

Dario Mantovani

Prove di dialogo fra i trovatori: Bertran de Born, Monge de Montaudon, Folquet de Marselha, Palais

Mi sono imbattuto in questo particolarissimo caso di dialogo intertestuale fra trovatori occupandomi della pubblicazione di una delle tenzoni immaginarie del Monge de Montaudon, *L'autrier fui en Paradis*.¹

Oggetto del presente lavoro sono quattro componimenti trobadorici: si tratta del sirventese di Bertran de Born, *Be·m platz car trega ni fis* (BdT 80.8), della canzone di Folchetto, *Ja non volgra q'hom auxis* (BdT 155.12, canzone che il primo editore del canzoniere di Folchetto, Stroński, ritenne spuria, ma che ormai quasi tutti assegnano al poeta marsigliese),² della tenzone immaginaria del Monge de Montaudon, *L'autrier fui en Paradis* (BdT 305.12) e infine del sirventese di Palais *Be·m plai lo chantars e·l ris* (BdT 315.2).³

* Un ringraziamento particolare a Paolo Squillacioti, che ha pazientemente letto il presente contributo, offrendomi interessanti spunti di riflessione. Ogni errore o inesattezza ricade, com'è ovvio, sotto la responsabilità di chi scrive.

¹ Faccio riferimento al testo da me predisposto, sotto la guida del professor Alfonso D'Agostino, per la mia tesi di laurea in Filologia romanza discussa presso l'Università degli Studi di Milano nell'a. a. 2001-2002, dal titolo *Le tenzoni immaginarie del Monge de Montaudon. Saggio di edizione critica*; il testo e il commento sono attualmente sottoposti a una revisione in vista della prossima pubblicazione.

² S. Stroński, *Le troubadour Folquet de Marseille. Edition critique*, Cracovie 1910, p. 127.

³ L'edizione di riferimento per il componimento di Bertran de Born è quella di Gérard Gouiran (G. Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985); il testo della canzone di Folchetto è citato nell'edizione predisposta da Paolo Squillacioti (P. Squillacioti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa 1999; per il commento ai testi del trovatore, cfr. anche Id., *Folquet de Marselha. Poesie*, Roma 2003); il sirventese di Palais è citato infine nell'edizione di Peter Ricketts (P. T. Ricketts, *Le troubadour Palais. Édition critique, traduction et commentaire*, in *Studia Occitana in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo 1986, I, pp. 227-40).

L'identità dello schema metrico (Frank 541:2; con una parziale *variatio* in Palais, dove lo schema si mantiene identico a quello delle altre *pièces en vers* limitatamente alla prima coppia di *coblas*, conservando invece nelle due successive soltanto alcune rime)⁴ è significativamente rafforzata dall'utilizzo – copioso, anche se non sistematico – delle medesime parole in rima.

Assai difformi sono a prima vista le vicende della tradizione manoscritta: il componimento di Folchetto e quello di Palais sono *unica*, rispettivamente di *L*^{*} (f. 26 v./27 r.) e *D*^{a*} (f. 197 r. a-b); più articolata è la tradizione manoscritta per Bertran de Born e per il Monaco di Montaudon: il sirventese di Bertran è trasmesso dai mss. AD*FIK, mentre la “tenzone immaginaria” del Monge è testimoniata dai mss. CDEIKNRd.

Il problema delle relazioni reciproche tra questi testi merita tuttavia particolare attenzione. Il primo studioso che si occupò approfonditamente della questione fu Otto Klein, nella sua edizione delle poesie del Monge de Montaudon:⁵ argomentava Klein che, essendo il sirventese di Palais composto nei primi anni del Duecento e data per scontata la derivazione della tenzone del Monge de Montaudon dal sirventese di Bertran de Born,⁶ la successione cronologica dei componimenti potesse essere Folchetto → Bertran de Born → Monge de Montaudon → Palais, accettando quindi l'opinione di Hugo Pratsch, biografo di Folchetto,⁷ secondo cui *Ja non volgra q'hom auzis* sarebbe una delle espressioni più giovanili della poesia del trovatore: «mithin früher als dasjenige von Bertran de Born entstanden, da Folquet sich bereits 1199 ins Kloster begab, Bertrams Lied aber erst im Jahre 1193 entstanden sein kann».⁸ L'opinione di Klein fu ereditata dai principali interpreti di questi testi (compreso Chambers, che in un

suo intervento del 1953⁹ asseriva che il *sirventes* di Bertran era modellato su un secondo non meglio specificato componimento, precisando in seguito¹⁰ che tale modello altro non fosse che *Ja non volgra q'hom auzis*) con l'eccezione di Martín de Riquer, che in *Los trovadores*¹¹ sostenne – senza peraltro discuterla – l'ipotesi che tanto Bertran de Born quanto il Monge de Montaudon derivassero indipendentemente dal modello folchettiano. La questione è altresì passata sotto silenzio tanto nelle sopraccitate, recenti edizioni dei quattro trovatori¹² quanto nella *Dialektik des Trobar* di Jörn Gruber.¹³

Personalmente, ritengo che le conclusioni di Klein poggino su basi abbastanza fragili; è mia intenzione discutere in questo intervento la specificità dei legami che attraversano questo ciclo di componimenti, con l'obiettivo di fissare più ragionevolmente la loro cronologia relativa e circoscrivere le motivazioni di un caso che, a quanto credo, risulta peculiare e isolato nel panorama della lirica occitanica.

Sarà opportuno, prima di analizzare la sostanza delle corrispondenze lessicali e – talvolta – sintagmatiche di questi componimenti, visualizzare le stesse nelle seguenti tabelle:

Tabella 1 - Corrispondenza dei rimanti in -is¹⁴

	FqMars	BtBorn	MoMont	Palais
<i>abellis</i>	v. 9			
<i>aclis</i>	v. 6	v. 44	v. 9	v. 12
<i>ais</i>			v. 30	
<i>amis</i>			v. 36	
<i>Ansessis</i>		v. 6		
<i>auzis</i>	v. 1			

⁴ Sulla struttura metrica del componimento di Palais, cfr. P. Beltrami, *Variazioni di schema e altre note di metrica provenzale: a proposito di Bertran de Born, "Puois Ventadorn" e "Sel qui camja"*, "Studi Mediolatini e Volgari", XXXV (1989), pp. 5-42 e D. Billy, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrofiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier 1989.

⁵ O. Klein, *Die Dichtungen des Mönchs von Montaudon neu herausgegeben von Otto Klein*, Marburg 1885.

⁶ Osserva infatti Klein che i due componimenti condividono non soltanto la veste formale ma anche la qualità delle informazioni riguardanti Riccardo Cuordileone; cfr. Klein, *Die Dichtungen* cit., p. 31: «Nicht nur stimmen beide Gedichte in der Form überein, sie enthalten sogar dieselben Reimsilben und vielfach dieselben Reimworte. Auch inhaltlichen berühren sie sich an den Stellen, wo von Richart Löwenherz die Rede ist».

⁷ H. Pratsch, *Biographie des Troubadours Folquet von Marseille*, Berlin 1878.

⁸ Klein, *Die Dichtungen* cit., p. 96.

⁹ F. M. Chambers, *Imitation of Form in the Old Provençal Lyric*, "Romance Philology" VI (1953), pp. 104-20.

¹⁰ F. M. Chambers, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia 1985, p. 167.

¹¹ M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975, II, p. 1036.

¹² Compresa l'edizione delle poesie del Monaco di Montaudon allestita nel 1977 da Michael Routledge: M. J. Routledge, *Les poésies du Moine du Montaudon*, Montpellier 1977.

¹³ J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983.

¹⁴ Per ogni esito di rima si danno i rimanti in ordine alfabetico; sono segnati in grassetto tutti i casi di corrispondenza di almeno due rimanti, che ovviamente prescindono da qualsivoglia differenza di ordine grafematico.

	FqMars	BtBorn	MoMont	Palais
<i>barbaris</i>		v. 12		
<i>Canzīs</i>		v. 41		
<i>clīs</i>		v. 20		
<i>conqīs</i>	v. 12			v. 14
<i>cuillīs</i>			v. 46	
<i>devis</i>		v. 25		
<i>endorzīs</i>		v. 36		
<i>enemis</i>				v. 9
<i>esbaudīs</i>	v. 4			
<i>esterlis</i>		v. 22	v. 38	
<i>faillīs</i>			v. 25	
<i>fezīs</i>			v. 33	
<i>fis</i>		v. 1		
<i>fis ("fedele")</i>	v. 25	v. 28		
<i>Frederis</i>		v. 49		
<i>grazīs</i>	v. 14		v. 17	
<i>Guis</i>		v. 46		
<i>jardīs</i>		v. 4		
<i>Lemozīs</i>	v. 33	v. 30		
<i>Marquis</i>				v. 4
<i>maschausīs</i>		v. 33		
<i>mentīs</i>			v. 28	
<i>meschīs</i>		v. 38		
<i>N^oAcnris</i>		v. 51		v. 6
<i>obezīs</i>			v. 4	
<i>pais</i>	v. 20			
<i>Paradis</i>			v. 1	
<i>Paris</i>		v. 14	v. 14	
<i>plevis</i>	v. 30			
<i>ressis</i>		v. 17		
<i>ris</i>	v. 28	v. 9	v. 22	v. 1
<i>Sarrazīs</i>	v. 22		v. 44	
<i>servis</i>			v. 12	
<i>venguis</i>			v. 6	
<i>vezīs</i>			v. 20	
<i>vis</i>	v. 17		v. 41	

Tabella 2 - Corrispondenza dei rimanti in -os

	FqMars	BtBorn	MoMont	Palais
<i>aucellos</i>	v. 2			
<i>amoros</i>	v. 3		v. 3	
<i>aventuros</i>	v. 10			
<i>baros</i>		v.2/v. 27	v. 11	v. 3
<i>boissos</i>		v. 3		

	FqMars	BtBorn	MoMont	Palais
<i>bordos</i>		v. 52		
<i>bos</i>	v. 23	v. 31		
<i>cedos</i>		v. 35		
<i>chanços</i>	v. 7		v. 26	
<i>cobeitos</i>	v. 11			
<i>coitos</i>			v. 34	
<i>compaignos</i>	v. 27			v. 2
<i>dos</i>		v. 23	v. 10/v. 39	
<i>escalos</i>		v. 18		
<i>faubos</i>	v. 19			
<i>felos</i>			v. 47	
<i>fos</i>	v. 31	v. 7	v. 42	
<i>gignos</i>	v. 26		v. 15	v. 7
<i>joios</i>	v. 18		v. 2	
<i>jos</i>		v. 19		
<i>leisos</i>			v. 31	
<i>lezeros</i>		v. 34		
<i>Malmiros</i>		v. 42		
<i>messios</i>		v. 15		
<i>Montaudos</i>			v. 7	
<i>nos</i>		v. 10/v. 26		
<i>Olairos</i>			v. 35	
<i>orguillos</i>				v. 11
<i>partizos</i>		v. 39		
<i>perdos</i>	v. 15			
<i>preisos</i>		v. 47	v. 43	
<i>pros</i>	v. 36	v. 11	v. 23	v. 15
<i>rescos</i>		v. 43	v. 18	
<i>tensos</i>			v. 19	
<i>tros</i>				v. 10
<i>vos</i>			v. 27	

Tabella 3 - Corrispondenza dei rimanti in -aigna

	FqMars	BtBorn	MoMont	Palais
<i>acompaigna</i>				v. 5
<i>afraigna</i>			v. 37	
<i>aulaigna</i>				v. 13
<i>baigna</i>			v. 45	
<i>barbaigna</i>				v. 8
<i>bargaigna</i>	v. 29	v. 50	v. 29	
<i>Bretaigna</i>	v. 8			
<i>Cassaigna</i>		v. 45		
<i>compaigna</i>	v. 37	v. 5/v. 48	v. 8	
<i>Espaigna</i>	v. 21		v. 32	v. 21

	FqMars	BtBorn	MoMont	Palais
<i>estraigna</i>		v. 16	v. 13	
<i>faigna</i>			v. 40	
<i>gavaigna</i>		v. 32		
<i>gazaigna</i>	v. 13		v. 24	v. 16
<i>grifaigna</i>				v. 24
<i>Maigna</i>		v. 37		
<i>malaigna</i>		v. 29		
<i>Mauretaigna</i>	v. 34			
<i>mesclaigna</i>		v. 8	v. 48	
<i>montaigna</i>			v. 5	
<i>plaigna</i>	v. 5	v. 40	v. 16	
<i>remaigna</i>	v. 16	v. 13/v. 21	v. 21	v. 32
<i>Romaigna</i>		v. 53		
<i>sofraigna</i>	v. 32	v. 24	v. 14 ¹⁵	v. 29
<i>taigna</i>	v. 24			

Tabella 4 - Principali corrispondenze sintagmatiche

Folquet de Marselha		Monge de Montaudon	
v. 18	lo sieu bel cors, <u>gai joios</u>	v. 2	per qu'ieu soi <u>gais e joios</u>
v. 26	qe s'ieu <u>foss fals ne gignos</u>	v. 15	no-m fo anc <u>fals ni gignos</u>
v. 29	mi <u>tolon de lor bargaigna</u>	v. 29	per que-m <u>part de la bargaigna</u>
v. 27	ieu n'hagra pro <u>compaignos</u>	v. 8	lai on as maior <u>compaigna</u> [?]
v. 37	e tan de <u>bona compaigna</u>		

Folquet de Marselha		Palais	
v. 21	<u>cuiq esser loing en Espaigna</u>	v. 21	mas <u>esser cug en Espaigna</u>
v. 36	lo seinhor <u>q'es larcs e pros</u>	v. 15	del Carret, <u>q'es francs e pros</u>

Bertran de Born e Monge de Montaudon		Palais	
v. 1	<u>Be-m platz</u> car trega ni fis (BtBorn)	v. 1	<u>Be-m plai lo chantars e-l ris</u>
v. 22	ans am ieu <u>lo chant e-l ris</u> (MoMont)		

¹⁵ Questo rimante non esiste se non nella versione minoritaria del solo *C*, che ricostruisce il verso di fronte a una lacuna che lo apparenta stemmaticamente a *ER*, allo stesso modo mancanti del verso. Sul riflesso che una tale contaminazione ha sulla tradizione complessiva di questi componimenti, cfr. *infra*, le *Conclusioni*.

Bertran de Born		Monge de Montaudon	
v. 22	Qe per mil <u>marcs d'esterlis</u>	v. 38	Ah, cans bos <u>marcs d'esterlis</u>

La tipologia delle corrispondenze è abbastanza variegata: si osservano riprese (più o meno letterali) di coppie di aggettivi (il *larcs* del v. 36 della canzone di Folchetto corrisponde sinonimicamente al *francs* del v. 15 del sirventese di Palais) o addirittura di intere strutture proposizionali (*cuiq esser [...] en Espaigna* ↔ *esser cug en Espaigna*; o anche *tolon de lor bargaigna* ↔ *part de la bargaigna*, dove i verbi *tolre* e *partir* esprimono la stessa azione di separazione/allontanamento); e ancora: un caso di due versi che combinati formano il verso incipitario del sirventese di Palais; per concludere con l'impiego in senso tecnico della voce *marc* con significato quantitativo nell'espressione *marcs d'esterlis*.¹⁶

Una prima analisi delle corrispondenze di rimanti e sintagmi, accantonando per il momento il sirventese di Palais, evidenzia già la poca applicabilità dell'ipotesi di lavoro avanzata da Klein (la trafilatura cronologica Folchetto → Bertran de Born → Monge de Montaudon → Palais) a causa della scarsità di rimanti condivisi esclusivamente dai componimenti di Folchetto e Bertran (se si eccettuano quindi quelli che sono condivisi anche dalla *tenso* immaginaria del Monge de Montaudon), a fronte dell'abbondanza di rimanti condivisi da Bertran de Born e Monge, così come da Folchetto e Monge. L'analisi estesa ai sintagmi amplifica ulteriormente la sensazione, mettendo in luce una cospicua intertestualità tra *Ja non volgra q'hom auxis* e *L'autrier fui en Paradis*, così come un'eloquente corrispondenza testuale tra Bertran de Born e Monge nell'espressione *marcs d'esterlis*, in cui *marcs* – come si è detto – significa non un tipo di moneta ma un'espressione di quantità riferita a *esterlis*. Alla luce di ciò, mi sembra opportuno accantonare l'ipotesi, avanzata da Martín de Riquer, della derivazione parallela di Bertran de Born e del Monge dal prototipo folchettiano, ipotesi che non motiva adeguatamente i collegamenti testuali esistenti tra il sirventese di Bertran e la tenzone immaginaria del Monaco.

Lo scavo sistematico del dato testuale lascia intravedere la possibilità che le argomentazioni a favore dell'antecedenza di Folchetto siano aprioristiche, volte ad incasellare come prova di una penna giovanile un esperimento isolato ed ete-

¹⁶ Cfr. E. Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1923, s. v. "marc": «marc, demi-livre». Tale espressione così concepita risulta attestata unicamente nella coppia di poesie che stiamo prendendo in esame.

rodosso rispetto ai parametri dello stile maturo del marsigliese, descritto dalla maggior parte dei commentatori – che pure ne riconoscono l'elevatezza e la complessità – come scarsamente naturale, concettoso, caratterizzato da un'eccezionale abilità formale che è, al tempo stesso, cristallizzazione e freno dell'artificio poetico. Si imporrà dunque, di seguito, una dettagliata escussione dei dati cronologici e tipologici relativi a questo ciclo di componimenti, per proporre una motivazione alla loro stesura e per delineare il probabile ordine di successione nel tempo.

Prima di ciò, tuttavia, merita un rapido *excursus* la discussione dell'ipotesi, avanzata da Stroński, riguardo alla non autenticità di *Ja non volgra q'hom auzis*: nella sua edizione del canzoniere di Folchetto,¹⁷ lo studioso polacco rigettava infatti l'ipotesi avanzata da Pratsch (e fatta propria, si è visto, da Klein, cfr. *supra*) che il componimento fosse prova precoce di poesia da parte del trovatore. Sulla linea di quanto sostenuto precedentemente da Paul Meyer¹⁸ e, in modo meno perentorio rispetto a Meyer, da Alfred Pätzold,¹⁹ Stroński notò che la canzone compare nel canzoniere L alla fine della sezione dedicata alle poesie di Folchetto, prima di un componimento (*Pois fin'amor me torna en alegrer*, come recita il foglio di *L*) che il rubricatore ascrive al marsigliese ma che il correttore gli nega assegnandolo giustamente a Gauceran de Saint-Didier;²⁰ in una posizione tale – secondo Stroński – da palesare l'incertezza attributiva del copista. Egli notava inoltre²¹ che l'esordio naturale con il richiamo al canto degli uccelli è una cifra stilistica senza parentele con l'arte di Folchetto: a questo proposito si dovrà notare che la peculiarità stilistica della canzone di Folchetto è tale ed è isolata se viene analogamente rifiutata l'attribuzione a Folchetto della canzone *Fin'amors a cui me soi datz* che presenta un esordio primaverile le cui caratteristiche sono assai simili a quelle dell'esordio di *Ja non volgra q'hom auzis*: come Stroński infatti fa, notando altresì che il componimento – un *unicum* del codice

T – si trova al pari di *Ja non volgra q'hom auzis* in coda alla sezione manoscritta che lo trasmette. Osserva correttamente Squillaciotti²² che gli argomenti di Stroński (la collocazione della poesia in fondo alla sezione di un trovatore e l'estraneità stilistica dell'esordio) sono una volta di più aprioristici e dunque non cogenti ad escludere la paternità folchettiana delle due poesie. Inoltre, il soprammentonato intervento del correttore di *L* è, piuttosto, un indizio indiretto a favore dell'assegnazione di *Ja non volgra q'hom auzis* a Folchetto, essendo facilmente ipotizzabile che il copista o il rubricatore abbiano dimenticato di cambiare il nome in rubrica alla fine della sezione con i testi di Folchetto (compreso quindi *Ja non volgra*) e che il revisore pertanto abbia integrato il codice della differente attribuzione. Scrive inoltre Squillaciotti:²³ «il fatto che componimenti con attribuzioni disomogenee o stilisticamente extravaganti rispetto alle altre poesie di Folchetto si trovino [...] in posizioni marginali, oppure non siano testimoniati da manoscritti che tramandano tutto il cosiddetto *corpus* autentico, può dipendere [...] da una diffusione dei testi – in una fase anteriore all'organizzazione dei canzonieri – indipendente dal nucleo più attestato della produzione folchettiana».²⁴ A favore dell'attribuzione della canzone a Folchetto si esprime anche Pietro Beltrami, il quale nota che «un'attribuzione esplicita univoca, anche se tale perché di ms. unico, può essere negata solo in presenza di sicuri elementi in contrario nel testo; [...] lo stile è più semplice di quello usuale in Folchetto, ma tutt'altro che inegante».²⁵

Datazione dei componimenti

Be'm platz car trega ni fis può essere datato con discreta sicurezza incrociando i dati presenti nel testo di Bertran con quelli del testo della *razo* (che precede il componimento nel manoscritto F)²⁶ e con la *cobla* incipitaria del sirventese *Ar*

¹⁷ Stroński, *Le troubadour Folquet de Marseille* cit., p. 127*.

¹⁸ P. Meyer, *Recueil d'anciens textes bas-latin, provençaux et français*, Paris 1877, che cito attraverso Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia* cit., p. 17.

¹⁹ A. Pätzold, *Die individuellen Eigentümlichkeiten einiger hervorragender Trobadors im Minneliede*, Marburg 1897, p. 70.

²⁰ Come ho potuto verificare visionando il manoscritto (f. 27 r.), a margine della rubrica - *folq(ue)t d(e) mar-xella* - compare l'intervento correttorio, di altra mano rispetto al rubricatore e in una grafia più sottile: *v(e)l ioseram de sain desider*.

²¹ Stroński, *Le troubadour Folquet de Marseille* cit., p. 127*.

²² Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia* cit., pp. 32-33.

²³ Ivi, p. 32.

²⁴ Sulla scorta di quanto affermato da Stefano Asperti in suo contributo del 1994 (S. Asperti, *Le chansonnier provençal T et l'École poétique sialienne*, "Revue des langues romanes", XCVIII (1994), pp. 49-77), nel quale lo studioso mette in evidenza la presenza di scampoli di tradizioni antiche, non solamente italiane, anche in *L*.

²⁵ Cfr. Beltrami, *Variazioni di schema* cit., pp. 21-22, n. 38.

²⁶ Per il testo della *razo* (che *F* trasmette alle cc. 78 v.-79 r.), cfr. Gouiran, *L'amour et la guerre* cit., pp. 699-700 (la traduzione, di servizio, è mia): «Qant Richartz ac feita la patz con Bertran de Born e'ill ac rendut son castel, Autafort, si se croset lo reis Richartz e passet oltra mar. E Bertrans

ven la coindeta sazoz, quasi un “gemello” del precedente perché ne condivide alcuni spunti tematici (il ritorno di Riccardo Cuordileone nei possedimenti francesi dopo il biennio di prigionia, il comportamento sleale dei baroni) e le modalità della trasmissione manoscritta.²⁷

Vediamo nel dettaglio:²⁸ di ritorno dalla Crociata, la nave di Riccardo aveva fatto naufragio nei pressi di Aquileia; il re aveva deciso di proseguire il suo viaggio (in incognito, travestito da pellegrino) attraverso la Carinzia e l’Austria, intenzionato a trovare rifugio nei possedimenti del cognato Enrico di Sassonia; l’11 dicembre 1192 fu però riconosciuto ed arrestato nelle vicinanze di Vienna, quindi condotto presso il duca d’Austria Leopoldo ed imprigionato. Tre mesi più tardi Leopoldo lo consegnò a Enrico VI, che lo tenne prigioniero per circa un anno, rilasciandolo all’inizio del 1194 dietro pagamento di un enorme riscat-

remas guerreian con N’Aimar, lo vescomte de Lemoges, e con lo comte de Peiregors e con totz los autres baros de viron. E si con avez entendut, qan Richartz s’en tornava, el fo pres en Alemagn’e si estec en preson dos anz e si se rezemet per aver. E qan Bertrans de Born saup quel reis devia essir de preison, molt fo alegres per lo gran ben q’el sabia q’el auria del rei e per lo dan qe seria a sos enemics. E sapchatz qu’En Bertrans avia escript en son cor totz los mals el’s danz qe aquist guereiador avian faitz en Lemozin et en las terras del rei Richart; traduzione: «Quando ebbe fatta la pace con Bertran de Born e gli ebbe restituito il suo castello, Autafort, il re Riccardo si fece crociato e si trasferì oltremare. E Bertran rimase in guerra con N’Aimar, visconte di Limoges, e con il conte del Périgord e con tutti gli altri baroni delle regioni circostanti. E come sapete, quando Riccardo era sulla via del ritorno, fu catturato in Germania e stette in prigione per due anni, e si liberò dietro pagamento di un riscatto. E quando Bertran de Born seppe che il re doveva uscire di prigione, fu molto felice per via dei benefici che egli sapeva di ricevere da parte del re e per il danno che ne sarebbe occorso ai suoi nemici. E sappiate che En Bertran aveva scritto nel suo cuore tutte le malvagità e tutti i danneggiamenti che questi guerrafondai avevano fatto nel Limosino e nelle terre del re Riccardo».

²⁷ *Be·m platz car trega ni fis* è trasmesso dai mss. *AD^aFIK*, con una significativa variazione nella versione di *F*, che tradisce un *incipit* differente con un differente ordinamento delle strofe. *Ar ven la coindeta sazoz* è trasmesso invece dai mss. *ADIK*^a; quanto al genere, più che di un sirventese - anche se tale è classificato dal Gouiran - si tratta di un curioso *patchwork* che alla *cobla* incipitaria fa seguire due coppie di *coblas* strutturate sulla dialettica *enueg - plazer*. Per il testo cfr. Gouiran, *L’amour et la guerre* cit., pp. 713-17.

²⁸ Il ritorno in patria di Riccardo Cuordileone è menzionato da Runciman nella sua *Storia delle Crociate* (S. Runciman, *Storia delle Crociate*, nuova ed. italiana Torino 1993, II, pp. 749-50), che a sua volta si rifa, soprattutto, a una fonte medievale, l’*Itinerarium peregrinorum et gesta regis Ricardi* (W. Stubbs, *Itinerarium peregrinorum et gesta regis Ricardi, auctore Ricardo, canonico sanctae trinitatis londoniensi*, Milwood 1964); una breve ricostruzione degli avvenimenti relativi alla situazione dei territori della corona inglese in Francia durante la prigionia di Riccardo è fatta dal Gouiran (cfr. Gouiran, *L’amour et la guerre* cit., pp. 695-97), che tuttavia non cita le proprie fonti: c’è qualche minima incertezza sulle date, ma la sostanza dei due racconti coincide.

to e impegnandolo in un giuramento di vassallaggio. Riccardo rientra in Inghilterra e a Winchester, il 13 marzo 1194, si fa incoronare re per la seconda volta; quindi, il 12 maggio, s’imbarca a Portsmouth verso Barfleur, in Normandia, per riconciliarsi con suo fratello Giovanni (l’incontro avverrà, qualche giorno più tardi, a Lisieux). Ora, la *razo* ci consente di collocare *Be·m platz car trega ni fis* successivamente all’annuncio della liberazione di Riccardo (verosimilmente, all’inizio del 1194), mentre il v. 26 di *Be·m platz car trega ni fis* (*e que passes sai mest nos*, con l’impiego del verbo *passar* nel senso di “attraversare il mare”)²⁹ combinato con il testo della *cobla* iniziale di *Ar ven la coindeta sazoz* (cfr. vv. 2-3: *que aribaran nostras naus, / e venra·l reis gaillartz e pros*), consente di datare i due sirventesi del signore di Autafort poco prima del ritorno per nave di Riccardo Cuordileone nei suoi domini francesi.

Di poco posteriore all’approdo in Francia del re d’Inghilterra dev’essere *L’autrier fui en Paradis*: una volta che si sia identificato il *rei cui es Olairos* del v. 35 con Riccardo Cuordileone (l’isola di Oléron, di fronte a Rochefort, all’estremità occidentale del Limosino, apparteneva alla corona inglese), si può comprendere il senso del rimprovero rivolto da Dio al Monge (vv. 33-35: *Morgue, ben mal o fezis / que tost non anies coitos / al rei cui es Olairos*) per non essersi sollecitamente recato a rendere omaggio al proprio protettore. La replica del trovatore, ai vv. 41-43, è un’accusa a Dio di aver tollerato la prigionia del re: *Seigner, ieu l’agra ben vis, / si per mal de vos non fos, / car anc sufris sas preizos!* (volendo, si potrebbe precisare che l’utilizzo del preterito *sufris*, “tolleraste”, non comporti necessariamente il fatto che la prigionia in questione sia un fatto concluso: tuttavia, che Riccardo fosse ormai un uomo libero e si trovasse in Francia ci è assicurato dal v. 34). È proprio in questo momento, inoltre, che risulta assolutamente motivata la ripresa del tema di *Be·m platz car trega ni fis* da parte del Monaco: i *baros* della cui benevolenza perduta si lamenta il Monge sono quasi certamente gli stessi baroni infedeli al re d’Inghilterra denunciati da Bertran, così come la posizione politica filoaquitana o filoinglese è una caratteristica che accomuna i due trovatori. Coerente a questa datazione è anche la dichiarazione del Monge di aver trascorso, a causa della perdita del favore da parte dei baroni, un biennio di clausura (cfr. vv. 9-11: *estat ai acis / en claustra un an o dos / per c’ai perdutoz los baros*): indietro di un paio d’anni dall’inizio dell’estate del 1194, cui facciamo risalire la tenzone con Dio, arriviamo infatti a metà del 1192, proprio quando i maneggi in Francia tra Filippo Augusto e Giovanni Senzaterra costringeranno Riccardo Cuordileo-

²⁹ Cfr. Gouiran, *L’amour et la guerre* cit., p. 709.

ne ad affrettare il proprio ritorno da Outremer; questo biennio, inoltre, coinciderebbe con il relativo silenzio poetico di Bertran de Born tra il 1191 e il 1194.

Assai più arduo risulta invece ipotizzare una data per *Ja non volgra q'hom auzis*, componimento dal quale, se si fa eccezione per la *tornada* (vv. 33-37), è assente qualsiasi riferimento alla realtà contemporanea:

Be volgra qe Lemozis
fos plus prop de Mauretaigna
per cho qe plus sove vis
lo seinhor q'es larcs e pros
e tan de bona compaigna.

Nel *seinhor q'es larcs e pros*, già Alfred Pätzold³⁰ aveva riconosciuto Riccardo Cuordileone, conte di Poitou e duca d'Aquitania (per eredità materna) sin dal 1169. Folchetto richiama la sua figura in altri due luoghi del proprio canzoniere, dedicandogli una *cobla* della canzone *Ai! quan gen vens et ab quan pauc d'afan* in cui il re è esplicitamente nominato³¹ e chiamandolo invece semplicemente *reis engles* nella *canso de crozada Chantars mi torna ad afan*.³² Ora, mentre le due canzoni appena citate si possono con sicurezza ascrivere rispettivamente al 1190 e al 1195, per *Ja non volgra q'hom auzis* quasi tutti i commentatori hanno espresso una data-

³⁰ Pätzold, *Die individuellen* cit., p. 70, n. 1.

³¹ Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia* cit., pp. 205-206: *E qui-l bon rey Richart qui vol qu'ieu chan / blasmet per so quar non passet dese, / ar l'en desmen si que chascus o ve; / qu'aireire s trais per miels salhir enan: / qu'el era coms, ar es rix reys ses fi / quar bon secors fai Dieus al bon voler; / e s'en dis ben al crozar, ieu dis ver, / et ar vei m'o, per qu'adonc no menti* (traduzione: «E chi biasimò il buon re Riccardo, che vuole che io canti, perché non passò subito [oltremare, n.d.e.], ora egli lo smentisce riguardo a ciò in modo che ciascuno lo vede [scil., lo può giudicare, n.d.e.]; perché si trasse indietro per saltare meglio in avanti: perché era conte, ora è grande re senza limiti, poiché Dio presta buon soccorso alla buona volontà; e se ne dissi bene quando prese la croce, dissi il vero, e adesso lo vedo, che allora non mentii); la canzone, di argomento amoroso ma chiusa da una *cobla* di argomento politico, è a parere di Squillaciotti (*ibid.*, p. 38), concepita in occasione dell'arrivo di Riccardo Cuordileone a Marsiglia, dove sostò dal 31 luglio al 22 agosto del 1190, in attesa che la sua flotta lo raggiungesse per trasportarlo in Terrasanta.

³² Composta, secondo Squillaciotti (cfr. Squillaciotti, *Folquet de Marselha* cit., pp. 220-21), «tra aprile e luglio del 1195», è una canzone di crociata in Oriente esplicitamente indirizzata ai sovrani di Francia e Inghilterra, Filippo Augusto e Riccardo Cuordileone, perché imitino l'imperatore Enrico VI, che all'inizio di quel 1195 aveva fatto voto di partire crociato dopo che - nel triennio successivo alla fine della terza crociata - si erano fatte più serie le minacce degli eserciti musulmani al regno cristiano d'Oriente.

zione incongrua su base stilistica, facendo risalire la canzone ad ancor prima del 1190: infatti come già si è detto (cfr. *supra*), l'atipicità formale della canzone rispetto agli *standards* della produzione matura del trovatore, ha indotto i più a ritenerla un esperimento acerbo; forse dimentichi, costoro, che già alla metà degli anni ottanta del XII secolo Folchetto compone uno dei capolavori della sua poesia, la celeberrima *Tan m'abellis l'amoros pessamens*.

È un dato di fatto che la naturale semplicità dello stile di *Ja non volgra q'hom auzis* sia in evidente controtendenza rispetto agli esiti della produzione, matura o non matura, di Folchetto; si tratta però di uno stile *en travesti*, in quanto Folchetto (come è già stato notato da Squillaciotti e da altri esegeti del trovatore marsigliese) utilizza un alto tasso di mimesi stilistica giocando con gli stilemi della poesia di Jaufrè Rudel, dei quali però ribalta il senso, con l'intenzione di proporre un tema rovesciato rispetto all'*amor de lonh* del trovatore di Blaia. Già il richiamo intertestuale tra il v. 8 di *Ja non volgra q'hom auzis* (*volta ne lais de Breitaigna*) e il v. 4 della canzone di Jaufrè Rudel *Pro ai del chan essenhadors* (*vontas d'auzelhs e lais e critz*) suggerisce, nella corrispondenza dello stile, un'inversione del contenuto (la comparazione è ora tra la bellezza della donna e un prototipo di bellezza "artificiale" quale quella dei generi lirico-musicali, laddove Rudel evoca, in una cifra che è anche marcabruniana, la delicatezza del canto della natura). È tuttavia nella *cobla* III che l'inversione rispetto a Jaufrè Rudel è più esplicita: il senso di lontananza che fa ritenere a Folchetto di essere "imprigionato tra i Saraceni" (*preon entre Sarrazis*, v. 22) è dato infatti dall'impossibilità di vedere con gli occhi la propria dama (*gan no vei sas faichos*, v. 19); donde il ribaltamento del modello rudelliano costruito nell'equivalenza di lontananza e amore (si leggano i vv. 12-14 di *Lanquan li jorn son lonc en mai. Tant es sos pretz verais e fis / que lai el reng dels sarrazis / fos per ieiis chaitius clamatz!* e la corrispondente nota al testo nell'edizione Chiarini),³³ che diviene in Folchetto equivalenza tra lontananza e mancanza d'amore, per l'assenza del tramite diretto (gli occhi) attraverso cui è attuato lo scambio del sentimento amoroso.³⁴

Quasi alla stessa data (il 1190) giunge Squillaciotti³⁵ non per motivazioni stilistiche ma appoggiandosi invece ad un ragionamento cronologico a mio avviso

³³ Cfr. G. Chiarini, *Il canzoniere di Jaufrè Rudel. Edizione critica*, L'Aquila 1985, pp. 94-95.

³⁴ Sulla maturità dello stile e a proposito della tematica "anti-rudelliana" di *Ja non volgra q'hom auzis*, cfr. Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia* cit., pp. 424-25; cfr. anche Id., *Folquet de Marselha* cit., pp. 26-27 e S. Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena 1990, p. 392.

³⁵ Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia* cit., pp. 38-39.

incompleto: dopo aver infatti dichiarato che, stante l'identità dello schema metrico e delle rime rispetto al sirventese di Bertran de Born, è possibile che *Ja non volgra q'hom auzis* «preceda di qualche tempo il sirventese», egli retrodata la canzone addirittura fino al 1190, a causa della totale assenza di riferimenti alla cattività di Riccardo o alla sua liberazione, ipotizzando che si tratti di un omaggio poetico occasionato dal passaggio del Cuordileone a Marsiglia per imbarcarsi verso la Terrasanta.

L'*argumentum ex silentio* tuttavia, non è necessitante: anzitutto perché la lontananza del re, prima crociato e quindi prigioniero, non costringe Folchetto, come avviene per trovatori più direttamente coinvolti con la corte di Riccardo, a un silenzio poetico duraturo; lo stesso *argumentum* non chiarisce neppure per quale ragione, a distanza di quasi quattro anni, tanto Bertran de Born quanto il Monaco si impegnino in un esperimento intertestuale così fitto (anche se dagli esiti così difformi); esso ci costringerebbe infine a supporre che, in un lasso di tempo limitato come il bimestre luglio-agosto 1190, Folchetto abbia rivolto, nella *tornada* di *Ja non volgra q'hom auzis* un elogio vago e in definitiva non motivato a Riccardo dopo quello, perfettamente coerente, della già citata *cobla* di *Ai! quan gen vens et ab quan pauc d'afan*.

Viceversa, ritengo che uno sguardo più attento alla lettera della *tornada* (e non solo) possa offrirci alcuni elementi di valutazione: il trovatore infatti dichiara che, se il Limosino si trovasse un po' più vicino alla *Mauretaina*, egli vedrebbe più spesso quello straordinario mecenate che è Riccardo; prescindendo dal luogo in cui si troverebbe Folchetto, è evidente che, se le indicazioni della *tornada* sono corrette, il re si trova nei suoi feudi in terra di Francia, da dove non si è mai allontanato o dove piuttosto è ritornato alla conclusione della sua "peregrinazione". Quanto alla *Mauretaina* di cui parla Folchetto, appare evidente dall'esame del testo della canzone che essa non sia un luogo reale (da ricercarsi quindi nella geografia del trovatore),³⁶ quanto piuttosto della ripresa della condizione, metaforicamente espressa ai vv. 20-22, di trovarsi in una "terra dei Mori":

si be-m soi en mon pais,
cuig esser loing en Espaigna
preon entre Sarrazis;

riproponendo, nella *tornada*, la filigrana antirudelliana del componimento.³⁷

Questo, e non l'assenza di riferimenti alla terza crociata o alla prigionia del re, consente di escludere che Riccardo si trovi in altri luoghi che non siano i suoi domini in Francia: la datazione del componimento è perciò *ante* 1190 o *post* 1194. Propendo per il 1194, considerando l'eccezionale intertestualità – e le sue modalità, di cui si è detto sopra – che lega questi tre componimenti; considerando che (come avviene ad esempio per i generi dialogici) una garanzia di uniformità è data dall'effettuazione dello scambio poetico in breve tempo; considerando infine, nella diversità delle soluzioni proposte, la tipologia di "omaggio al sovrano" in ciascuno dei riferimenti a Riccardo Cuordileone (perfettamente motivati se indirizzati al re in occasione del suo ritorno dalla prigionia).

Se cade l'argomento cronologico, a favore della precedenza della canzone di Folchetto rimarrebbe solo la generale convinzione che l'imitazione della forma e il prestito della melodia (di cui, però, nulla sappiamo a proposito di questo particolare ciclo di componimenti) siano, come afferma Chambers,³⁸ «standard procedures in certain genres: the *sirventés*, the *tenso*, the *planh*, the *crusade song*» e che «strict originally was demanded only of the *chanso* and a few minor genres».³⁹ La definizione delle regole che governano l'operazione di *contrafactum* all'interno della poesia occitanica è un passaggio per nulla scontato, sul quale i dati a disposizione sovente risultano contraddittori: se è vero che il sirventese, come si legge nella *Doctrina de compondre dictats*,⁴⁰ «es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes»; così come è vero che Bertran de Born è il trovatore che per primo assume «in maniera sistematica dei modelli da ricalcare [...] per melodia e assetto metrico-strofico e a sceglierli tra gli esempi della nuova forma canoni-

³⁶ Secondo vorrebbe Beltrami, per il quale Folchetto dichiarerebbe implicitamente di trovarsi in un luogo «più a Sud del Limosino»; cfr. Beltrami, *Variazioni di schema* cit., pp. 21-22, n. 38; una delle soluzioni "geografiche" (che suggerisco in via puramente ipotetica, in attesa, eventualmente, di poterla discutere più diffusamente in altra sede) potrebbe essere la regione della Maurienne, o Morièna, governata all'epoca della presunta stesura della canzone di Folchetto da Tommaso I di Savoia, il cui tutore, Bonifacio I del Monferrato aveva legato la Contea di Savoia alle sorti del partito ghibellino.

³⁷ Cfr. *supra*, n. 32.

³⁸ Chambers, *Imitation of Form* cit., p. 104.

³⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁰ Cfr. J. H. Marshall, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts (Raimon Vidal, Razos de trobar; Terramagnino da Pisa, Doctrina d'Acort; Jofre de Foixà, Regles de trobar, Doctrina de compondre dictats; two anonymous treatises from MS. Ripoll 129)*, London-New York-Toronto 1972.

ca della canzone»,⁴¹ nondimeno dev'essere sottolineata l'incertezza delle modalità di contraffazione a questa altezza cronologica,⁴² così come è proprio Chambers ad ammettere che nemmeno la *canço* sia un genere interamente svincolato dall'imitazione, specialmente a partire dalla seconda generazione della poesia trobadorica.⁴³ Sappiamo che la ripresa del metro e delle rime non implica necessariamente la ripresa della melodia: essa è obbligatoria per i generi dialogati, tuttavia sembra possibile evincere dagli stessi esempi di Chambers che, nei casi in cui vi sia una particolare affinità tematica e/o strutturale, si registrino assai frequentemente identità di schema metrico, di rime impiegate e qualche volta – persino – di parole in rima.

Pur in forma dubitativa, pertanto, propongo la seguente trafila cronologica per i componimenti di Bertran, del Monaco di Montaudon e di Folchetto di Marsiglia:

Bertran de Born → Monge de Montaudon → Folchetto

Infatti, se è dimostrata l'antecedenza del sirventese di Bertran (composto appena prima del ritorno in Francia di Riccardo) rispetto alle altre due poesie, composte quando il re d'Inghilterra era ritornato sul continente, è altamente improbabile, se non impossibile (per le ragioni di corrispondenza di parole rima e sintagmi sopra espresse) che il componimento di Folchetto, direttamente, derivi da Bertran de Born senza l'intermediazione della *tenso* immaginaria del Monge de Montaudon.

Sicuramente posteriore è invece *Be·m plai lo chantars e·l ris*. Il sirventese di Palais ci conduce infatti in un differente contesto, in Italia e alla corte di Ottone del Carretto, in un'epoca verosimilmente più tarda di quella di Riccardo Cuordileone; si leggano i vv. 14-16 del sirventese:

⁴¹ Cfr. S. Asperti, *L'eredità lirica di Bertran de Born*, "Cultura neolatina", LXIV (2004), pp. 475-525, alle pp. 478-79. Tale aspetto è parimenti sottolineato da Catherine Léglu nel suo *Between Sequence and Sirventes. Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*, Oxford 2000, p. 38, la quale scrive che «this contrafactum technique [ossia l'imprestito della melodia di una canzone da parte di un sirventese] emerges only from the work of Bertran de Born [...] onwards».

⁴² Come sottolinea Suzanne Thiolier-Méjean nel suo *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XII^e siècle à la fin du XIII^e siècle*, Paris 1978, pp. 58-59.

⁴³ Chambers, *Imitation of Form* cit., p. 113-14.

mas mezer Ot m'a conqis
del Carret, q'es francs e pros,
e vol bon prez e gazaigna.

Ottone figura nei documenti quale podestà di Genova nel 1194; la prime menzioni del nome risalgono al 1179 e al 1181, in documenti nei quali compare accanto al padre, il marchese di Savona Enrico del Vasto, e al fratello minore Enrico: ereditò successivamente (nel 1186, spartendo con il fratello l'eredità paterna) la signoria di un vasto feudo tra il Piemonte e la Liguria, il cui castello – il "Carretto", appunto – sorgeva nei pressi di Cairo Montenotte, nella valle del fiume Bormida; il suo nome compare nei documenti sino al 1235.⁴⁴ Si può fissare, largheggiando, il 1235 come *terminus ante quem* per il componimento di Palais; più complesso risulta, invece, stabilirne uno *post quem*: tuttavia, se il Palais autore di *Be·m plai lo chantars e·l ris* è lo stesso giullare cui Folchetto invia la canzone *Ja no·s cuiq hom qu'ieu camje mas chansos*, composta probabilmente tra il 1192 e il 1195, bisognerebbe ammettere che fosse attivo, sia pure assai giovane, negli anni che ci interessano. L'eventualità, ben lungi da destare preoccupazioni, consente invece di spiegare la conoscenza dei componimenti di Bertran, Folchetto e Monge da parte di Palais; sulla questione dell'identità di Palais è, infine, intervenuto in due recenti occasioni Saverio Guida, la cui congettura interpretativa ci permetterebbe – se accettata – di retrodatare il componimento del giullare fino al biennio 1196-97.⁴⁵

⁴⁴ Una bibliografia di riferimento è indicata da Ricketts nella sua edizione del breve canzoniere di Palais (Ricketts, *Le troubadour Palais* cit.); altre indicazioni si leggono nello studio dedicato da Giulio Bertoni ai trovatori italiani: G. Bertoni, *Trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Modena 1915, pp. 56-60; altre ancora compaiono, con la relativa bibliografia, in un recente contributo di Saverio Guida (S. Guida, *(Andrian de) Palais, trovatore lombardo?*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa 2006, I, pp. 685-721, alle pp. 689-91).

⁴⁵ Cfr. S. Guida, *Dall'Occitania alla Padania: l'Enoio*, "Studi Mediolatini e Volgari", LI (2005), pp. 131-66 e Id., *(Andrian de) Palais, trovatore lombardo?* cit. In particolare, nel secondo di questi contributi (alle pp. 693-98), egli propone di reinterpretare il *non* al v. 19 del sirventese del giullare (*d'aqels qe dizon de non*) nel toponimo *Non*, identificabile nel castello di Annone, contiguo ad Asti e retto da Tommaso d'Annone, alleato dell'imperatore Enrico VI e vicario imperiale. In qualità di vicario egli intervenne in numerose dispute territoriali, non ultima (nel 1193) quella riguardante il comitato di Loreto, territorio nelle vicinanze di Savona conteso da molti pretendenti, inclusi i marchesi del Carretto; il suo arbitrato assegnava loro (che ne rivendicavano il possesso intero per via ereditaria, attraverso il marchese Enrico, padre di Ottone) soltanto un sedicesimo delle terre del comitato: il "dispetto" di Tommaso d'Annone, che pure apparteneva allo stesso partito imperiale nel quale figurano i marchesi del Carretto, potrebbe spiegare l'allusione polemica contenuta nella *cobla* III del sirventese di Palais, che andrebbe fatta risalire all'ultimo periodo della reggenza di Tom-

L'esame delle parole in rima, allo scopo di stabilire le precise relazioni del componimento di Palais con gli altri tre è meno fruttuoso che nei casi precedenti in quanto è decisamente minore il numero dei versi (soltanto 20) coinvolti nel riscontro. Tuttavia, l'esame delle corrispondenze sintagmatiche ci consente di provare, sin dal primo verso di *Be'm plai lo chantars e'l ris*, una contaminazione del sirventese di Bertran de Born con la tenzone immaginaria del Monge (cfr. *supra*); così come risulta chiarissima la ripresa fuori contesto del v. 21 della canzone di Folchetto (*cuig esser loing en Espaigna*), indizio di posteriorità da parte di Palais, e la quasi identità della lode del proprio protettore (*q'es francs e pros*; cfr. *supra*).

Conclusioni

Ritengo decisamente più economico, di fronte a chi sostiene la priorità cronologica della canzone di Folchetto, supporre che in un lasso di tempo limitato

maso, nel biennio che precede il dicembre 1197, data in cui gli astigiani ottengono con l'assedio la resa di Annone e Tommaso, verosimilmente, muore in uno degli assalti. Se il legame del giullare/trovatore con l'Italia e in particolare con Ottone del Carretto - come Guida suggerisce - è indubbio, così come felice sembra essere la congettura riguardo al castello di Annone (la *cobla* del sirventese acquista infatti un senso preciso e motivato attraverso la trasformazione del *non* nel toponimo *Non*), risulta invece più complesso stabilire se il Palais che ci interessa debba essere identificato con l'Andrian de Palais che compare a Cremona negli anni dell'attività poetica di Gerardo Patecchio: il dato archivistico prodotto da Guida è inoppugnabile, mancano tuttavia attestazioni altrettanto inoppugnabili di rapporti con Cremona nel superstite canzoniere di Palais (tanto che Guida, correttamente, pone la questione in forma dubitativa); né può essere considerato indizio flagrante di contiguità - testuale e fisica - con Gerardo Patecchio la *cobla* di *enuog Molt m'enoia d'una gent pautoneira*, generica nel contenuto e nella menzione dei *pros Lombartz* (che può riferirsi tanto ai Lombardi quanto agli abitanti dell'Italia intera).

Sull'identificazione di Palais con il giullare cui Folchetto invia *Ja no's cuig hom qu'ieu camje mas chansos*, cfr. le note di Bertoni (Bertoni, *Trovatori d'Italia* cit.) e Squillaciotti (cfr. P. Squillaciotti, *Due note su Palais*, "Studi Mediolatini e Volgari", XXXVIII (1992), pp. 201-207). Quanto alla data della canzone, Folchetto menziona nella prima *tornada* (v. 43) la morte del proprio protettore Raimon Jaufre Barral, morto nel 1192 (termine *post quem*): *que il mortz de mon seignor me desenansa*. Quindi, nella seconda *tornada*, invia il componimento a Palais con queste parole: *Vas N'Aziman ten, Palais, e l'enansa / pois a N Totztemp, e di lor sen doptansa / que totz aitals sui cum ieu eis m'albir / e no m'en pot nuills fatz enfazadir*, secondo Stroński, seguito in questo da Guida, lo "sciocco" in grado di infastidire Folchetto sarebbe il Monge de Montaudon, che aveva inserito Folchetto nella sua galleria satirica *Pos Peire d'Abergn'a chantat* accusandolo di aver spergiurato (cfr., per la ricostruzione, Squillaciotti, *Folquet de Marselha* cit., p. 220 e Guida, *Dall'Occitania alla Padania* cit., pp. 160-63, dove pure lo studioso sbaglia, credo per distrazione, a identificare *Ja no's cuig hom qu'ieu camje mas chansos* con la canzone di Folchetto che appartiene al ciclo qui in esame).

(qualche mese) tre trovatori - Bertran de Born, quindi il Monge de Montaudon, infine Folchetto - legati l'uno all'altro da precisi rapporti di conoscenza reciproca e poetica abbiano espresso un omaggio (chi al proprio protettore e chi - il caso di Folchetto - a un mecenate di indiscusso riferimento nel mondo della cortesia) con differenti modalità di genere, ma servendosi dello stesso schema metrico e dimostrando una sicurissima competenza intertestuale.

Quali valutazioni possiamo esprimere in merito alla circolazione di queste poesie? Poco ci è concesso di sapere, ma sembra che si possa ipotizzare, almeno per questo ciclo, una iniziale diffusione comune: nel mare delle ipotesi, è un dato di fatto che nella tradizione di *L'autrier fui en Paradis* il copista del codice C, di fronte alla lacuna di un verso (errore caratteristico del proprio ramo della tradizione),⁴⁶ ricostruisca lo stesso (in modo maldestro e, una volta di più, erroneo, perché tale verso risulta invertito di posizione con il successivo) utilizzando un rimante che non appartiene alla tradizione del componimento, ma è parte del patrimonio di parole in rima dell'intero ciclo (è infatti utilizzata come rimante dagli altri poeti).

Dev'essere inoltre fatta una precisazione che rende tale dato testuale particolarmente significativo: il manoscritto C attesta la sola tenzone immaginaria del Monge de Montaudon, componimento nella cui *varia lectio* non appare mai la parola rima *sofraigna* utilizzata dallo scriba (assai noto per la propria attitudine a intervenire sul testo) per ricostruire il verso mancante. Dove avrà reperito il copista il rimante? Reputo improbabile che l'abbia scelto a caso, quando esso è parola in rima per gli altri poeti: è forse più probabile che avesse a propria disposizione una copia dell'intero ciclo.

Precisando sin d'ora che si tratta di un indizio il cui valore euristico è necessariamente limitato, tuttavia riterrei che questo possa suffragare l'ipotesi dell'iniziale circolazione congiunta di questo ciclo di componimenti o almeno dei primi tre in ordine di tempo (Bertran de Born, Monge de Montaudon, Folchetto): ciò fornirebbe una ragionevole motivazione alla conoscenza di questo ciclo da parte di Palais (che dimostra, lo si è visto, notevole consapevolezza del dato testuale).

Mi sentirei di ribadire - sia pure precisando una volta di più che si tratta di un'ipotesi di lavoro la cui verifica attende ulteriori dati a suffragio - che è assai naturale supporre, per i tre componimenti di cui sopra (considerato l'intreccio

⁴⁶ Lo apparenta infatti stemmaticamente a *ER*, analogamente privi del verso.

di rimanti e di sintagmi e una teorica, iniziale tradizione congiunta) anche una relativa unità di stesura nel tempo.

Una probabile occasione di stesura sincrona saranno potute essere le *réunions poétiques* della corte del Puy, delle quali ci è noto assai poco ma che indubbiamente attraevano ed avevano attratto i maggiori protagonisti della scena poetica,⁴⁷ così come non è azzardata la supposizione che proprio nel contesto di una *réunion* poetica tragga origine – proprio come l'altra celebre *Chantarai d'aquestz trobadors* di Peire d'Alvernha – un componimento come la galleria satirica del Monge *Pos Peire d'Alvergn'a chantat*.

⁴⁷ Per una ricostruzione del complesso delle citazioni letterarie relative alla corte del Puy, cfr. M. J. Routledge, *Troubadours, trouvères et la cour du Puy*, in *Actes du III Congrès International de l'AIEO*, Montpellier 1990, III, pp. 1133-45.

Federico Saviotti

Nella tradizione di Raimbaut de Vaqueiras: un caso di varianti d'autore?

0. L'edizione critica di Raimbaut de Vaqueiras

La fortuna critica di Raimbaut de Vaqueiras, nata e sviluppatasi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento di pari passo con l'evoluzione dei moderni studi di provenzalistica, presenta tratti singolari, almeno quanto singolare è la produzione poetica del trovatore. L'estrema *varietas* a livello dei generi (lirici ma non solo) praticati, come delle scelte stilistiche ed espressive operate, e la non trascurabile circostanza di aver vissuto in prima persona, cavaliere al seguito di un signore di caratura internazionale come il marchese Bonifacio di Monferrato, alcuni degli eventi politico-militari di maggior rilievo del suo tempo, collocano Raimbaut in una posizione appartata e ben individuabile rispetto alla folta schiera di cantori della *fin'amor* e suscitano un'attenzione particolare da parte degli studiosi. Di volta in volta, e col mutare della temperie culturale di cui si nutrivano, la critica si è soffermata sull'interesse storico-politico di alcuni dei componimenti e sul valore prototipico di altri rispetto a tendenze poetiche che sovente sarebbero divenute di moda presso autori successivi (è il caso, ad esempio, del ricorso al plurilinguismo o dell'importazione di moduli formali oitanici); del *corpus* rambaldiano è stata relativamente trascurata, meglio, tacitamente recepita, solo la sezione che si poteva assimilare alla produzione di argomento amoroso più comune.

A tale interesse nei confronti di determinati, singolari aspetti della poesia di Raimbaut è corrisposto, prevedibilmente, un parallelo atteggiamento ecdotico: solo i testi reputati significativi e meritevoli di essere analizzati per le ragioni sopra esposte hanno potuto beneficiare di cure filologiche appropriate e sono sta-