

PROSPETTIVE DI RICERCA
SUI CANZONIERI D'AUTORE
NELLA LIRICA D'OÏL

Sappiamo da tempo che il problema del riconoscimento di organismi testuali omogenei anteriori all'inserimento nelle sillogi collettive che li tramandano è uno dei più delicati... che la tradizione lirica medievale, e provenzale in particolare, ci presenti¹.

Nel caso della lirica d'oïl, l'assenza di prose di commento e la coincidenza sostanziale tra area di produzione e area di ricezione sembrano ridurre, e non di poco, gli ostacoli che si frappongono all'auspicato «riconoscimento». E infatti, nell'unico studio d'insieme sulla tradizione manoscritta dei *trouvères*, la serie gröberiana *Liederblätter*, *Liederbücher*, *Liedersammlungen* (di cui trascuriamo qui le specificazioni) ha trovato un facile campo di applicazione, muovendo, per il secondo elemento, dalle sillogi di Adam de la Halle, Thibaut de Champagne e Jehan de Renti, puntualmente segnalate da Eduard Schwan, per il quale l'assenza di un ordinamento interno di tipo cronologico rappresenterebbe un criterio oggettivo per escludere che si tratti di canzonieri non solo individuali, ma d'autore². Resta il fatto che per la produzione lirica d'oïl le indagini pionieristiche di Valeria Bertolucci sul *libre* di Guiraut Riquier e sulle *Cantigas de Santa Maria* alfonsine³

¹ Cfr. V. Bertolucci-Pizzorusso, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège, 1989, édités par Tyssens, Liège 1991, 273-302: 273.

² Cfr. E. Schwan, *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin 1886, in partic. 223-30 e 270-73, da cui anche D.S. Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino 1961, 89.

³ Mi riferisco ai saggi *Il canzoniere di un trovatore: il «libro» di Guiraut Riquier, Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca, Alcuni sondaggi per l'in-*

(ma si vedano anche le considerazioni di Giuseppe Tavani sul *corpus* «di amico» di Martim Codax)⁴ non sembrano aver prodotto niente di comparabile: un dato che in quanto tale non richiede particolari dichiarazioni, ma che non sarà ozioso tentare di storicizzare ricercandone la responsabilità nella tendenza diffusa a privilegiare gli aspetti più paradigmatici della lirica oitanica, intesa come il banco di prova della nozione guietiana di *poésie formelle* (salvo poi l'estensione indebita di quella stessa nozione alla totalità della lirica romanza delle origini, principiando dalla provenzale, che si trova così amputata di quell'aspetto dialogico e pragmatico di cui i generi del *sirventes*, della *tenso* e del *joc partit* rappresentano solo il caso-limite)⁵. Ma la responsabilità non sarà solo degli esegeti. Anche per la lirica oitanica come per la provenzale, la filologia materiale (che i più avvertiti non confonderanno con la codicologia) è ai suoi inizi, mentre la prassi, beninteso legittima, delle edizioni monografiche non sembra aver superato lo stadio di una considerazione meramente formale delle sillogi liriche, ridotte a collettori di singoli 'pezzi' che una sigla e la logica dei nostri stemmi basta a identificare: come se quella prassi e quella filologia non rappresentino due livelli di analisi perfettamente complementari. Restano, è vero, le tavole ap-

tegrazione del discorso critico su Alfonso X poeta, ora in V. Bertolucci, *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989, capp. 6, 7, 8, rispettivamente. Si aggiunga il contributo qui citato alla nota 1, con ulteriore bibliografia, anche per l'area italiana.

⁴ Cfr. G. Tavani, *Parallelismo e iterazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza*, «Cultura neolatina», 33, 1973, 9-32. Ulteriori esempi, a cura dello stesso studioso, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. VI, t. 1, fasc. 6, Heidelberg 1968, 58-61, dove si fa notare che la strutturazione diegetica dei «canzonieretti individuali» presuppone un rapporto di complementarità tra *cantigas d'amor* e *cantigas d'amigo*.

⁵ Ovvio il rinvio a J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983, cui tutt'al più si può rimproverare un eccesso di teleologismo hegeliano. E s'intende che, ben prima di Guiette, Dragonetti o Zumthor, l'identificazione della lirica trobadorica con una «poesia del luogo comune» trova una sanzione autorevole negli effati romantici di Diez, soprattutto nella forma esasperata che essi assumono nel desolato positivismo di uno Jeanroy.

prontate da Gaston Raynaud⁶, ma solo come 'materiale per una ricerca futura', laddove dovrebbero piuttosto servire a inquadrare le ricerche sui canzonieri individuali (se e quando esistono) nel contesto più ampio della storia della tradizione: che è lo scopo principale a cui mirano le edizioni integrali dei grandi canzonieri della lirica oitanica che si vanno progettando da più parti, con una sincronia di intenti che sino a qualche anno fa non sarebbe stata nemmeno immaginabile⁷.

Tanto meno aiuta la ricerca il criterio di riordinare alfabeticamente i singoli componimenti, criterio che per le edizioni dei *trouvères* (come, del resto, per quelle della lirica *cançonieril*)⁸ appare tuttora diffuso, mentre dovrebbe considerarsi come un'*extrema ratio* da adottare solo là dove la dispersione della tradizione manoscritta non permetta di individuare un ordinamento di base. Ciò non toglie che in qualche caso l'ordinamento alfabetico non possa risalire se non all'autore, perlomeno alla sua ricezione immediata, che verrebbe così ad anticipare, nell'ambito ristretto del canzoniere individuale, il criterio adottato da alcune importanti *Liedersammlungen* come, per restare in area francese, C, e O. Si vedano ad esempio le sette canzoni del Castellano di Couci che Alain Lerond giudica di attribuzione sicura⁹:

⁶ Cfr. G. Raynaud, *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles comprenant la description de tous les manuscrits, la table des chansons classées par ordre alphabétique de rimes et la liste des trouvères*, Paris 1884, t. I.

⁷ L'edizione del canzoniere di Saint-Germain-des-Prés (U) è ufficialmente annunciata da M. Tyssens, *Les copistes du chansonnier français U*, in *Lyrique romane médiévale...*, 379-97; quella del grande canzoniere di Berna (C) è in corso di allestimento per le cure dello scrivente; a un progetto complementare di edizione delle Tavole dei canzonieri francesi sta ora lavorando un gruppo di studiosi, tra i quali la stessa Tyssens, coordinato da Anna Ferrari.

⁸ Con la lodevole eccezione dell'edizione critica di Carvajal curata da E. Scoles (Roma 1967), che valorizza giustamente la compattezza del *corpus* offerto dal *canzoniere M* (Madrid, Vitrina 17-7), all'interno del quale mi sembra che si possa notare un raggruppamento tematico relativamente alle poesie di lingua o di ambiente italiano (cfr. la sequenza formata dai componimenti XLI-XLVII / XLVIII, da cui resta escluso il solo XVIII A la *princesa de Rosano*).

⁹ Cfr. *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII^e - début du XIII^e siècle)*. Édition critique par A. Lerond, Paris 1964.

- I *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent*
 II *Je chantaisse volentiers liement*
 III *La douce voix du louseignol sauvage*
 IV *L'an que rose ne fueille*¹⁰
 V *Li nouviauz tanz et mais et violete*
 VI *Merci clamans de mon fol errement*
 VII *Mout m'est bele la douce conmençance.*

Ed ecco le sequenze offerte dalla tradizione manoscritta (VIII-XIII = «Chansons Possibles»; XIV-XXV = «Chansons Douteuses»; XXVI-XXXIII = «Chansons Rejetées»; i testi di altro autore intercalati tra quelli del Castellano sono identificati dal numero corrispondente della Bibliografia di Raynaud-Spanke [RS.]¹¹):

A I [XXX] II [IX] III V VII VI
 = a II III VII V
 KX [XXVI XXIX] V VII [XVII XVIII] III IV [XIX XXII XIII] VI II [XXV] I [VIII]
 = V [XXVI XXIX + RS. 757] V VII [XVII XVIII] III IV [XIX XXII XIII] VI II [XXV] I;
 P [XXVI] V VII [XVII XVIII] III IV [XIX XXII XIII] VI II [XXV] I
 M II [XVI] I VI V IV VII III [XXIII XI XIV] = T II [XVI] I VI V IV VII III [XXIII
 XI XIV X]¹².

L'ordinamento alfabetico adottato dall'editore (ma si direbbe solo *faute de mieux*) è quello della famiglia *Aa*, di cui *A* si qualifica come il migliore rappresentante. Lo stesso criterio affiora anche nelle famiglie *KX + PV* (sequenza III IV VI) e *MT* (sequenza V IV VII), tanto più che per *MT* non si può nemmeno escludere una sequenza originaria V IV VII VI, con VI successivamente attratto da II-I, componimenti di cui condivide la rima iniziale (-ent): criterio secondario di ordinamento di cui vedremo più avanti un altro esempio e che nel caso

¹⁰ O, meglio, *Lan que*, sul provenzale *Lancan* (da cui anche, presso i trovieri, l'incipitario *Lan quant*, o *Lanquant*): cfr. Gontier de Soignies, *Il Canzoniere*. Edizione critica a cura di L. Formisano, Milano-Napoli 1980, LVIII, 2.

¹¹ Cfr. G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes* neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Erster Teil [postuma e unica uscita], Leiden 1955.

¹² Esulano dall'indagine i canzonieri *O* e *U*, caratterizzati, il primo, dal criterio alfabetico, il secondo, dalla dispersione dei testi in esame.

specifico potrebbe spiegare anche l'equivalenza di I e II per la posizione proemiale (cfr. l'opposizione *A, a - MT*). Si confermerebbe così anche per questa via la consistenza effettiva della sezione di sicura autenticità, soprattutto se si considera che i componimenti intercalati nella famiglia *K* ss., tutti di attribuzione «dubbia», o da rifiutare, riflettono anch'essi un ordinamento alfabetico (XXVI *Abi! Amours, con dure departie*, XXIX *Commencement de douce seson bele*; XIX *Par quel forfait ne par quele ochoison*, XXII *Quant li louseignolz jolis*, XXIII *Quant voi venir le bel tanz et la flour*). Resta da vedere se il criterio qui esposto (ma che l'editore non si preoccupa affatto di giustificare) sia da riferire all'autore o non piuttosto all'ordinatore del *Liederbuch* del Castellano utilizzato in sede di archetipo. È, in ogni caso, notevole che l'ordinamento alfabetico si sommi al criterio, se non dell'eccellenza, perlomeno dell'esemplarità: *plainte* rivolta ai «fedeli d'Amore», *A vous, amant* veicola un'immagine ideale che la tradizione immediata non mancherà di far propria, come testimoniano le citazioni della canzone dal *Roman du Chastelain de Couci* (strofe I-VI e *envoi*) alla *Violette* (strofe III), alla *Chastelain de Vergi* (*idem*)¹³.

Come quello alfabetico, anche l'ordinamento per generi, di cui il canzoniere della Bodleiana (*H*) rappresenta l'esempio più eclatante¹⁴, sembra corrispondente a un criterio già largamente applicato nei piani alti della tradizione. Allo stesso criterio si ispirano gli editori moderni nel tentativo di rimediare alle sequenze, apparentemente arbitrarie, della tradizione manoscritta, salvo poi riordinare, in base a un secondo criterio (ordinamento alfabetico degli *incipit* o, meno frequentemente, delle rime) i componimenti appartenenti a ciascun genere. Ne do due esempi, principiando dall'edizione, peraltro eccellente, di Guillaume le Vinier a cura di Philippe Ménard¹⁵. Come osserva l'editore, dei 35 pezzi di attribuzione sicura o verosimile, 31 figurano in

¹³ Cfr. A. Lerond, *Chansons...*, 61. Per un'imitazione, cfr. RS. 358, *Li chaste-lains de Couci ama tant*, che ne riprende lo schema metrico e melodico.

¹⁴ Da affiancare a quello offerto dal canzoniere della Vaticana *a* (Reg. 1490), noto per essere appartenuto al Président Fauchet.

¹⁵ *Les Poésies de Guillaume le Vinier*. Publiées par Ph. Ménard, 2^e édition, revue et corrigée, Genève 1983 (1970).

M, canzoniere che non a caso colloca in seconda posizione una delle tre canzoni religiose ascritte al troviero (XX = RS. 388 *Virge, pucele roiauz*). Per l'esattezza, è possibile individuare un gruppo compatto di 28 componimenti (cc. 105a-116a), uno dei quali di attribuzione erronea, che Ménard pubblica in un'apposita *Appendice* (XXXVI); si aggiungono dall'esterno la citata RS. 388 e tre (su otto) *jeux-partis* trascritti nelle sezioni relative ai *partenaires* (Adam de Givenci, Colart le Bouteillier, Thibaut de Champagne)¹⁶. Stando allo stesso editore, la sezione «ne donne pas l'impression de refléter un classement chronologique, car s'y trouve un timide classement par genre: chansons à refrains (10 et 11, 13 et 14), jeux-partis (17-19), pastourelles (24-25), lai et descort (27-28)»¹⁷. Di fatto, la successione è la seguente:

- 1-10: canzoni d'amore
- 11: canzone di malmaritata
- 12-15 canzoni d'amore
- 16: *reverdîe*
- 17-19: *jeux-partis*
- 20-21 canzoni d'amore (21 di attribuzione erronea)
- 22: canzone mariale
- 23: canzone d'amore
- 24-25: pastorelle
- 26: *jeu-parti*
- 27-28: lai e descort.

L'ordinamento per generi non mi appare affatto «timide»; a patto, s'intende, che non vi si cerchi una conferma dei compartimenti stagni cari alle nostre razionalizzazioni. Ciò che conta non è tanto il paradigma astratto, quanto la sintassi, e questa, nel caso specifico, privilegia l'opposizione di genere e di registro. Quanto al gruppo delle *chansons d'amour*, più che la ripartizione tra canzoni senza e con ritornello attuata dall'editore (un eccesso di sottigliezza formale ignoto al canzoniere e fors'anche al poeta), conta la posizione proemiale, a norma di un'esemplarità che ben si addice a *maistre Willaume*, an-

¹⁶ Per tutti questi dati, cfr. *Les Poésies...*, 13-14.

¹⁷ *Ibidem*, 14.

che se non sembra da sottovalutare che in *T* la serie ascritta al troviero inizi proprio con una canzone religiosa (XXI = RS. 611 *Glorieuse Virge pucele*), in ogni caso la stessa che inaugura (restando anonima) la sezione delle *chansons Nostre Dame* di *a* (dove segue, con la rubrica *Maistre Willaumes*, Ménard XXII): un dato che potrebbe riflettere la situazione originaria del *Liederbuch* confluito in *a - MT*, da cui, appunto, l'idea di *M* di trasferire in posizione iniziale (o quasi) *Virge, pucele roiauz*, mentre *a* (dove *Virge, pucele* è attribuita a Jacques le Vinier) avrebbe optato per una posizione diversa, ma egualmente privilegiata, di Guillaume poeta religioso. Per il resto, *T* conferma la successione di *M*, fatti salvi gli ultimi quattro componimenti, che mancano, mentre in *a* (22 componimenti) spicca una sezione compatta di 14 canzoni d'amore (due di attribuzione erronea), separata, secondo l'*usus* del compilatore, non solo dalle poesie religiose, ma anche dalle *partures* (la serie delle quali si apre con Ménard XXVI, a conferma dell'esemplarità attribuita al troviero di Arras da tutta questa famiglia di canzonieri piccardo-artesiani). Non vi è, dunque, nessun motivo per riordinare i trentuno componimenti di *M* sulla base di un criterio astratto, ai quattro 'pezzi' mancanti potendo essere riservata un'apposita appendice. Di qui anche l'inutilità dell'altro criterio di comodo («Tout classement chronologique étant impossible...»), in base al quale all'interno di ciascun genere i componimenti si susseguono secondo «l'ordre alphabétique des rimes suivis par G. Raynaud dans sa *Bibliographie*»¹⁸.

A considerazioni analoghe si presta il *corpus* attribuito a Thibaut de Champagne. Dei 79 componimenti ascritti al troviero, 71 sono accolti nell'edizione di Axel Wallensköld, che ne considera 53 di attribuzione sicura, 8 di attribuzione assai verosimile, 10 (editi in un'apposita *Appendice*) di attribuzione incerta¹⁹. Nell'edizione i testi sono raggruppati per genere, ciò che dà luogo alle sette sezioni seguenti: *chansons d'amour*, *jeux-partis*, *débats*, *pastourelles*, *chansons de croisade*, *serventois religieux*, *chansons à la Vierge*, *lai religieux*. In particolare,

¹⁸ *Ibidem*, 13.

¹⁹ Cfr. *Les chansons de Thibaut de Champagne, Roi de Navarre*. Édition critique publiée par A. Wallensköld, Paris, 1925.

Comme il est impossible de dater, même approximativement, la plupart de ces pièces, nous préférons abandonner tout essai d'arrangement chronologique à l'intérieur de ces groupes, avec cette exception toutefois que nous plaçons les jeux-partis dans lesquels Thibaut est expressément nommé «roi» [4 casi] après ceux ou il n'est nommé que «conte» [2 casi] ou «sire» [2 casi], les premiers étant sûrement postérieurs à l'avènement de Thibaut au trône de Navarre en 1234²⁰.

I restanti componimenti, vale a dire la quasi totalità del canzoniere, sono riordinati alfabeticamente all'interno di ciascun gruppo.

Ritroviamo così il criterio di base seguito dall'editore di Guillaume le Vinier, con la differenza che nel caso del Re di Navarra l'ipotesi di un *Liederbuch* (poco importa, al momento, se d'autore) trova puntuale conferma nella silloge siglata *Mt* da Schwan, oggi rappresentata dalle cc. 13 (b, c, d) e 59-77 del parigino Bibl. Nat. fr. 844 (*M*), per un totale di 60 componimenti ascritti al troviero. Eccone la tavola²¹:

	<i>Mt</i>
13b Amors me fait commencer (XV)	CA
13c Seignor, saichiés (LIII)	CC
13d J'aloie l'autrier errant (LI)	P

59a-64a: 18 CA (XVI, XLVIII [CA/D: *débat* con Amore], Appendice VIII, XXIV, XXVIII, XXVI, XXXII, I, XXII, XIX, XXIII, XIV, XIII, X, XXXIII, XXXVI, III, VIII)

64b: CC (LIV)

64-65d: 5 CA (XII, XIX, II, XX, V)

66a: *Commencerai / a faire un lai* (LXI) IR(m)

²⁰ *Ibidem*, XCVI.

²¹ Sigle adottate: CA = «canzone d'amore»; CC = «canzone di crociata»; D = «*débat*»; JP = «*jeu-parti*»; P = «pastorella»; R = «poesia (su tematica) religiosa», nel qual caso distinguiamo tra «canzone» (c), *lai* (l), «sirventese» (s), precisando se si tratta di un componimento mariano (m). Formule come CA/D o JP/D suggeriscono la possibilità di una duplice lettura.

66c-69c: CA (XI) P (LII) cR(m) (LVII); CA (XXXI) CA/D (XLVII: *débat* con la dama) sR (LVI); 4 CA (XVII, VI, VII, IV) cR(m) (LIX)

69d-73b: 11 JP/D

73d-76d: 3 CA (XXIX, IX, XXVII) CC (LV); CA (XXI) cR (LVIII: «chanson à la Vierge»); 4 CA (XXXIV, XXV, XXXV, Appendice I).

L'ordinamento non è casuale. Si individua anzitutto una serie di 28 componimenti (cc. 13 e 59-66a), uno dei quali (Appendice VIII) di attribuzione incerta: i primi tre ci consegnano l'immagine del troviero fedele al dettato d'Amore e del cavaliere crociato che però non disdegna l'eroticismo scanzonato (e autoparodico) della pastorella; l'ultimo, anche formalmente marcato (il *lai* lirico, genere raro, presuppone una certa dose di virtuosismo metrico e musicale), quella del devoto di Maria. Tra questi estremi, due gruppi di *chansons d'amour* (tale può considerarsi anche il n° XLVIII, *débat* con Amore in persona), separati da una canzone di crociata. Seguono altri tre gruppi. Il primo, di 11 componimenti (cc. 66c-69c), aperto da una canzone d'amore e chiuso da una canzone alla Vergine, si caratterizza al suo interno per una sapiente alternanza di generi; in particolare, la possibilità di assimilare il *débat* con la dama (n° XLVII) a una *canço* renderebbe perfettamente omogenee la seconda e la terza sequenza con un'opposizione non più a tre, ma a due termini. Conta soprattutto che ciascuna delle tre sequenze si apra su un registro profano (in questo senso anche la canzone d'amore e la pastorella sono generi omologhi, sì da rendere omogenee le prime due sequenze, con 2 canzoni d'amore contro le 4 della terza), per chiudersi su un registro religioso (canzone mariana nella prima e nell'ultima sequenza; sirventese religioso in quella centrale).

Il gruppo successivo (cc. 69d-73b) è costituito anch'esso da 11 componimenti, tutti *jeux-partis*. Il terzo e ultimo, di 10 poesie (cc. 73d-76d), dopo aver saggiato l'opposizione tra canzone profana e canzone eticamente impegnata (di crociata e religiosa) ribadisce l'immagine dell'amante-troviero, chiudendo il *Liederbuch* con una serie di 4 canzoni d'amore. Nel caso poi che Appendice I non appartenga a Thibaut, si potrebbe pensare a un gruppo originario di 3 × 3 compo-

nimenti: 3 canzoni d'amore (XXIX, IX, XXVII); una canzone di crociata (LV) seguita da una canzone d'amore (XXI) e da una canzone religiosa (LVIII); 3 canzoni d'amore (XXXIV, XXV, XXXV).

Il *Liederbuch* si articola, in ogni caso, intorno a un modulo grosso modo ternario: un gruppo iniziale di tre canzoni profane seguito da due gruppi internamente tripartiti (cc. 59a-65d, 66c-76d), con al centro un *lai* alla Vergine (sorta di calligramma inscritto nella traiettoria di un canzoniere d'amore²²) e in chiusa 4 (o 3) canzoni d'amore. Si aggiunge la tripartizione della prima e della terza sequenza del secondo gruppo, particolarmente notevole se l'ultima si riconduce a una struttura 3 × 3. Infine, i *jeux-partis*, che Wallensköld raggruppa in una sezione distinta da quella dei *débats*, tra i quali vengono convogliati, come si è visto, anche i contrasti con Amore (n° XLVIII) e con la dama (n° XLVII). La distinzione tra *jeux-partis* e *débats* ha certo un valore tipologico, ma non per questo sembra valere anche per la tradizione manoscritta, per la quale contano di più affinità di altro tipo. Ecco infatti la tavola degli 11 componimenti trascritti alle cc. 69d-73b²³:

- 1) XXXIX Phelipe, je vous demant: /dui ami de cuer verai (JP)
- 2) XLVI Phelipe, je vous demant: / que est devenue amors (D)
- 3) XLIX Par Dieu, sire de Champagne et de Brie (D)
- 4) XL Cuens, je vous part un gieu par aatie (JP)
- 5) XLI Sire, ne me celez mie (JP)
- 6) L Robert, veez de Perron (D)
- 7) XLIV Bons rois Thiebaut, sire, conseiliez moi (JP; «roi»)
- 8) XLIII Sire, loëz moi a choisir (JP; «roi»)
- 9) XLII Rois Thiebaut, sire, en chantant responnez (JP; «roi»)
- 10) XXXVII Baudoyñ, il sunt dui amant (JP)
- 11) XXXVIII Une chose, Baudoyñ, vos demant (JP).

I componimenti 1-3 (un *jeu-parti* e due *débats*) vanno insieme: in 1-2 Thibaut è il proponente, Philippe de Nanteuil il *partenaire*; in

²² Penso ai *camina figurata* studiati da P. Zumthor in *Langue, texte, énigme*, Paris 1975, 25-35 (43-56 della trad. italiana, Genova 1991).

²³ Preciso quando il *partenaire* si rivolge al troviero con l'appellativo di «roi».

3 il contrasto è avviato dallo stesso Philippe. La situazione è speculare in 4-6: due *jeux-partis* con Thibaut *partenaire* e un *débat* con Thibaut proponente, con la precisazione che a loro volta i componimenti 3-5 (tutti e tre con Thibaut *partenaire*) costituiscono una serie con rima esordiale *-ie*. A 6 (Thibaut proponente) seguono tre poesie in cui il troviero torna al ruolo di *partenaire*, l'unità della sequenza essendo sottolineata dall'appellativo «roi». Ma 9 va anche con 10-11: il proponente di 9 è Baudouin, personaggio variamente identificato, ma identico al *partenaire* di 10 e di 11: si ha dunque una situazione speculare a quella di apertura, dove Thibaut si confronta per tre volte con uno stesso troviero. Infine, si noti che in 4 il proponente è un certo «messire Gui» che dal canto suo si appella a un «Gilon», da identificare con «Gilles le Vinier»; in 5, il proponente è un «Guillaume» che andrà identificato col fratello di Gilles, che nello stesso componimento viene da lui proposto come *juge*.

Tanto nell'insieme, quanto nei dettagli, la costruzione è ben congegnata e ha buone probabilità di risalire all'autore, o perlomeno a una persona a lui vicina. È notevole al riguardo la forma con cui la sezione attribuita al troviero si presenta nel canzoniere *K*, che in questo primo bilancio può assumersi a rappresentante della famiglia *KNPX*:

Mt 1-27; *Mt* 53-57 (CA, CC, CA, cR, CA); *De grant travail* sR (LX: «chanson à la Vierge»); *Mt* 30-34 (P cR(m) 2 CA sR); *Mt* 37 (CA) *Mt* 39 (cR(m)); *Mt* 40-48 (JP/D); *Quant fine Amor me prie, Je n'os chanter* (CA = Appendice II, V); *Mt* 52 *Mt* 51 *Mt* 36 *Mt* 35 *Mt* 59 *Mt* 29 *Mt* 38 *Mt* 58 (CA).

Si tratta di una silloge ridotta e con struttura, se non caotica, per lo meno assai debole, ma nella quale resta compatta la serie *Mt* 1-27, la stessa che precede il *lai* mariano e che a questo punto ci appare come il nucleo centrale del *Liederbuch*: il canzoniere di un troviero crociato, aperto sotto il segno d'Amore e forse originariamente concluso da una poesia alla Vergine. Comunque sia, ce n'è abbastanza per rifiutare il riordinamento di comodo perseguito dall'editore, inaccettabile anche nel caso che *Mt* rappresenti l'operazione *a posteriori* di un estimatore.

Un caso ancora più interessante è fornito dal «canzoniere» di Conon de Béthune, così come è stato ricostruito dal suo editore, Axel

Wallensköld²⁴, sulla base di una presunta convergenza tra la datazione dei singoli pezzi e l'andamento diegetico dell'insieme. Si tratta dei seguenti componimenti:

- I *Chançon legiere a entendre*
- II *Si voiremant con cele don je chant*
- III *Mout me semont Amors que je m'envoïse*
- IV *Abi! Amors, com dure departie*
- V *Bien me deüsse targier*
- VI *Se raige et derverie*
- VII *Belle doce Dame chiere*
- VIII *Tant ai amé c'or me convient hair*
- IX *L'autrier un jor après la Saint Denise*
- X *L'autrier avint en cel autre país.*

Punto di partenza è l'ipotesi che «les chansons d'amour reflètent vraiment la vie amoureuse du poète»: dal registro convenzionale della «requête d'amour» (I-III), alle canzoni di crociata (IV-V), alle accuse, di insolita violenza, contro la donna insensibile (VI-VII²⁵), alla rinuncia alla pena d'amore (VIII), ribadita da una vera e propria *chanson de change* (IX). Chiude la silloge il contrasto tra una dama dalla sfiorita bellezza e il cavaliere che dopo averla amata a lungo ma invano, ne rifiuta la tardiva mercé. Come ho detto altrove²⁶:

Il linguaggio violento delle canzoni VI-IX (la donna «falsa e cangiante come la gazza» è l'«Abbazia dei miserabili» (VII), la «lupa selvaggia che si accoppia col lupo peggiore», la «terra dura e senza umore» (VI), il «bandito da strada che è legittimo giustiziare» (IX)) si fa decisamente villano nella canzone di chiusa (X):... Il ritratto della donna è impietoso, l'assalto del cavaliere [l'amante di un tempo] a tal punto

²⁴ Cfr. *Les chansons de Conon de Béthune* éditées par A. Wallensköld, Paris 1921.

²⁵ Ma VII si compone di due strofe, la prima delle quali rientra piuttosto nella categoria rappresentata da I-III: «ce qui a fait supposer, non sans raison, qu'il y a là deux chansons incomplètes, dont l'une serait l'imitation extérieure de l'autre», nel senso che «Le second couplet du texte est peut-être le fragment d'une autre chanson parodiant le premier couplet» (cfr. *Les chansons...*, XII-XIII e 27, rispettivamente).

²⁶ Cfr. *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna 1990, 50.

serrato che ogni replica diviene una mossa sbagliata... L'amante cortese, ma inferiore per nascita e per peculio, della tradizione fa posto al vassallo ribelle che rivendica la libertà di dare e di togliere.

E infatti il *débat* è stato letto come il «rovescio satirico della cortesia»²⁷, anche se parlerei piuttosto di parodia di un «codice che non prevede che la donna compia la prima mossa...», per il quale bellezza e gioventù sono 'virtù' assiomatiche²⁸; né trascurerei l'autoparodia contenuta nell'accusa di omosessualità formulata nei versi 22-24 («Sariés vos dont dame de pris amer? / Nenil, par Dieu! ains vos prendroit envie / D'un bel vallet baisier et acoler»). Con tutto ciò, il richiamo, sin dall'*incipit*, al genere della pastorella (una pastorella del tipo detto «oggettivo», lo stesso adottato da «Gace Brulé extravagante»²⁹) basta a incanalare il potenziale ideologicamente eversivo del componimento in un'autodiegesi perlomeno ideale. Come accade nella canzone che subito precede: *chanson de change* costruita su un attacco di pastorella, ma un attacco per così dire personalizzato dall'indicazione toponomastica («L'autrier un jor après la Saint Denise / fui a Betune, ou j'ai esté sovent»).

Si capisce, pertanto, che l'«ordre hypothétique» adottato dal Wallensköld sia poi passato in giudicato, complice la posizione fortemente caratterizzata, anzi senz'altro eccentrica, del troviero, il solo che tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo sembri disposto a deviare dalla lezione dei lirici puri, da quella linea Jaufre Rudel - Bernart de Ventadorn che in quegli stessi anni l'esempio di un Gace Brulé o di un Castellano di Couci rendevano paradigmatica, avviando un processo di grammaticalizzazione che la teoria della «poésie formelle» ha avuto il merito di valorizzare, salvo poi perdere di vista i tratti più propriamente dialogici o personali che certo non mancano nemmeno

²⁷ Cfr. G. Zaganelli, *Conon de Béthune e il rovescio della «fin'amor»*, in *Studi provenzali e francesi* '82, L'Aquila 1983 («Romanica Vulgaria. Quaderni», 6), 143-64: 150.

²⁸ Cfr. *La lirica...*, loc. cit.

²⁹ Cfr. A. Varvaro, *A proposito della canzone cortese come lirica formale: Gace Brulé stravagante*, ora rifuso in Id., *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna 1985, 192-202.

nella poesia di *trouvère*. Come appunto Gioia Zaganelli non ha mancato di sottolineare in uno studio che resta tra i migliori dedicati al troviero, dove si ribadisce il forte sapore autobiografico (nel senso di un'autobiografia ideale, da spiegare in termini di scelta ideologica) del pur «esiguo, ma densissimo canzoniere»³⁰, nella cui prospettiva vengono adeguatamente rivalutati i rapporti con Bertran de Born e con Raimbaut de Vaqueiras messi in luce da Ernest Hoepffner e quindi confermati da Valeria Bertolucci e da Furio Brugnolo³¹.

Beninteso, la proposta di riordinamento avanzata dal Wallensköld si fonda anzitutto sulla cronologia relativa dei singoli componimenti. In particolare, un punto fermo sarebbe garantito dalle due canzoni di crociata, rispettivamente la IV e la V del canzoniere: *Abi! Amors, com dure departie*, posteriore alla presa di Gerusalemme ad opera del Saladino (v. 20 «quant il [Gesù] fu mis ens la crois ke Turc ont»), dunque all'ottobre del 1187; *Bien me deüsse targier*, alla costituzione della «dîme saladine» nel marzo del 1188 (v. 17 «Vous ki dismés les croisiés»; vv. 26-28 «ne remanrai chi avoc ces tirans, / ki sont croisiet a loier / por dismer clers et borgois et serjans»), se non anche all'ottobre successivo, giusta l'ipotesi di Bédier che identifica il *Quens* del v. 33 con Filippo di Fian-dra, ribelle, per ottemperare al suo voto di crociato, a Filippo II Augu-

³⁰ Cfr. qui nota 27 (la citazione a p. 150), da integrare con il profilo a tutto tondo che la studiosa ha tracciato alle pp. 179-93 del suo *«Aimer» «sofrir» «joïr»: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, 1982.

³¹ Sui rapporti con Bertran de Born e Raimbaut de Vaqueiras, cfr. E. Hoepffner, *Un ami de Bertran de Born: «Mon Isembart»*, in *Études romanes dédiées à Mario Roques*, Paris 1946, 15-22; V. Bertolucci, *Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale*, «Studi Mediolatini e Volgari», 11, 1963, 9-68; F. Brugnolo, *Appunti in margine al discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras*, in Id., *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma 1983, 69-103; altra bibliografia: V. de Bartholomaeis, *De Rambaut et de Coine*, «Romania», 34, 1905, 44-54; C. Cremonesi, *Conon de Béthune, Rambaldo di Vaqueiras e Peire Vidal*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, I, Padova 1977, 233-44; J.M. d'Heur, *Traces d'une version occitanisée d'une chanson de croisade du trouvère Conon de Béthune* (R. 1125), «Cultura Neolatina», 23, 1963, 73-89 (sulla fortuna occitanica di *Abi! Amors, com dure departie*); e cfr. anche la nota 55.

sto³². Per l'editore, il genere di crociata rappresenterebbe appunto il *pivot* e lo spartiacque dell'intero canzoniere, e in quanto tale sarebbe preceduto dai testi che apparentemente riflettono la fase iniziale dell'amore: nel componimento I, infatti, «Conon est encore le soupirant timide qui n'a pas osé faire l'aveu de son amour»; nel II, «il dit déjà réfléchir sur la façon dont il fera sa déclaration»; la canzone III, che Wallensköld data «d'environ 1180», «montre que sa dame connaît son amour, bien qu'il ne le lui ait pas encore dit»³³. Per le canzoni VI a X vale la diegesi già dichiarata, con la precisazione che, in assenza di altre indicazioni, per il componimento X «ordre hypothétique» e «ordre chronologique» verrebbero a coincidere. Di qui, il rischio di una *petitio principii*, di fatto operante nel momento stesso in cui tra le ipotesi di datazione possibili l'editore sceglie, più o meno inconsapevolmente, la più bassa. Giacché, anche ammettendo che *li Marchis* del verso 39 sia senz'altro Bonifacio II di Monferrato³⁴, ciò non significa che la canzone «ne saurait être antérieure à l'année 1192»³⁵, quando con l'assassinio di Corrado il governo del marchesato passava ufficialmente al fratello minore. Infatti, come peraltro suggerisce lo stesso Wallensköld³⁶, Bonifacio doveva essere coregente almeno dal 1187, da quando il futuro principe di Tiro e re di Gerusalemme raggiungeva la Terrasanta per contrastarvi il Saladino; soprattutto, la menzione antonomastica di Guillaume de Barres nella stessa canzone (cfr. v. 40 *li Barrois*) acquista una particolare pregnanza se riferita alla prova di forza dimostrata nella vittoria, in combattimento singolare, su Riccardo Cuor di Leone: un avvenimento che ci ricondurrebbe al 1188 e che, in ogni caso, ci fornisce l'antecedente del componimento³⁷.

³² Cfr. *Les chansons...*, 25 n. 1, e qui nota 54.

³³ *Ibidem*, XVIII. Ma per la datazione di III, cfr. più avanti.

³⁴ Cfr. vv. 38-40: «Encoir n'a pas un mois entir passé / ke li Marchis m'envia son message, / et li Barrois a por m'amor josté».

³⁵ Cfr. *Les chansons...*, XIX.

³⁶ *Ibidem*, XII.

³⁷ *Ibidem*. Di qui anche, per il limite inferiore, E. Hoepffner, *Un ami de Bertran de Born...*, 16: «[l'activité littéraire] du trouvère embrasse les années d'environ 1187 à 1192», che però non considera il *partimen* scambiato con Raimbaut de Vaqueiras forse nell'inverno 1200-1201, o, «con maggiore verosimiglianza, nell'autunno del 1202» (cfr. F. Brugnolo, *Appunti in margine...*, 84 e n. 37).

Che è un grave indizio contro la presunta base cronologica del riordinamento attuato dall'editore, visto che non meno di sei componimenti su dieci (la serie V-X) dovrebbero risalire allo stesso anno 1188.

Un elemento decisivo al riguardo è fornito dai rapporti sicuri tra il troviero artesiano e Bertran de Born: un punto che andrebbe riesaminato, anche alla luce delle recenti edizioni del castellano di Autafort³⁸, e soprattutto della ricostruzione operata da Wallensköld, che gli occitanisti danno generalmente per acquisita³⁹. Mi limiterò, in questa sede, ai dati essenziali accettando per buona l'ipotesi di Hoepffner che i contatti tra Conon e Bertran interessino almeno cinque componimenti del primo. Trattandosi di cronologia relativa, converrà anzitutto stabilire un punto di partenza, che nel caso specifico mi sembra vada ricercato nella canzone III dell'artesiano: datata, come si è visto, «intorno al 1180» da Wallensköld, ma da Hoepffner più prudentemente ricondotta al periodo compreso tra il 1179 e il 1198. In questo senso, come precisa lo studioso francese, la canzone potrebbe essere anteriore al 1187, data del sirventese 27 di Bertran, *Puois als baros enoia e lor pesa*⁴⁰, che il trovatore vuole espressamente inviato «...part Crespi en Valei / Mon Isembart en la terra artesa» (vv. 44-45) e che presenta lo stesso schema metrico (10 a'b a'b bb a') e soprattutto (data la facilità di quello) lo stesso sistema di rime desinenziali: -oise, -ois, nelle prime due strofe del francese⁴¹,

³⁸ Cfr. *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born (édition critique, traduction et notes)* par G. Gouiran, Aix-en-Provence 1985, 2 voll.; *The Poems of the Troubadour Bertran de Born* edited by W.D. Paden, Jr., T. Sankovitch, and P.H. Stäblein, Berkeley - Los Angeles - London 1986. Nel presente contributo, le citazioni e il numero d'ordine dei componimenti di Bertran de Born sono desunti dalla seconda edizione di C. Appel, *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle 1932.

³⁹ Salvo Hoepffner, su cui però cfr. qui nota 37 e quanto più oltre osservato sulla datazione di Conon VII-VIII.

⁴⁰ Cfr. *Un ami de Bertran de Born...*, 19: «[la canzone] se place entre 1179, date du couronnement de Philippe-Auguste, et 1198, date de la mort de Marie de Champagne. Elle peut donc être antérieure ou postérieure au sirventès de Bertran».

⁴¹ Dove le rime possono anche essere grammaticali: cfr. il *polyptoton* 2 cois / 3 coise, 8 cortoise / 12 cortois, 10 franchoise / 11 franchois (ma già 5 li François).

-esa, -ei, nel provenzale, con ripresa o riecheggiamento di alcuni rimanti⁴². Salvo che, a mio avviso, l'antiorità è non solo possibile, ma dimostrabile: non tanto per la solidarietà del provenzale nei confronti del troviero redarguito da Filippo II per i suoi *mos d'Artois*; e nemmeno perché *Puois als baros* è un sirventese in cui il re di Francia, 'a consolazione' di Conon, non fa davvero una bella figura, presupponendo in ogni caso alle sue spalle una *canso*⁴³; quanto perché se i *mos d'Artois* ci forniscono l'etimologia della *terra artesa*, non è vero il contrario: per la poesia del troviero, il riferimento al dialetto artesiano costituisce un dato centrale; in quella del perigordino, il passaggio da *Artois* ad *artesa* diviene una raffinatezza tanto più apprezzabile in quanto la rima *b* passa da -ois (da un più arcaico -eis?) a -ei. Semmai, a voler precisare meglio il contesto in cui avviene il 'dialogo', si può ricordare che la poesia di Conon potrebbe aver ripreso a sua volta lo schema metrico e rimetico (-esa, -eis) della canzone 2 di Bertran *Ai, Lemozi, francha terra cortesa* (che Hoepffner cita insieme al sirventese 27, ma solo per liquidarla⁴⁴), sicché la raffinatezza del provenzale potrebbe essere stata anticipata da Conon, per essere poi ribadita dal 'corrispondente' col ritorno alla soluzione primitiva (*terra cortesa* - *terra artesa*).

Stabilita la data di Conon III (*ante* 1187, forse tra 1184 e 1187)⁴⁵ non si può escludere, contraddicendo alla ricostruzione di Wallensköld, che la canzone non sia posteriore a Conon VII e VIII, il cui modello Hermann Suchier, seguito da Hoepffner⁴⁶, addita in Bertran de Born 7 (*Ges de disnar no for' oimais maitis*) e 8 *Chasutz sui de mal en pena*), rispettivamente: due canzoni composte in lode di Matilde di Sassonia, nell'inverno del 1182-'83, quando il trovatore presenziava

⁴² Cfr. François / franchois / franchoise, Champenois, poise cortoise, rois del francese con pesa, rei, francesca, campanesa, cortesa, Francei, del provenzale, da aggiungere alla scheda dei raffronti esibita da Hoepffner, *Un ami de Bertran de Born...*, 17.

⁴³ Cfr. E. Hoepffner, *Un ami de Bertran de Born...*, 17-18 e 19.

⁴⁴ *Ibidem*, 17.

⁴⁵ Al periodo compreso tra il 1184 e il 1187 essendo databile la canzone 2 di Bertran.

⁴⁶ Cfr. *Un ami de Bertran de Born...*, 16 (e n. 1) e 17.

alla corte plenaria indetta da Enrico II ad Argentan di Normandia, laddove in Conon de Béthune la lode diviene senz'altro *improperium* rivolto alla sua dama⁴⁷. E infatti non è detto che le due canzoni francesi siano posteriori al ritorno di Conon dalla terza crociata: come imporrebbe il riordinamento di Wallensköld (ricordo che IV e V sono «chansons de croisade»), che, fra parentesi, a correzione di quanto sostiene senz'altro Hoepffner, non sembra affatto disposto a datare il rientro in Francia al 1191, piuttosto che al 1189⁴⁸. In ogni caso, il contesto di VII 17-18 («Fausse, plus vaire ke pie, / ki m'envoia en Surie!») non implica di necessità un riferimento autobiografico: *Surie* in rima è a dir poco banale, e per di più la strofa mal si lega con la precedente, il testo essendo la risultante di due canzoni distinte delle quali la seconda (stanza II) offrirebbe una parodia della prima (stanza I)⁴⁹.

Degli ultimi due componimenti di Conon citati da Hoepffner, possiamo forse trascurare il n° II, che, a detta dello studioso, mostrerebbe dei punti di contatto, di forma e di vocabolario, con Bertran de Born 23 (*Quan la novelha flors*), sirventese databile al 1183, che potrebbe, a sua volta, aver influenzato anche Conon V⁵⁰. È invece sicuro il rapporto tra quest'ultimo componimento e Bertran 32, *Ara parra de pretz quals l'a plus gran* (o anche, qualora si accetti la versione trasmessa dal canzoniere provenzale *M, Fuilhetas, vos mi preiatz qe ieu chan*), che il perigordino invia (per il tramite di Folheta?) al suo Isembart, oltre Troyes (v. 50 «A mon Isembart part Troia»), e che rappresenta un'altra versione di Bertran 31, *Ara sai eu de pretz quals l'a plus gran*, affidata a Papiol perché la rechi a Corrado di Monferrato, oltre mare. Ora, a dispetto dell'ordinamento adottato da Appel, la cronologia relativa delle due redazioni dev'essere invertita (così, ad esempio, nelle edizioni di Paden *et alii* e di Gouiran): quella inviata a Corrado, solitamente datata al 1189-1190⁵¹, non

⁴⁷ Ma per VII cfr. qui, nota 25.

⁴⁸ Cfr. *Les chansons...*, V.

⁴⁹ Cfr. qui, nota 25. I versi 17-18 appartengono appunto alla seconda stanza.

⁵⁰ Cfr. *Un ami de Bertran de Born...*, 20-21.

⁵¹ Cfr., da ultimo, *Canzoni di crociata* a cura di S. Guida, Parma 1992, 187, che a sua volta dipende da Gouiran, dove, però, la versione con l'invio a Corrado è piuttosto datata al 1190 (cfr. *L'amour...*, 675, e qui, nota 52).

sembra precedere di troppo l'imbarco di Filippo Augusto per la Terra-santa, avvenuto nella primavera del 1191⁵²; il testo trasmesso a Conon, dove più «accentuata è l'intenzione politica e più forte è l'attacco contro il re francese», dimostra la volontà di «compiacere... l'amico poeta cui il sirventese [32] è dedicato»⁵³, riprendendo appunto la tematica di *Bien me deüssé targier*, canzone che abbiamo già detto databile al 1188⁵⁴. Si aggiunga che nel suo *incipit* (o comunque nell'attacco della III strofa, *Ara parra de pretz*, con cui ha inizio il sirventese propriamente detto) la versione con l'omaggio a Conon richiama i versi 18 («Ore i parra con cil le secorront») e 42 («Or i parra ki a certes iert preus») di *Abi! Amors, com dure departie*, l'altra canzone di crociata dell'artesiano⁵⁵.

Pertanto, se la nostra interpretazione è corretta, viene confermata non solo la solidarietà (già di per sé prevedibile) di Conon IV-V (1187-1188/89), ma anche la posteriorità del ciclo della crociata a Conon III (*ante* 1187), così come è stata ipotizzata da Wallensköld. Rimane incerta, come si è detto, la posizione di Conon VII e VIII (posteriori al 1182), non però la datazione intorno al 1188 di Conon X (vedi sopra), che con la menzione (alla cesura) della città di Troia (v. 27 «Et de Troie rai jou oï conter») può aver fornito lo spunto per la precisazione geografica della dimora dell'artesiano in Bertran de Born 32: «A Mon Isembart part Troia» (v. 50), in rima equivoca con «Mas anc al setge

⁵² Cfr. anche *Canzoni di crociata...*, 348, nota ai vv. 36-40, dove però non si traggono conclusioni circa la datazione della canzone (cfr. la nota precedente). Di contro, se l'imbarco di Filippo Augusto è dato come certo, nulla osta a ritenere che il titolo di «re» attribuito a Corrado nella prima *tornada* si fondi sulle aspettative concrete aperte dal matrimonio con Isabella di Gerusalemme (24 novembre 1190), indipendentemente dalla piaggeria del trovatore e dal fatto che le aspirazioni del marchese fossero note già da tempo.

⁵³ Cfr. V. Bertolucci, *Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras...*, 22-23.

⁵⁴ Secondo Gouiran, la prima versione del sirventese risale appunto al periodo compreso tra il febbraio e il 18 novembre del 1188 (cfr. *L'amour...*, 671).

⁵⁵ Cfr. G. Gouiran, *L'amour...*, LXXIV-LXXV e XLIII, dove si nota che *Abi! Amors* fa eco a *Nostre Seigner somonis* di Bertran de Born, anch'essa posteriore alla presa di Gerusalemme, e si rinvia al contributo specifico, dello stesso curatore, *Bertran de Born et la III^e croisade: essai de datation de deux chansons de croisade*, in *Mélanges Larimat*, Nice 1982, 127-42, che a tutt'oggi mi è rimasto inaccessibile.

Isembart part Troia» (v. 50), in rima equivoca con «Mas anc al setge de Troia» (v. 47)⁵⁶. Imprecisabile resta, infine, la cronologia relativa dei componimenti II, VI e IX.

Con l'incrinarsi della base cronologica ipotizzata dall'editore si appanna anche l'autobiografia di Conon poeta-amante: non così l'immagine ideale consegnataci dalla tradizione, per la quale, nella dispersione dei componimenti ascritti al troviero (in cui non sarà azzardato cogliere una forma di censura *a posteriori*⁵⁷), converrà rifarsi al *corpus* tramandato dalla famiglia *M T - Mi*, la cui ricchezza presuppone un interesse effettivo e una disponibilità di fonti che non destano meraviglia, stante la localizzazione geografica del ramo *MT*, forse da estendere allo stesso *Mi*⁵⁸, e quindi al capostipite dei tre canzonieri. Si confronti, in particolare, il contenuto di *MT*

<i>M</i>	45	<i>T</i>	98	L'autrier avint	X
<i>M</i>	45	<i>T</i>	99	Mout me semont	III
<i>M</i>	45	<i>T</i>	99	Tant ai amé	VIII
<i>M</i>	46	<i>T</i>	99	Belle douce	VII
<i>M</i>	46	<i>T</i>	99	Se rage	VI
<i>M</i>	46	<i>T</i>	100	Ahi! Amors	IV
<i>M</i>	47	<i>T</i>	100	Bien me deüsse	V
<i>M</i>	47	<i>T</i>	100	L'autrier un jour	IX
-	-	<i>T</i>	101	Chançon legiere	I

con la tavola *Mi*:

Mout me semont	III
Tant ai ame quor me (con).	VIII
Bele douce dame ch(ier)e	VII
Se rage et deruerie	VI
Ahi amors (com) dure d(e).	IV

⁵⁶ Cfr. V. Bertolucci, *Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras...*, 25-26.

⁵⁷ Ne è un indizio la serie Gace Brulé / Castellano di Couci / Blondel de Nesle, che nei canzonieri *KNPVX - O* segue immediatamente alla sezione di Thibaut de Champagne, ivi collocata in apertura (dopo Blondel nel solo *P*).

⁵⁸ *Mi* designa, com'è noto, la tavola di un canzoniere affine a *M*, dal cui copista è stata trascritta.

Lautrier un ior apres	IX
Bien me deusse targ(ier)	V
Au point dyuer	(ignoto)
Dex est assis en son s(aint)	IV iii
Lautrier auint	X

L'accordo *M-Mi* contro *T* basta a isolare il componimento n° I (primo in *R*) che sarà da ascrivere a una fonte supplementare dell'artesiano *T*, l'assenza di Conon II (che apre la serie attribuita al troviero in *H*) riflettendo la situazione del modello comune. Il quale, dunque, ignorava le due canzoni dell'amore convenzionale, promuovendo a paradigma l'eccentricità del troviero, di fatto ben rappresentata dai componimenti X e IX: due *chansons de change* collocate ai margini superiore e inferiore del canzoniere, a rappresentarne le linee programmatiche (cfr. IX 5 «ke j'ai chanté des dames laidement»), e il cui *incipit* di pastorella basta a evocare l'idea di una poesia personale, all'insegna del «vissuto». Tra i due estremi (vere e proprie ipostasi di una posizione-limite della poesia cortese), la serie III VIII VII VI IV V, gruppo compatto e internamente diviso per genere: in testa le canzoni d'amore (III-VI), poi quelle di crociata (IV-V). Se dunque vi è un ordinamento cronologico, questo andrà ricercato all'interno di ciascun gruppo, fermo restando che la sfasatura tra cronologia effettuale e immagine ideale non è certo un'invenzione esclusiva di Petrarca. In ogni caso, si confermano sia la sequenza IV-V, sia la solidarietà della coppia VIII-VII, da posporre a III e da anteporsi a IX: ciò che non è forse casuale, non tanto per l'ipotesi di cronologia relativa formulata dall'editore, quanto perché la serie delle canzoni d'amore si apre di fatto con tre componimenti variamente legati a Bertran de Born (III, VIII-VII), cui si aggiunge quello proemiale. Circa poi la posizione di VI al termine del primo gruppo, si rileverà che anche in questo caso si tratta di una *chanson de change* (vv. 29-40):

Mais puis k'il est ensi
k'ele a tort m'i desgaige,
je li renc son homaige
et si me part de li.

Mout est la terre dure,
 sans eve et sans humor
 ou j'ai mise ma cure,
 mais n'i keudrai nul jor
 fruit ne foille ne flor,
 s'est bien tans et mesure
 et raisons et droiture
 ke li rende s'amor.

Infine, la tradizione particolare di *Mi*, per la quale si può ipotizzare una sequenza originaria IX-X, poi turbata dall'utilizzazione di una nuova fonte, da cui *Au point d'yver* e la ripetizione di IV, giusta una versione che principiava con la terza strofa. Resta nell'incertezza se qui *Mi* rappresenta il modello comune ai tre manoscritti, o non piuttosto un riordinamento in proprio sulla base dell'affinità registrate e soprattutto dell'*incipit* dei due componimenti. Né, in definitiva, si può escludere che la presenza di *L'autrier avint* nei due rami della tradizione vada riferita a due fonti distinte, a riprova della sostanziale eccentricità della canzone rispetto a una silloge che nel capostipite *M Mi T* conteneva solo sette componimenti, da *Mout me semont* a *L'autrier un jour*.

Se i casi-campione presi in esame non ci ingannano, le prospettive di ricerca delineate dai nostri predecessori trovano una edificante conferma anche nella lirica d'*oïl*. Trarne spunto per una 'caccia' al canzoniere sarebbe oltremodo ridicolo, oltreché fuorviante. Basti la consapevolezza che la filologia materiale esercita i suoi diritti anche nei settori più codificati della *poésie formelle*, giacché, anche quando non risalgono all'autore, i canzonieri ricostruiti *a posteriori* dalla tradizione manoscritta sono di gran lunga preferibili alle liste alfabetiche e alle classificazioni formali, o, peggio ancora, pseudostoriche, delle nostre edizioni.

«TU POR TON PER», VIE DE SAINT ALEXIS v. 155.
 SULLA CONGETTURA IN REGIME DI DIFFRAZIONE¹

Gianfranco Contini nel 1968 e, nuovamente, nel 1970² aveva sottolineato la brillantezza dell'emendamento «infallibile per eleganza e certezza» proposto dal Tobler a *Vie de saint Alexis* 31e (v. 155)³ in quella particolare configurazione della tradizione manoscritta che il Contini stesso definiva per la prima volta, con «vistosa metafora», *diffrazione in assenza*.

Il luogo è noto, basterà ricordare, in forma schematica, la situazione testuale e i termini della questione. Alla sposa, abbandonata da Alessio, si rivolge la suocera, le assicura protezione e conclude di-

¹ Per le indicazioni sui manoscritti, qui indicati con le sigle usuali, e per i rinvii bibliografici non immediatamente pertinenti al tema, qui indicati col cognome dell'autore seguito dalla data di pubblicazione del contributo, si rinvia alla bibliografia di C. Storey, *An annotated Bibliography and Guide to Alexis Studies (La vie de saint Alexis)*, Genève 1987. I numeri con i quali, in questa bibliografia, sono elencati progressivamente i contributi, sono qui indicati in parentesi tonde.

² Scavi Alessiani, in *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di Cesare Segre, Milano 1968, 59-95 (59-62) e *La «Vita» francese «di sant' Alessio» e l'arte di pubblicare i testi antichi* in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze 1970, 343-374 (364-65) ristampati poi in *Breviario di Ecdotica*, Torino 1990, rispettivamente alle pp. 99-134 (99-102) e 67-97 (87-8).

³ A. Tobler, rec. a G. Paris et L. Pannier, *La vie de Saint Alexis, poème du XI^e siècle et renouv. XII^e, XIII^e et XIV^e s. ...*, Paris, A. Frank, 1872 in *Göttingische gelehrte Anzeigen* (Stück 23,5 Juni 1872) 1872, I, 881-993. V. 893: «31e [v. 155] dürfte man vielleicht an per als einsylbiges Synonym von seinur denken. Vgl. *Deus, com or sariens garies, se chascune avoit son per*, Bartsch, *Rom.u. Past.*, II, 24, 17».