddividere il discorso in tre battute corrispondenti a tre voci divergenti (come in Pattison: «‘Folhs es. – Non es. – Si es sos sens’»), lo scandiscono in due (la seconda articolata in una spiegazione preceduta dai due punti: «Si es sos sens»).

20. *salh for*: L’avverbio *for* che accompagna il verbo *salhir* è un significativo *mot-tornat* che richiama il penultimo verso della prima *cobla*, dove compariva un’espressione affine nel riprodurre la fenomenologia del passaggio dall’interiorità all’espressione poetica, cioè *mostri for* (v. 10). A questa dimensione si oppone significativamente, alla terza *cobla*, il *dins* collocato al penultimo verso nell’espressione «*dins mon cor*» (v.32); Zambon, *Il fiore inverso*, p. 329, traduce «Ed ecco nascere / graziosamente / lievi parole, cortesi passioni».

22. *cortes talens*: il verso è emendato sulla base di **M**, l’unico a recare la lezione corretta. Anche Pattison la accoglie a testo, tuttavia scegliendo, subito dopo, la lezione di **R** (*valens*) discostandosi da **C** (scelto come ms. base). Pattison dunque rende questo verso come un’enumerazione degli attributi delle parole che germogliano dal sapere dell’autore. Accolgo invece l’intervento di Zambon (*Il fiore inverso*, p. 328), che apporta una modifica all’edizione Pattison scegliendo «la lezione, più fedele ai manoscritti, di Appel e Paterson» (cfr. *ad loc.*, p. 334), ossia *cortes talens* («passioni cortesi»; cfr. p. 329). Quanto al primo aggettivo (*leuger*), la lezione di **D** è derivata verosimilmente dall’errata lettura di una *scriptio* come **leujer*.

23. *Ab sen novelh*: i mss. si dividono nella scelta delle lezioni *sen CR* e *son DM*. Alla luce del messaggio che Raimbaut sta qui articolando, *son (DM)* è da interpretare come probabile *facilior*. Il gioco di ripetizioni di concetti e parole-rima che l’architettura del testo dispiega rende più congeniale la scelta del sintagma *sen novel*, che fa da eco (e da contrappunto) al *sen d’enfan* della prima *cobla*. L’espressione è da prediligere per la complessità dei risvolti concettuali – nell’ambito del tema ampio del *renovelar* – che Raimbaut sviluppa anche altrove, ad es. in *Ab nou cor et ab nou talen* (*BdT* 389.1), vv. 1-3: «Ab nou cor et ab nou talen / ab nou saber et

ab nou sen / et ab nou bel captenemen» (cfr. Luigi Milone, «Tre canzoni di Raimbaut d'Aurenga [389, 1, 2 e 11]», *Cultura neolatina*, 63, 2003, pp. 169-254, p. 169).

25. *mon cubert ver*: da valorizzare, al v. 25, la variante di **CDM** *cubert ver* (scelta da Kolsen, Appel e poi Zambon) al posto di *saber ver* (lezione di **R** accolta da Pattison e Paterson), nell'idea di dare spessore alla verità nascosta nel cuore, organo-contenitore depositario del segreto. I testimoni del ramo orientale **IKN**² presentano in questa parte del testo una lacuna.

25-26. *e-l fas parer*: le edizioni da Appel in avanti invertono i sintagmi «dic e favel / e faz parer / mon cubert ver» in «dic e favel / mon cubert ver / e faz parer» per salvaguardare lo schema delle parole-rima, che vuole che per una stessa rima ripetuta all'interno dell'ultima strofa della terna (quale è quella in questione) si presenti dapprima la seconda parola rima della seconda *cobla*, poi la prima rima della prima *cobla*. Il criterio di ripetizione della seconda parola rima (cioè b) va inserito nello schema:

-er: (b)

I *cobla*: parer : saber

II *cobla*: saber : ver

III *cobla*: ver : parer

La logica di permutazione viene rispettata solo in **R**, dal momento che tutti gli altri mss. recano l'ordine inverso: «e faz parer / mon cubert ver» (come appunto in **D**, seguito da tutti gli altri). Adotto qui la grafia di **D**, per invertire a mia volta i versi in modo da rispettare lo schema delle parole-rima.

31. *demor*: **D** offre cattiva lettura della lezione del modello, con confusione della *m* per *u* e *a* (*damor*) per *e* (*demor*).

33. *si que-l dir no-m passa las dens*: interrogando le *COM2* si può toccare con mano la rarità della formula *passar las dens* nell'ambito delle formule del 'dire'. L'espressione torna in una tenzone (o meglio, uno scambio di ingiurie) di Bernart de Gordo, *Totz afars es niens* (*BdT* 84.1), vv. 41-42: «E s'anc li passet las dens / bos motz, a negun iorn mai...»; cfr. Harvey e Paterson, *The troubadour Tensos*, vol. I, p. 163. Significativa l'occorrenza in Giraut de Borneill, *Aquest terminis clars e genz* (*BdT* 242.12), vv. 33-34: «C'anc non fon per lei mantengutz / orgoills ni no-l passet las denz», cfr. Sharman, *The 'cansos' and 'sirventes'*, p. 104; il trovatore limosino riprende questa espressione, con sostituzione di *cais* (bocca) per *dens* in *Ges de sobrevoler no-m tuoill* (*BdT* 242.37), vv. 55-58, cioè in un testo che dichiara composto 'alla maniera di Linhaura', che cito estesamente: «E pero veiatz en l'escuoiill / Linhaura vers de trobador, / e no-m n'aiatz per gabador / si tant rics motz mi passa-l cais»; cfr. *ivi*, p. 154. Si veda infine

Giraut de Calanso, *El mon no pot aver* (BdT 243.7), vv. 51-52: «ni-s cug que-m pas las dens / uns motz descovinens» (ringrazio Giorgia Laricchia per avermi fornito il suo testo, ancora inedito, di questa canzone). Un simile impiego del lemma raro ‘denti’ (mutuato nella grafia *dins*) è poi congetturato da Maurizio Perugi, *Arnaut Daniel, Canzoni*, Firenze 2015, p. 271, a proposito di Arnaut Daniel, *Sols sui qui sai lo sobrafan qe-m sortz* (BdT 29.18), v. 25, dove a differenza delle congetture degli altri editori (*ses dirs*; che a mio parere resta la miglior soluzione), stampa: «si-l cors *ses dins* no-s presenta defors». Il concetto è evocato, in forma variata, anche da Aimeric de Peguilhan, *S’ieu hanc chantiei alegres ni jauzens* (BdT 10.48), vv. 28-29: «Ges enquera no puesc serrar mas dens / qu’ieu del comte non digua sa lauzor» [Ora posso a stento serrare i denti per evitare di pronunciare lodi al conte]. Significativo che l’espressione – non certo frequente nel *corpus* occitano – ritorni nell’anonimo veneto dei *Proverbia que dicuntur* (XIII sec.), v. 594: «L’amor q’ele li porta no li pasa li denti», del resto costellato di francesismi e di espressioni che ricorrono nella letteratura d’oltralpe (un’altra da me riscontrata è ad es. quella al v. 17: «Formento et erba mena no nase d’una semença», che echeggia a mio avviso il proverbio «Bon fruit vient de bonne semence», schedato da Joseph Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris 1925, n. 2318, e che allude a un sapere di cui risente anche la pastorella di Marcabruno); cfr. Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960, vol. I, pp. 523-555. L’immagine della parola che sfugge può appoggiarsi anche al riferimento diretto alla lingua, come accade, per restare nel *corpus* di Raimbaut, in *Ben s’eschai q’en bona cort* (BdT 389.20), vv. 11-14: «An Mita ab lo nas cort, / e qui l’apella dreich bort / lau que la lenga l’arap / que mais fols motz no-ill escap!». Raimbaut impiega il lemma raro *dens* nella battuta di risposta a Peire Rogier (in *Seign’en Raimbaut, per vezer*, BdT 356.7, vv. 43-45) che gli chiede come preferisce essere chiamato, asserendo (*Peire Rogier, a trassaillir*, BdT 389.34, vv. 22-23): «Per me voletz mon nom auzir. / Cals son? – o drutz... *Er clau las dens!*». L’immagine evoca implicitamente la natura della voce come soffio, ricalcando le dinamiche della teoria pneumo-fantasmatica che nel XII secolo condiziona sensibilmente la concezione della poesia. Tale fenomenologia è interpretata ai tempi dei trovatori (cioè prima della riscoperta di Aristotele) alla luce degli apporti della medicina e della teoria stoico-neoplatonica dello pneuma, alla base della cui teorizzazione si colloca, ad esempio, il *De insomniis* del neoplatonico Sinesio, a cui si aggiunge l’attività di Boezio traduttore di Aristotele (*In librum Aristotelis De interpretazione libri sex*). Su questi aspetti cfr. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977, p. 109 e 146-147 e Corrado Bologna, *‘Flatus vocis’. Metafisica e antropologia della voce*, Roma 2022, in particolare pp. 41-47 e 53-57.

34. *d'amor dic*: i mss. si dividono in *d'amar* **CD** e *d'amor* **IKN²R**. La predilezione da parte degli editori per *amar* è pressoché unanime. Metto a testo tuttavia la variante (adiafora) *amor* > *don d'amor dic* di **IKN²**: non solo, infatti, si sta parlando di amore, ma di un discorso sull'amore; la scelta di *d'amor* valorizza a mio avviso questa valenza meta-discorsiva. La grafia *amor* accompagnata da *verbum dicendi* richiama inoltre l'*incipit* (accomunato da analogo uso di *Assatz*) di *BdT* 389.18 (*Assatz sai d'amor ben parlar*). Dal punto di vista della punteggiatura e della sintassi ritengo preferibile espungere i due punti sintattici inseriti da Pattison alla fine del v. 34 (accolti anche dall'ultimo testo di Zambon).

35. *qu'am*: tutta diversa la resa di questi primi due versi da parte di Kolsen e Appel: «Quon am? Ar dic / qu'aissi ses tric» (cioè: «Wie ich liebe? Nun, ich sage, daß ich die...»); cfr. Kolsen, *Dichtungen der Trobadors*, p. 70): i due editori accolgono infatti al v. 35 la variante di **C** *qu'aissi*. La soluzione *c'am* (nelle grafie: *can* **D**, *Cab* **R**; così anche **IK**, che presentano nella *scriptio continua* la forma *Camsi*, così già nel modello a monte di questa famiglia, visto che **N²** vi trae la lezione, erronea, *Canisi*) è tuttavia più pertinente, a mio avviso, rispetto al contesto, che propone difatti un discorso sull'amore e sulla sincerità della sua espressione.

38. *seran*: diversamente da Kolsen e Appel, Pattison mette a testo *s'eron*; il che costringe a escogitare accorgimenti grafici per creare un inciso in questo punto (**C** è l'unico ms. ad accogliere la lezione *sieron*), mentre tutti gli altri mss. presentano il futuro (*seran*; *se tant sert* di **N²** andrà interpretata come corruzione a partire da una forma dove era presente una lettera 'a'). Recuperò a mia volta la forma *seran* interpretando l'affermazione come un'esclamativa e ipotizzando legittimo un costrutto con l'indicativo futuro del verbo essere, quale **seran sert com* (ovvero: 'saranno certi di / sapranno quanto la amo nobilmente!') e riprodotto su analogia del pluriattestato «esser sert *que*» (ad es. *D'omes i a, e sai-n un majormens*, *BdT* 82.46, v. 3). Infine, da notare che al v. 38 Pattison, *The Life and Works*, p. 123, trascrive in apparato *si finamen* come lezione di **C** benché nel ms. non compaia l'avverbio *si*).

39. *M'irion sai*: peculiare – ma poco sensata in questo contesto – la variante *En rizen sai*, accolta dai mss. del ramo orientale (eccezion fatta per **D**, che segue un'altra strada, più simile a **C** e altrove, si è visto, a **M**) **IKN²**. Subito dopo Raimbaut accenna alle cinquecento donne che verrebbero a pregarlo di avere insegnamenti d'amore; qualcosa di simile accade in *Ab nou cor et ab nou talen* (*BdT* 389.1), in una *cobla* interamente percorsa dal tema del riso dove l'appunto numerico sugli angeli ha a sua volta valore iperbolico (vv. 31-35): «e midons ri·m tan doussamen / que ris de Dieu m'es, so·m par, / e·l sieus ris fa·m plus jauzen / que si·m rizian quatre cen / angel que·m deurian gaug far».

48. *duc*: fedelmente alle grafie del canzoniere **C**, al v. 48 Pattison porta a testo *ducx* (la terminazione in *-s/-x* contrassegnerebbe il caso retto, di cui però in tal caso non c'è bisogno giacché *duc* è complemento oggetto, come *reg*). Dal momento che si tratta di un caso obliquo e che tutti i mss. eccetto **C** riportano la lezione (corretta) *duc*, trovo opportuno accogliere l'intervento di Zambon, *Il fiore inverso*, pp. 330 e 334, *ad loc.* («seguiamo qui la lezione di Appel»). **R** segue una strada tutta sua ai vv. 47-48, dove peraltro si distingue una lettera (la 'z' di 'Hoz' scritta in inchiostro diverso: «Sim entendes / car res non pres / Hoz [z in inchiostro diverso] si nom preza eysamens»).

49-55. L'intera stanza è dominata dall'iterazione di parole che cominciano in bilabiale sorda seguita da liquida (quasi sempre *pr-* / *pre-*, una volta *pl-*), quali *prez*, (v. 49) *preguar* (v. 53), *prec* (v. 55). I giochi fonici, uniti alla ripetizione delle parole-rima, conferiscono al testo una musicalità statica, quasi da cantilena. Lo stesso nesso consonantico torna a ripetersi nelle prime due *tornadas*, ad es. in *preguar* (vv. 68, 70) e *prezens* (v. 72).

51. *ieu suy de sai*: accolgo l'interpretazione di Pattison, che legge nei vv. 50-51 «a challenge to anyone, even the highest nobles (v. 48), who disagrees with Raimbaut in his beliefs about poetic style and love». Il testo Kolsen accoglie qui la variante di **D** *son* («Hieu son de say»), che sarebbe forma di presente singolare di prima persona da *eser*, 'stare' (Kolsen, *Dichtungen der Trobadors*, p. 71). Il senso della forma accolta a testo (*ieu suy de sai*) è 'starsene in disparte'. Più libera, con spostamento di soggetto, la traduzione di Zambon, *Il fiore inverso*, p. 331: «chi non mi piace / se ne stia alla larga».

52. *amarai*: nel presentare questo verbo **D** diverge nella forma rispetto agli altri testimoni, recando la lezione *ameraz*, trascritta erroneamente in apparato da Pattison, *The Life and Works*, p. 123, come *amaraz*.

54. *m'er car*: andrà intesa come corrotta la lezione di **D** *mes clar* (o, direttamente, *mesclar*), a partire da un *m'er car* (lezione di **C**), che genera anche l'errore in **IKN**² (*mescar*), mentre **R** rielabora autonomamente violando la sequenza delle parole-rima (*que miels me par*).

51. *ieu suy de sai*: a differenza di Pattison e di Zambon non inserisco il punto e virgola finale per rendere la continuità (pur nella sfumatura semantica avversativa) della coordinata che subito segue (*et amarai mos bevolens*).

56. *L'enojos tric*: rimuovo la virgola, a mio avviso ingiustificata (ma accolta da tutte le edizioni), alla fine di questo verso.

59. *e-l deg*: nessuna delle proposte editoriali sinora avanzate per questi versi problematici convince del tutto. I valori della parola-rima *deg* creano dei problemi nel senso complessivo. Pattison, *The Life and Works*, p. 124 (*ad loc.*), riprende Kolsen, che riconosce il ricorrere di *deg* con *tric* (e dà a questi versi lo stesso senso di Pattison). Se si intende *deg* come *dec*, e dunque con 'i vizi' (Pattison, vv. 56-60: «L'enojos tric, / sian del ric / sobeiran reg /

maudig, e deg / dels janglos parliers maldizens!»), dunque come soggetto della frase (insieme a *L'enojos tric*) posticipato con epifrasi, ci dovremmo aspettare di avere a testo *e-l deg* (soluzione che qui adopero, su congettura). Interessante, anche se non del tutto soddisfacente (infatti non corredata di traduzione), la proposta di Carl Appel, «Der Liebesbrief Raimbaut's von Orange», in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Genève 1972, p. 372, n. 1, di interpretare *deg* come derivato da *debeo* (> *dever*), dunque accogliendo la lezione, unica di **D**, *parlar*, anziché *parliers* di **CIKN²R** («Die Verse werden anders als bei Kolsen zu lesen sein: *L'enojos tric Sian del ric Sobeiran reg Maudig; e deg Dels janglos parlar mal dizens? Gic m'en huey mai*). Contrariamente a quanto afferma Pattison, *The Life and Works*, p. 124, *ad loc.*, che diffida della lezione di **D** preferita da Kolsen e Appel («Appel, working from Kolsen's edition, did not know that CIKN²R concur in reading *parliers*, which makes the variant of D highly suspect»), la variante *parliers* potrebbe infatti essere banalizzazione di *parlar*, sulla spinta della vicinanza a *mal dizens*, letto, nella *scriptio continua*, come 'maldizens' (equivalente di *lauzengiers* e dunque assimilabile al ventaglio dei sinonimi per indicare i calunniatori). Il senso è: 'Perché devo sprecare parole per loro? Me ne vado'. Anche se dispendiosa, la soluzione di Appel avrebbe senso anche in rapporto a ciò che segue, dato che ai vv. 62-63 Raimbaut dice di provare noia solo a parlare dei suoi antagonisti («que-l dir no-m plai / tan m'es lur mentaure cozens!»); tuttavia il costrutto che ne deriva non convince e si presenta come forzatura espressiva.

64-65. *car / meron*: il significato di questa locuzione è letteralmente 'farla pagare cara' (SW, p. 237a: «theuer büssen lassen, energisch rächen»).

69. *los maldizens*: diversamente da Pattison, che mette a testo *manens* (lezione di **C**; **R** segue *grosso modo* la stessa strada, pur senza comprendere il testo, recando la lezione *per quels de maldir manens*) si accoglie in questo luogo del testo la lezione di (**D**)**IKN²**. Il sostantivo è preceduto nei mss. del ramo orientale dal verbo *abaisar* che sostituisce *maldir*. Pattison, *The Life and Works*, p. 125 (*ad loc.*), discute la sua scelta affermando: «I believe that Raimbaut has in mind the newly enriched class [...] whom he attacks again in XXII, 50. They have set themselves up as courtly gentlemen and have presumed to pass judgment on the nobles of birth». La canzone menzionata è *Ben sai c'a sels seria fer* (BdT 389.19), vv. 49-51: «C'aisi tiron ves man esquer / sill ric que plus cortes se fan, / c'ades ponhon en lauzenjar», dove in effetti i ricchi e i *lauzengiers* sono identificati come una sola cosa; come nota infatti Milone, *El 'trobar envers'*, p. 170 (*ad loc.*), la *cobla* di *Ben sai* è interamente dedicata «al tema, afrontat també polèmicament i a ultrança a *A mon vers dirai chanso*, de la relació entre noblesa i cortesia. Els autèntics *lauzengier* son els ric que plus cortes se fan, els que "per més cortesos es fan passar" (v. 51) i que en canvi enganyen i fan posar sota acusació, en plai, els

sincers, els aristòcrates autènticament cortesos (vv. 52-56)». Un'ipotesi a favore della proposta di Pattison – e cioè della lezione del ms. C – è che la variante *maldizens* dei testimoni del ramo orientale derivi da confusione e contiguità con il verbo *maldir* del modello (verbo conservato difatti negli altri testimoni), poi sostituito con *abaisar* (quel *abais los mal dizens*) per diversificare gli elementi del verso. Ma potrebbe essere vero anche il contrario, ossia: *maldir* (anziché *abaisar*) potrebbe derivare da confusione con *maldizens* del modello. La lezione di **D**, *quil bais lomal dis manen*, attesta una situazione di indecisione sulla scelta del sostantivo di chiusura, forse specchio del fatto che il modello presentava una *scriptio* confusa e dove erano presenti, forse sotto cancellatura, sia la variante *maldizens* sia *manen* in presenza del verbo *baisar/abaisar*. Lo schema rimico non viene in aiuto, dal momento che non c'è una soluzione univoca sul trattamento di eventuali *mot-tornat* nella sequenza delle rime *c*; è pur vero che, mettendo a testo *maldizens* al v. 60, si avrebbe se mai un rapporto di *aequivocatio* tra le due parole-rima. Inoltre la rima *c* presenta almeno un caso di ripetizione del rimante ai vv. 30 e 75 (dove *guirens* in punta di verso sembra essere pacifico anche per gli altri editori). Il riferimento ai maldicenti (anziché ai 'ricchi', non menzionati altrove nel testo: la maledizione nei loro confronti parrebbe dunque ingiustificata) potrebbe essere *facilior*, ma per certi versi più armonico rispetto al senso globale del testo, alla luce del riferimento ai maldicenti alla strofa VI. Qui infatti si allude a una maledizione nei confronti dei calunniatori (*janglos* andrà inteso come sostantivato) da parte di un *ric / sobeirán reg* (vv. 57-58) che parrebbe confliggere con l'interpretazione di Pattison di questa *tornada* («The one who fears to pray God to curse the plutocrats knows little about love»), dove invece i ricchi dovrebbero essere maledetti da Dio; sulla plausibile ostilità di Raimbaut nei confronti dei borghesi cfr. *The Life and Works*, p. 18. Il congiuntivo (si intenda sia *abais* sia quella che andrà a questo punto considerata un'adiafora, cioè *maldia*) introdotto dalla preposizione *que* può essere interpretato come una finale implicita ('Sanno di amare poco coloro che temono di pregare Dio affinché punisca i ricchi/i maldicenti').

70. *E-t*: l'*incipit* della *tornada* risulta corrotto in tutti i testimoni; la lezione corretta, ricavabile su congettura, è probabilmente *E-t*, messa a testo per la prima volta da Pattison. L'enclisi del pronome di seconda persona si ricava dalla lezione di **D** (*El*) e quella di **N**² (*Tu*; quest'ultima accolta da Kolsen); trattasi di uno dei vari casi in cui la lezione del canzoniere cinquecentesco di Giulio Camillo risulta migliore di quella dei gemelli **IK**.

71. *car*: l'aggettivo viene messo a testo per via puramente congetturale, dal momento che tutti i testimoni concordano nel presentare la lezione, sensata e di significato quasi speculare, *clar*. La congettura è agevolata dall'ordine di successione delle parole-rima, che impone la messa a testo di

car, senza tuttavia risolversi in senso decisivo a favore di questo aggettivo: bisogna infatti render conto del fatto che **D** elegge a parola-rima, per tutta la sequenza in *-ar* (rima *e*) della seconda terna, il rimante *clar*. La variante fa virare la nota metapoetica verso uno stile tutt'altro che piano (a cui invece il concetto di *claritas* alluderebbe). La formula *ab diz car* andrà intesa come complemento predicativo di *vers* ('*vers* costruito con parole preziose') e non come complemento di *te prezens*: motivo per cui propongo di riprendere la punteggiatura di Kolsen («Tu voil pregar / vers ab dich car / c'a leis en Urgel represens»). L'ultimo verso di questa *tornada* è stato messo in relazione con la *cobla* inserita nella *vida* del trovatore in **N**² e **P**^v (sulla questione rimando a Pattison, *The Life and Works*, p. 125 e precedentemente Kolsen, *Dichtungen der Trobadors*, p. 72).

72. *c'a leis en Urgel*: come Kolsen (e diversamente da Pattison e da Zambon), metto a testo la variante di **IKN**², più diretta, con il pronome *leis* (al posto dell'avverbio di luogo *lai* di **D**), nel formulare l'invio diretto alla contessa.

73-74. *ab talen car / si·m fai amar*: la *tornada* in questione sembra essere a tutti gli effetti un'aggiunta spuria a quanto detto fino al v. 72. La formula *si·m fai amar* dipende verosimilmente dal verbo *pregar* al v. 70: la traduzione offerta dalle ultime edizioni è: «And cause me to be loved» (Pattison, *The Life and Works*, *ad loc.*) e «e fammi amare / con schietto sentimento» (Zambon, *Il fiore inverso*, *ad loc.*); la resa letterale sarebbe 'e ti prego di farmi amare'.

75. *bon esper*: il sintagma, piuttosto ricorrente nel *corpus* occitanico, incontra una diffusione sempre più ampia a partire dalla generazione del 1170, e modula il tema della dolce speranza nutrita dalla prospettiva di una ricompensa. *Bos Espers* è ad esempio un *senhal* dell'amata in Gaucelm Faidit, *Mout m'enojet ogan lo coindetz mes* (*BdT* 167.40), v. 8, e in Guillem de Berguedan, *Arondeta, de ton chantar m'azir* (*BdT* 210.2a), v. 6, ma l'esempio massimo è sicuramente Perdigon, che ne fa motivo conduttore di *Los mals d'amor ai eu ben totz apres* (*BdT* 370.9), v. 3: «e si no fos qu'ar ieu ai bon esper»; vv. 12-13: «e doncs m'es mielhs que mueir'en bon esper / qu'aia vida que ja pro no·m tengues» e vv. 29-30: «e tuich bon aip que dompna puesc'aver / mi fan ades estar en bon Esper», esibendo il sintagma nell'*incipit* di *Trop ai estat Mon Bon Esper no vi*, *BdT* 370.14.

Nota bibliografica

Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
D Modena, Biblioteca Estense Universitaria, a.r.4.4, cc. 1r-151v.
I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
N² Berlin, Staatsbibliothek, Philipps 1910.
P Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Fondo principale, Pl. XLI, 42.
P^v Pavia, Archivio diocesano, Pergamene 1972.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

Opere di consultazione

- BEdT* *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, 2003ss., in rete.
- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- COM 2* *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout 2005 (*COM 1* 2001).
- DBT* Saverio Guida e Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014.
- DOM* *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, ouvrage entrepris par Helmut Stimm, poursuivi et réalisé par Wolf-Dieter Stempel, Tübingen 1996ss.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- REW* Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1911.
- Rialto* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, 2001ss., in rete.

SW Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 vols., Leipzig 1894-1924.

Edizioni

Aimeric de Peguilhan

William P. Shepard e Frank M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston (IL) 1950.

Albertet

Francesca Sanguineti, «Il trovatore Albertet», Modena 2012..

Anon. (complainta)

Adolf Kolsen, «Die provenzalische “complainta” “Si trobes”», *Studi medievali*, 10, 1937, pp. 193-214.

Arnaut Daniel

Maurizio Perugi, *Arnaut Daniel, Canzoni*, Firenze 2015.

Bernart de Ventadorn

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

— Moshé Lazar, *Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle: chansons d'amour*, Paris 1964.

Bertolome Zorzi

Emil Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883.

Bertran Carbonel

— Oriana Scarpati, «Bertran Carbonel, *Aisi com sel c'atrob'en son labor (BdT 82.2)*», *Rialto* 8.xi.2017.

— Michael J. Routledge, *Les poésies de Bertran Carbonel*, Birmingham 2000.

Cavaire

The Troubadours Tensos and Partimens. A critical edition, by Ruth Harvey e Linda Paterson, Cambridge 2010, 3 voll., vol. I, p. 237.

Gaucelm Faidit

Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit. Troubadour du XII^e siècle*, Paris 1965.

Giraut de Borneil

- *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, herausgegeben von Adolf Kolsen, 2 voll., Halle 1910-1935.
- Ruth V. Sharman, *The 'cansos' and 'sirventes' of the troubadour Giraut de Borneil*, Cambridge 1989.
- Pietro G. Beltrami, «*Er auziretz* di Giraut de Borneil e *Abans qe-il blanc puoi* di autore incerto: note sulla rima dei trovatori», *Cultura neolatina*, 52, 1992, pp. 259-321.

Guglielmo di Poitiers

Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973.

Guillem de Berguedan

Martí de Riquer, «Guillem de Berguedan, *Arondeta, de ton chantar m'azir* [BdT 210.2a]», *Rialto* 30.vii.2003.

Guillem Figueira

Cecilia Cantalupi, *Il trovatore Guilhem Figueira. Studio e edizione critica*, Strasbourg 2020.

Guiraut de Calanson

Willy Ernst, «Die Liederdesprovenzalischen Trobadors Guiraut von Calanson», *Romanische Forschungen*, 44, 1930, pp. 255-406.

Guiraut Riquier

Las Cansos, kritischer Text und Kommentar von Ulrich Mölk, Heidelberg 1962.

Guittone d'Arezzo

Le rime di Guittone d'Arezzo, a cura di Francesco Edigi, Bari 1940.

Lanfranc Cigala

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

Marcabru

Marcabru. A critical edition, by Simon Gaunt, Ruth Harvey e Linda Paterson, Cambridge 2000.

Ozil de Cadars

BdT 314.1: Saverio Guida, *Trovatori minori*, Modena 2002.

Perdigon

- Henry J. Chaytor, *Les chansons de Perdigon*, Paris 1926.
- Paolo Squillaciotti, «Perdigon, *Trop ai estat mon Bon Esper no vi* (BdT 370,14)», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 121, 2005, pp. 543-562.

PD

I poeti del Duecento, a cura di Gianfranco Contini, 3 voll., Milano-Napoli 1960.

PSs

I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poetisculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano 2008.

Raimbaut d'Aurenga

- Adolf Kolsen, *Dichtungen der Trobadors, auf Grund altprovenzalischer Handschriften (teils zum ersten Male kritisch herausgegeben) teils berichtigt und ergänz*, Halle 1916-1919.
- Carl Appel, «Raimbaut von Orange», *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse*, n.f. 21/2, Berlin 1928.
- Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952.

Raimon de Miraval

Les poésies du troubadour Raimon de Miraval, éditées par Leslie T. Topsfield, Paris 1971.