

MARIA LUISA MENEGHETTI, *Donati, comprati, rubati. Appunti sul passaggio di testi da poeti a giullari*, in «Anticomoderno» (ISSN: 1125-3800), 5 (2001 - *Di-vertimenti del desiderio. Dal giullare allo schermo*), pp. 27-39.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/antmod>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



DONATI, COMPRATI, RUBATI. APPUNTI SUL PASSAGGIO DI TESTI
DA POETI A GIULLARI (CON UN'IPOTESI SU UN CASO DI DOPPIA
ATTRIBUZIONE)

di Maria Luisa Meneghetti

Annoso e forse irrisolvibile appare il problema dell'identità e natura dell'oggetto (o degli oggetti) cui applicare l'etichetta *sirventes joglaresc*, utilizzata dalla critica moderna per qualificare un certo numero di componimenti poetici indirizzati da trovatori di buona fama a giullari all'opposto descritti in termini tutt'altro che lusinghieri, ma già presente, come definizione di genere, nel testo di alcune *vidas* medievali - quelle di Folquet de Romans, Guillem Augier Novella e Peire Guillem de Tolosa¹. Però questo annoso e forse, lo dicevo, irrisolvibile problema cela in sé un'altra piccola questione, su cui è invece possibile indagare con qualche speranza d'esito positivo, mettendo a fuoco una realtà pur marginale, ma credo non irrilevante ai fini di una miglior comprensione dei meccanismi di produzione e ricezione della lirica medievale.

In uno dei pochi contributi specificamente dedicati al *sirventes joglaresc*, Suzanne [Thiolier]-Méjean² ha avuto buon gioco a dimostrare che la stessa espressione assume un senso ben diverso a seconda che appaia nel contesto delle *vidas* - cioè nella sua sola occorrenza antica -, in cui sembra designare semplicemente dei componimenti satirico-moralistici non molto impegnativi (e in effetti i tre autori cui viene attribuita la frequentazione di questo genere, o piuttosto sottogenere, non sono poeti di eccelsa statura), o sia modernamente posta, come ha fatto per primo Friedrich Witthoeft³, a definizione di una serie di testi (poco più d'una ventina), che sono tutti di tipo satirico-personale, però abbastanza eterogenei quando se ne valutino più dappresso i contenuti. In questi testi, infatti, dei trovatori di solito celebri o mettono gene-

¹ I tre personaggi sono infatti etichettati come autori di componimenti definiti *sirventes joglarescs*.

² S. Méjean, *Contribution à l'étude du Sirventes Joglaresc*, in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, éd. par I. Cluzel et F. Pirot, 2 voll., Liège 1971, I, pp. 377-95. Non molto aggiunge ai contenuti di quest'articolo il più ampio e recente lavoro della stessa Thiolier-Méjean sul sirventese: *La poésie des troubadours. Trois études sur le sirventes*, Paris 1994. Non ho potuto consultare il saggio di C. Léglu, *Negative self-promotion: the troubadour sirventes joglaresc*, in *The Court and Cultural Diversity* (Atti dell'VIII Congresso dell'International Courtly Literature Society: Belfast 26 luglio - 1 agosto 1995), Woodbridge 1997, pp. 47-56.

³ "Sirventes joglaresc". *Ein Blick auf das altfranzösische Spielmannsleben*, Marburg 1891 (*Aufgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie...*, LXXXVIII).

ricamente alla berlina dei giullari di scarso talento e cultura, carenti tanto dal punto di vista fisico quanto da quello economico (non sappiamo naturalmente quanto di oggettivo stia dietro simili ritratti, senz'altro partigiani o comunque enfatizzati *ad vituperium*), oppure fingono di insegnar loro come aver successo presso i grandi mecenati, sfruttando magari l'occasione per lanciarsi nell'elogio di questi, o infine possono sia dichiararsi benignamente disposti ad accogliere sia respingere con più o meno buona grazia specifiche richieste dei giullari in questione relative al dono di un testo poetico da eseguire nelle corti, onde garantirsi una pur precaria sopravvivenza coi proventi di quest'esecuzione⁴.

Va però detto che, nonostante questo suo meritorio tentativo di far chiarezza, la stessa Thiolier-Méjean sembra poi esser rimasta vittima di quello che a me pare un equivoco di fondo, e cioè che molti, se non tutti i *sirventes joglarescs* conservati (quelli scrutinati da Witthoeft, per intenderci) coincidano effettivamente con i componimenti d'illustre paternità che molti giullari andavano, a quanto pare, mendicando, talora con qualche risultato positivo - quasi sempre se siamo a quanto affermato dagli autori dei testi di Witthoeft⁵. Un fatto, questo, che mi sembra invece da escludere, in primo luogo perché davvero bizzarra sarebbe la scena di un giullare che si esibisce in una *pièce* nella quale egli stesso, perfettamente identificato con nome o soprannome, viene messo alla berlina, talora con notevole ferocia. In secondo luogo perché, quando nel *sirventes joglaresc* si allude a richieste di testi da parte di giullari, questi testi sono definiti in modo non univoco: accanto al pur maggioritario *sirventes* (G. de Bornelh, *Cardalbac per un sirventes*⁶; Dalfi d'Alverna, *Puois sai etz vengutz, Cardaillac*; Raimon de Miraval, *A Dieu me coman, Baiona*, ecc.), privo però di qualsiasi attributo specificativo, troviamo infatti *chanstars* (B. de Born, *Fulbeta vos mi preiatz que ieu chan*⁷) e anche *chansos* (Id., *Mailolis, ioglars malastruc*).

⁴ Del tutto particolare poi il caso di Bertran de Paris en Roerga, *Guordo, ieus fas un bon sirventes l'an* (n. 23 dell'ed. Witthoeft), in cui il rifiuto di donare un testo a un giullare tanto ignorante diventa l'occasione per costruire un ampio catalogo di competenze letterarie, sul noto modello di Guerau de Cabrera e di Guiraut de Calanson.

⁵ Cfr. ad esempio Méjean, *Contribution à l'étude* cit., p. 390, nota 63: "Ceci [e cioè la presenza di considerazioni moralistiche contro i "rics malvatz" ai vv. 75-76 di un *sirventes joglaresc* di Guiraut de Bornelh (*Cardalbac, per un sirventes*)] prouverait au moins qu'un *sirventes écrit pour un jongleur* [questo corsivo è mio] peut aussi contenir une satire morale"; e ancora, poco più avanti nella stessa nota: "Ceci ... n'exclut pas la possibilité, pour de telles pièces, d'être destinées à des jongleurs".

⁶ Per ragioni d'omogeneità, incipit e citazioni ulteriori da *sirventes joglarescs* sono tratti dall'ed. Witthoeft e non dalle edizioni critiche dei singoli poeti.

⁷ A proposito di questo testo, che in verità consta di due sole *coblas*, saturate dall'unico testimone (il codice M) alle prime tre di una canzone di crociata (*Ara sai eu de pretz tals l'a plus gran*), l'ultimo editore di Bertran, Gérard Gouiran, avanza un'ipotesi intermedia rispetto all'o-

Le effettive richieste dei giullari non si limitavano insomma al genere sirventese (o meglio sirventese *joglaresc*, dunque di livello statutariamente "basso"), bensì potevano variare, in ovvia sintonia coi variabili gusti del pubblico ma anche con le capacità performative dei giullari stessi: eseguire una canzone cortese è certo più impegnativo che non eseguire un sirventese, se non altro perché la canzone implica l'apprendimento di una melodia nuova.

Qualche idea più precisa sulla tonalità e, prima ancora, consistenza di questi fantomatici pezzi d'autore ceduti ad esecutori meno nobili, e non, come di regola, consegnati agli esecutori stessi perché li divulgassero dichiarandone senza equivoci la paternità, ce la possiamo in realtà fare abbastanza agevolmente, a patto di ampliare, almeno in partenza, il nostro campo d'osservazione a tutta la lirica romanza fino al XIV secolo, senza neppur omettere di gettare uno sguardo in ambito mediolatino.

Partiamo anzi da quest'ambito, e, più specificamente, da un testo anonimo conservato nella celebre collezione del *Carmina burana: Exul ego clericus*. Si tratta di una supplica, o meglio di una richiesta d'aiuto che un chierico vagante in stato d'evidente indigenza rivolge a un qualche potente. Il testo è del tutto privo di pregi artistici, e anzi, direi proprio, di personalità: siamo nei termini della pura *routine*, con ovvî accenni alla mancanza di denaro che avrebbe impedito all'aspirante chierico di portare a termine gli studi - e dunque di lucrare qualche ricco beneficio religioso -, nonché alla scarsità di indumenti che lo costringe a battere i denti per il freddo; per di più, nella sesta strofa, si nota un fatto abbastanza curioso: il nome del destinatario di questa supplica o richiesta d'aiuto è rimasto in bianco:

Decus N.,
dum sitis insigne,
postulo suffragia
de vobis iam digne⁸.

Genericità del dettato poetico e omissione del destinatario sembrerebbero, per così dire, far sistema, nel senso che invitano a pensare di trovarsi di fronte a un testo scritto su commissione: sarebbe toccato a chi si proponeva di utilizzare performativamente il testo integrare gli estremi anagrafici dell'auspicato benefattore del momento.

pinione della Thiolier-Méjean, ma a mio parere altrettanto poco persuasiva: e cioè che il testo del *sirventes joglaresc* richiesto da Folheta sia proprio rappresentato dalle tre *coblas* di *Ara sai eu* (cfr. *Le seigneur-troubadour d'Hautefort. L'œuvre de Bertran de Born*, Seconde édition condensée par G. Gouran, Aix-en-Provence 1987, pp. 473-75 e 571).

⁸ *Carmina burana*, ed. A. Hilka, O. Schumann, B. Bischoff, Heidelberg 1930-1970, n. 129.

Analoghe quanto a finalità - la richiesta d'elemosina - e appena più elaborate dal punto di vista formale, appaiono le due gemelle *Cánticas de escolares*, in strofe zagialesche, inserite nella parte finale del *Libro de buen amor*: anch'esse potrebbero esser state scritte "su commissione" dall'autore del *Libro*, Juan Ruiz, che esplicitamente dichiara di essersi dedicato a questo tipo d'incombenze (cc. 1513-14) e che, appunto nella sezione conclusiva della sua opera, ha unito insieme (ammesso naturalmente che sia stato lui a farlo) una serie di propri componimenti estranei all'opera maggiore, di varia tematica e destinazione. Quello che colpisce in questi due brevi testi è il tono, che definirei senz'altro ricattatorio:

Dat limosna o ración[n];
faré por vós oración
[...].
Catad que el bien fazer
nunca se ha de perder:
podervos ha estorçer
del Infierno, mal lugar (cc. 1651ab e 1655);

Agora, en quanto bivierdes,
por su amor siempre dedes,
e con esto escaparedes
del Infierno e de sus tos (c. 1660),

un tono peraltro ben conforme al carattere e all'atteggiamento "ribaldo" degli *escolares*.

Per passare dalle ipotesi alle certezze, assai chiaro e illuminante, da molti punti di vista, appare il caso, recentemente valorizzato da Alessandro Pancheri⁹, di un'attività di supporto a giullari o dicitori professionali esercitata nientemeno che da Francesco Petrarca. In un lungo passo della seconda lettera del V libro delle *Seniles* Petrarca si è ampiamente soffermato col suo interlocutore (il Boccaccio) su una realtà con cui i poeti di una qualche fama dovevano ormai da tempo essersi abituati a fare i conti:

Nosti quidem hoc vulgare ac vulgatum genus vitam verbis agentium nec suis, quod apud nos usque ad fastidium percrebuit. Sunt homines non magni ingenii, magne vero memorie magneque diligentie sed maiores audacie; regum aut potentium aulas frequentant, de proprio nudi, vestiti autem carminibus alienis [...], gratiam sibi nobilium et pecunias querunt, et vestes et munera.

⁹ A. Pancheri, "Pro Confortino", in C. Segre, *Le varianti e la storia. Il canzoniere di Francesco Petrarca*. Con due interventi di Giovanni Giudici e Alessandro Pancheri, Lezione Sapegno 1999, Torino 1999, pp. 49-59.

Huiuscemodi autem instrumenta vivendi nunc ab aliis passim, nunc ab ipsis inventoribus aut prece mercantur aut precio [...]. Et hii quidem, quotiens putas, mihi, credo idem aliis, blande inportuni molestique sint, quamvis mihi solito rarius, seu mutati studii atque etati reverentia, seu repulsus. Sepe enim ne esse mihi tedio insuescant nego acriter nec ulla flector instantia; nonnumquam vero, maxime ubi petentis inopia et humilitas nota est, cogit me charitas quedam ut ex ingenio meo quaecumque illorum victui opem feram in longum percipientibus utilem, mihi non nisi ad horam brevissimi temporis onerosam¹⁰.

A patto, naturalmente, di far la tara dell'accentuazione caricaturale che domina nei testi occitanici, la somiglianza fra il quadro descritto da Petrarca e quello, a più mani, che emerge dall'insieme dei *sirventes joglarescs* raccolti da Witthoeft non potrebbe essere più netta. Qui e là si sottolinea lo scarso ingegno e la miserabile condizione di questi infimi artisti girovaghi (Petrarca: "homines non magni ingenii [...], de proprio nudi ..."; Uc de Saint Circ, *Messonget, un sirventes*: "Qu'en tu non es nulla res / de so qu'a joglar s'eschai, / que tos chans no val ni play / ni tos fols ditz non es res, / e croya es ta folia / e paupra ta ioglaría", vv. 10-15). Qui e là se ne mette comunque in luce l'audacia, quando non l'improntitudine che li spinge incessantemente alla ricerca di pezzi poetici "di marca" con cui riuscir a sopravvivere, talora nemmeno troppo miserevolmente - la liberalità dei signori, lo sappiamo da varie fonti, non di rado poteva essere notevole e concretizzarsi in abiti di seta e vaio o in pregiate cavalcature (Petrarca: "[Homines] maiores audacie, [qui] regum aut potentium aulas frequentant [...], gratiam sibi nobilium et pecunias querunt, et vestes et munera"; Dalzi d'Alvernha: "Puois sai etz vengutz, Cardaillac, / d'un novel sirventes vos pac / que portetz a N'Elían Rudel; / que s'anc ab bona dompna iac / per s'amor vos don un poudrel", vv. 1-5). Qui e là si sottolinea infine la loro insistenza di questuanti (Petrarca: "Sepe enim ne esse mihi tedio insuescant nego acriter nec ulla flector instantia; nonnumquam vero, maxime ubi petentis inopia et humilitas nota est, cogit me charitas..."; Raimon de Miraval: "Baiona, per sirventes / sai be qu'iest vengutz mest nos, / et ab aquest seran tres, / qu'ieu vo'n avia fatz dos / ...", vv. 1-4).

Ma, in questo specifico territorio, di suo Petrarca ci riserva ulteriori, importanti conferme: nel senso che, come ha ancora sottolineato Pancheri, l'indagine sugli scartafacci del nostro grande lirico porta a definire con più precisione il tipo e l'entità della sua collaborazione coi giullari. Già nel celebre "codice

¹⁰ *Librorum Francisci Petrarche Impressorum Annotatio ...*, Venetiis, per Simonem Papiensem dictum Bivilaquam, 1503.

degli abbozzi” (il ms Vat. lat. 3196) la postilla autografa “pro Confortino”, datata 26 dicembre 1349 e posta, alla c. 14v, immediatamente prima del frammento che inizia col verso *Dal cielo scende quel dolce desire* (abbozzo nucleare della ballata *Amor, che 'n cielo e 'n gentil core alberghi*, che di fatto poi segue, completa e in due diverse redazioni), ci segnala, pur brachilogicamente, il destinatario della fatica: si tratta, stando all'ipotesi formulata da Nino Pirrotta, di un musico di nome appunto Confortino, esponente dell'*ars nova* e ben noto anche a Niccolò de' Rossi¹¹. Uno sguardo ad altre carte petrarchesche, e in particolare alla membrana A del codice Casanatense 924, “che conserva, di mano cinquecentesca, collazioni e trascrizioni da un «codice degli abbozzi» più cospicuo dell'attuale Vat. lat. 3196”¹² ci chiarisce ancora meglio il rapporto tra i due personaggi. La membrana, già studiata, fra gli altri, da Nino Quarta al momento della scoperta (primissimi anni del '900)¹³, ci consegna infatti una sequenza costituita da tre sonetti e tre ballate - le quali ultime sono, nell'ordine: *Nova bellezza in habito gentile, L'amorose faville e 'l dolce lume* e, appunto, *Amor, che 'n cielo e 'n gentil core alberghi*, in redazione ancora diversa rispetto alle due del Vat. lat. 3196; segue una postilla latina (mutila) che dichiara: “Hec 3 ordine retrogrado, ad literam, nisi fallor, ut hic sunt, dictavi anno isto pro Confortino, et unum aliud postea quod non curavi perficere; ex his autem elegit ipse ultimum quod hic est primum. Scripsi hoc ne elabatur in totum que magno ...”¹⁴.

¹¹ N. Pirrotta, *Due sonetti musicali del XIV secolo* (1961), in N.P., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984, pp. 52-62:59.

¹² Pancheri, *art. cit.*, p. 53; la mano apparterebbe a un veneto dell'*entourage* di Pietro Bembo, all'epoca possessore degli autografi petrarcheschi (cfr. ora F. Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di L. Paolino, Milano-Napoli 2000, Introd., p. 54).

¹³ Cfr. N. Quarta, *Intorno ai supposti abbozzi del Petrarca scoperti nel Codice Casanatense*, in “Giornale dantesco”, XVI (1908), pp. 49-59.

¹⁴ Si noti che, per un lapsus curioso ma spiegabile, riproducendo questa postilla Pancheri (p. 53) stampa *elegi* e non *elegit*. In effetti, fino alla rettifica contenuta nell'articolo di Quarta citato alla nota precedente, l'intera postilla era stata oggetto di varie discussioni, che avevano portato a interpretazioni svianti. Tutto partiva dal fatto che l'inizio della postilla stessa era stato letto dagli editori: “Hec ordine retrogrado...” e non, come invece è: “Hec 3 ordine retrogrado”, per cui l'ordine retrogrado veniva riferito all'insieme dei tre sonetti e delle tre ballate e non alle tre ballate soltanto, e che si presumeva la caduta di qualche lettera dopo *elegit*. Ecco come riassumeva le ipotesi allora circolanti A. Solerti, primo editore delle “disperse” petrarchesche: “Due traduzioni si possono dare della seconda parte di questa postilla, tanto più essendo dubbio che *elegit* sia parola completa e non il *t* un principio di *tandem* o *tamen*: [...] Tra questi egli scelse l'ultimo [= *Amor, che 'n cielol*. Quello che qui è primo [= il sonetto incompiuto *O pruove oneste*, trascritto per primo nella membrana] lo scrissi perché non si perdesse interamente ...” oppure: “[...] Tra questi alla fine (o nondimeno) io stesso scelsi l'ultimo che qui è primo [= il sonetto *O pruove oneste*]. Lo scrissi perché non si perdesse interamente ...” (*Rime disperse di Francesco Petrarca o al lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di A. Solerti ..., Firenze 1909, p. 76). Già un anno prima dell'uscita dell'edizione Solerti, però, Quarta (*Intorno ai supposti abbozzi cit.*, p. 50) aveva mostrato che il passo andava inteso: “[...] Tra questi [= tra le tre ballate] egli

Parecchio si può inferire dal quadro complessivo appena abbozzato. Punto primo: che non sempre i questuanti erano ai livelli infimi della poesia professionale - la dignità di Confortino ci è testimoniata non solo dalla menzione positiva di Niccolò de' Rossi, ma anche dal fatto che Petrarca gli propone delle ballate, ossia dei testi che, nella gerarchia dei generi poetici due-trecenteschi, occupano un posto di buon rilievo. Punto secondo: che - se ha ragione, come ormai non vi è motivo di dubitare, Pancheri (e Quarta, prima di lui) - al destinatario del testo, Confortino, "era riservata l'ultima parola sulla fatica del poeta"¹⁵. Punto terzo: che Petrarca "lavorava" molto i testi destinati al musicista (lo testimoniano, se non altro, le tre redazioni della ballata *Amor, che 'n cielo*, testo che tra l'altro Confortino nemmeno scelse); siamo insomma ben lontani dai veloci componimenti d'occasione prodotti da Juan Ruiz o, peggio ancora, dall'anonimo autore di *Exul ego clericus*. Questo dato ci conferma l'impressione che già avevamo ricavato dai diversi *sirventes joglarescs*, e cioè che la tipologia del testo ceduto variava anche, se non soprattutto, col variare del livello del richiedente: insomma, non solo *sirventesi*, o comunque testi occasionali e di scarso impegno, ma anche canzoni, ballate, e quant'altro.

Quel che ci è dato di sapere dei rapporti Petrarca-Confortino non consente però di chiarire con sicurezza un'ulteriore questione, e cioè quale fosse esattamente la - diciamo così - scheda anagrafica del testo donato, se cioè Confortino lo eseguisse dichiarando esplicitamente di chi esso fosse figlio o se piuttosto giocasse sull'equivoco di una propria personale paternità. Certo, il fatto che nella tradizione antica, tanto manoscritta quanto a stampa, di *Nova bellezza*¹⁶ non paiano insinuarsi dubbi circa l'origine petrarchesca farebbe propendere per l'ipotesi di un comportamento del tutto leale da parte di Confortino. Ma se torniamo ancora un momento alla lettera delle *Seniles*, possiamo renderci conto che lo stesso Petrarca era ben consapevole di quanto variabili fossero le condizioni del passaggio di mano dei testi di poeti importanti in direzione di giullari o musicisti. Mentre infatti gli autori dei *sirventes joglarescs*, come abbiamo visto, contemplano o sembrano contemplare solo la possibilità di un dono, il poeta italiano abbozza una tipologia molto più varia: se il pezzo veniva con-

scelse l'ultimo che qui è il primo [= *Nova bellezza*]. Scrisse ciò perché non si perdesse interamente...", tanto più che i tre sonetti che precedono le ballate non sono affatto di Petrarca, bensì di un suo imitatore veneto. Pancheri, ovviamente, segue Quarta, anche se quell'*elegit* per *elegit* affiora quasi non voluta eco di tutta la progressa - e ormai inutile - discussione.

¹⁵ Pancheri, *ibid.*

¹⁶ Su cui cfr. M. C. Fabbi, *Le "disperse" nel manoscritto Casanatense 924*, in "Studi petrarcheschi", n.s. II (1985), pp. 313-23.

cesso dal suo stesso autore, accanto al dono esisteva anche la possibilità della vendita, soprattutto nel caso che l'autore non si trovasse, in quel momento, in buone acque ("ab ipsis inventoribus aut prece mercantur aut precio" afferma infatti Petrarca, aggiungendo l'*auctoritas* di Giovenale - "[Statius] esurit, intactam Paridi nisi vendit Agaven" [Sat. VII, 87] -, che mostra un poeta grande ma poco fortunato come Stazio nell'atto di scrivere a pagamento un testo per il pantomimo Paride, caro all'imperatore Domiziano); ma sembra esserci anche una terza possibilità, nascosta - e nemmeno molto -, in quel veloce accenno al fatto che il componimento avrebbe potuto anche esser acquisito "ab aliis", e cioè contattando persone diverse dall'autore: persone che non è chiaro se fossero giunte in possesso del componimento in questione grazie a un precedente dono o acquisto, ovvero attraverso un'appropriazione indebita. Un furto, insomma.

Ora, proprio quest'ultima possibilità sembra affiorare ben più nettamente se ci accostiamo a un testo di quasi due secoli anteriore a quelli petrarcheschi, ma non per questo meno presente agli studiosi: *Cantarai d'aqestz trobadors* di Peire d'Alvernha.

Se stiamo alla lezione offerta dal codice **a** (uno dei tre testimoni cui, nella porzione di testo che qui ci interessa, si riduce la tradizione manoscritta di questa "galleria" satirica, dedicata a trovatori e giullari operanti verso il 1170), l'ottava *cobla* parlerebbe in effetti di un furto poetico: il furto di un *sonet* commesso ai danni di un conte di Tolosa che dovrebbe essere Raimondo V, già da tempo indiziato di attività lirica nonostante di lui non si conservi alcun testo¹⁷. Restando in tutto fedele ad **a**, la maggior parte degli editori più recenti ha indicato in un fantomatico Peire de Monzo(n), catalano o addirittura castigliano, l'autore del misfatto¹⁸. Da poco però, Luciano Rossi, ha ripreso, con nuovi argomenti, la proposta già formulata da Vincenzo De Bartholomaeis di valorizzare, per il solo riferimento onomastico, la lezione di **CR**, testimoni del ramo concorrente, i quali rendono protagonista della *cobla* stessa un "Peire Bermon", ormai identificabile senza problemi con Peire Bregon, detto *lo Tort*, sicuramente in attività negli anni in cui la "galleria" fu composta. In effetti, soltanto l'allusione a un personaggio dota-

¹⁷ Cfr. S. Stroński, *Les pseudonymes réciproques*, in "Annales du Midi", XXV (1913), pp. 288-97:290.

¹⁸ Non è qui il caso di entrare nei particolari di una questione a suo tempo dibattutissima, quella dell'apocriefa delle *coblas* VII e VIII di *Cantarai* (che sarebbero state rifatte sulle corrispondenti strofe della "galleria" del Monaco di Montaudon): dopo il dettagliato esame di Almqvist (*Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, Uppsala 1951, pp. 48-55), direi che una tale questione non ha più motivo di essere posta.

to di un simile nomignolo rende possibile la sapida *aequivocatio* tra *pe* (<PEDEM) e *pe* (<PENEM)¹⁹ che chiude la strofetta:

Ab Peire Bermon si so set,
pos lo coms de Tolosa-l det
chantan un sonet avinen,
e cel fon cortes que-l raubet,
e mal o fes car no-il trenquet
aquel pe que porta penden²⁰.

La situazione, a questo punto, si farebbe chiara almeno nelle sue linee generali: il conte di Tolosa sarebbe stato defraudato da Peire Bremon della paternità di un testo musicale di propria invenzione, ma si sarebbe comportato da vero signore evitando di vendicarsi del torto subito. Insomma, davvero si alluderebbe qui, e in modo del tutto esplicito, a uno di quei furti di un prodotto dell'ingegno cui Petrarca sembra far solo obliquo riferimento.

Resterebbe poi da capire la natura di questo prodotto: si tratta solo di una melodia, come il termine *sonet*, preso in sé, farebbe pensare (che del resto i giullari eseguissero anche semplici brani musicali senza parole ce lo testimonia, più o meno negli stessi anni, Bertran de Born, quando parla dei "sonet que fan li juglar / que viulen de trap en tenda" [*Cant vei pels vergiers desplegar*, vv. 4-5]), o piuttosto di una ben più impegnativa canzone, come sembrerebbe invece lasciar intendere la formula "dar en chantan un sonet", formula che, pur difficile da rendere esattamente in italiano, potrebbe in effetti far pensare alla cessione di una melodia articolata in un testo poetico²¹.

Questa seconda ipotesi sarebbe avvalorata anche da quanto sappiamo dell'autore dell'ipotetico furto: Peire Bremon lo Tort, stando ai documenti che ci hanno conservato le sue tracce, era in effetti un personaggio di livello non in-

¹⁹ Cfr. L. Rossi, *Per l'interpretazione di Cantarai d'aquestz trobadors*, in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di L. Rossi, Alessandria 1995, pp. 65-111:85-87, dopo che J.H. Marshall, *Le troubadour Peire Bremon lo Tort*, in "Le Moyen Age", LXXXVI (1980), pp. 67-91:75 ha richiamato l'attenzione su diversi documenti (datati fra il 1163 e 1176) in cui figura un Peire Bremon identificabile col nostro trovatore. La proposta di Rossi era, come accennavo, già in V. De Bartholomaeis (*Il trovatore Peire Bremon lo Tort*, in "Studi medievali", ns, VIII [1930], pp. 53-71: 68-70), che aveva offerto i dati essenziali a conferma della contemporaneità fra Peire Bremon lo Tort e Peire d'Alvernha.

²⁰ Senz'altro corrotta, nonché più rozza (cfr. il finale che elimina l'*aequivocatio* di cui sopra) la lezione complessiva di CR: "E Peire Bermon se baysset / pus quel coms de Tolozal det / quanc no soanet dauinen / per que fon cortes quil raubet / e fe o mal quar nol tallet / aquo que hom porta penden".

²¹ A questa seconda possibilità pensava De Bartholomaeis, rifacendosi alla precedente opinione di Vincenzo Crescini (che pure attribuiva l'intero episodio a Peire de Monzo): "Il conte di Tolosa, Raimondo V, aveva composto una sua canzone graziosa e l'aveva affidata, *parole e musica*, all'uomo in questione [Peire Bremon lo Tort], perché la divulgasse ...", *Il trovatore* cit., p. 69 (il corsivo è mio).

fimo, un “paubre cavallier”, come lo definisce la *vida*, dedicatosi al mestiere di poeta professionista per necessità, come del resto molti altri suoi colleghi dell’epoca. Solo che poi la stessa *vida*, elogiando le qualità artistiche che avrebbero reso il personaggio degno di onori nelle corti (“E fo bons trobaire et ac honor per totz los bons homes”), tratteggia una *silbouette* che non sembra proprio accordarsi con l’immagine di un ladro di poesie.

Su questi elogi, per la verità, non pare il caso di fare troppo conto. Ben conosciamo la genericità del dettato di molte delle biografie più brevi (e questa è in verità brevissima), sovente elaborate in epoca tardiva e in un ambiente ormai lontano da quello d’origine dei diversi trovatori²²: si noti, ad esempio, la curiosa coincidenza tra questa prosa e la prosa relativa a Folquet de Romans, uno degli autori canonici di sirventesi *joglarescs*: “Folquet de Romans si fo ... bons joglars e presentiers en cortz e de gran solatz. E fo ben onratz entre la bona gen ...”.

È semmai dalla situazione manoscritta di una delle due canzoni di Peire rimaste, *En abril, quan vey verdeyar*, che ci potrebbero venire sollecitazioni non solo più interessanti, ma anche più in linea con quanto il dettato della *cobla* di Peire d’Alvernha sembra lasciar intendere²³. Il testo di *En abril* non è dotato di attribuzione unanime: mentre la maggioranza dei testimoni (**CDIKc**) lo danno a Peire, **O** lo trascrive anonimo, **T** lo assegna - per un’evidente confusione onomastica - a Peire Raimon, **GR** e la Tavola di **C** lo danno a Bernart de Ventadorn e infine **Sg** lo assegna a Raimbaut de Vaqueiras.

Ma il fatto ancora più curioso è che in quasi tutti i codici che *non* attribuiscono il testo a Peire Bremon, esso mostra caratteri in parte differenti da quelli della versione comune. In **RSg** manca la quarta *cobla* - e cioè proprio quella che, alludendo a una donna lasciata *en Suria*, sembrerebbe confermare il soggiorno di Peire in Medio Oriente cui fa riferimento anche l’altra sua canzone rimastaci; negli stessi e in **C** (la cui Tavola, si ricordi, attribuiva anch’essa il componimento a Bernart) la sesta *cobla* si presenta in una redazione peculiare che fonde la sesta e la settima strofa della versione maggioritaria, tacendo l’accenno a quel “Guillelm Longa-Espia” - Guglielmo Lunga Spada di Monferrato, come ha dimostrato Vincenzo de Bartholomaeis nel lavoro già in precedenza ricordato (cfr. nota 19) - la cui presenza nella restante tradizione appare essenziale per una collocazione del testo nell’ambiente d’Oltremare attorno al 1176²⁴. Diciamo insomma che, nella redazione “breve” che traspare

²² Va notato infatti che la tradizione della *vida* di Peire Bremon è tutta veneta (mss AIKN²).

²³ L’altra composizione, *Mei oill an gran manentia*, non presenta invece problemi del tipo di quelli che ora discuterò.

²⁴ In CR il riferimento a Guglielmo si trova nella *tornada*, ossia in un luogo del testo facilmente

dalla testimonianza di **RSg** (e, in parte, di **C**), il testo assume le caratteristiche di una semplice canzone d'assenza dell'amata, priva di concreti rinvii storico-geografici. Quanto alle due diverse attribuzioni che caratterizzano questa redazione, va detto che, mentre è lo stesso incipit, manifestamente prossimo a quello del *descort* plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras (*Eras quan vey verdoyar*), a render ragione della scelta di **Sg**, sembrerebbero mancare appigli altrettanto vistosi a giustificazione della paternità limosina evocata da **R(C)**. Il punto, però, è che una filigrana bernardiana, sottile ma costante, nel testo di *En abril* - e in particolare proprio nelle *coblas* della versione **RSg** - è comunque presente.

A Bernart, infatti, rinviano non solo lo schema delle rime e la misura sillabica - che sono analoghi a quelli della tenzone con Peirol (*Peirol, com avetz tan estat*)²⁵ - ma anche alcuni tratti tematico-stilistici. Basti pensare, in primo luogo, proprio alla sesta *cobla* (versione **CRSg**):

Chanzos, tut n'iras outra mar
e, per Dieu, vaim a midons dir
que non es jorns qu'ieu no sospir
per un bel semblan que'l vi far
quan me dis: "ont anaria?
que fara la vostr'amia?
Amics, cum la voletz laisser?"²⁶

i cui vv. 3-4 richiamano senz'altro i vv. 28-30 di *Lonc tems a qu'eu no chantei mai*: "c'ab sol lo bel semblan que'm fai / ... /ai tan de joi que sol no'm sen"; e si noti che, nella più celebre, forse, tra le numerose canzoni "d'assenza" che costellano il canzoniere bernardiano, un sintagma prossimo a *outra mar* viene utilizzato per indicare non già il Medio Oriente, Oltremare per antonomasia, bensì le terre poste al di là della Manica (per un enunciato che si trovi in Inghilterra): "Faiht es lo vers tot a randa, / si que motz noi descapdolha, / outra la terra normanda, part la fera mar prionda" (*Lancan vet per mei la landa*, vv. 36-39). Né può sfuggire che lo stesso gioco di ripetizioni lessicali, derivazioni e allitterazioni che si sviluppa soprattutto nella prima *cobla*:

soggetto ad aggiunte e trasformazioni; in **Sg** esso viene totalmente eliminato a vantaggio di una *tornada* dedicata a Belh Cavalier, *senhal* spesso ricorrente, come è noto, nella poesia di Raimbaut de Vaqueiras.

²⁵ Per la legge di Mussafia, lo schema di *En abril* (a8 b8 b8 a8 c7' c7' a8) e quello di *Peirol, com avetz* (a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8) devono esser considerati equivalenti, e dunque potenzialmente eseguibili sulla stessa melodia.

²⁶ Le citazioni da *En abril* sono tratte dall'ed. C. Appel, *Provenzalische Chrestomatie*, Leipzig 1930, pp. 62-63.

En abril, quan vey verdeyar
los pratz vertz e ils vergiers florir
e vey las aigüas esclarzir
et aug los auselletz chantar,
l'odors de l'erba floria
e'l dous chanz que l'auzels cria
mi fay mon ioy renovellar²⁷,

è uno dei tratti distintivi della poesia del trovatore limosino.

Altri punti della composizione sembrano piuttosto riecheggiamenti variati di passi sicuramente bernardiani, quando non aggiustamenti d'obiettivo, sempre rispetto al Bernart canonico. In proposito, si vedano, da un lato, l'affermazione: "Yeu chant, qui deuria plorar" (v. 15), da confrontare col v. 3 di *Pois preyatx me, senbor* (anch'essa canzone d'assenza): "... can cuit chantar, plor"; dall'altro, tutta la seconda *cobla*:

En cest temps soli' yeu pensar
cossim pogues d'amor iauzir:
ab cavalgar et ab garnir
et ab servir et ab onrar;
qui aquestz mestiers auria,
per els es amors iauzia
e deu lan hom mielhs conquistar,

sorta di ripresa in chiave mondana ed estroflessa dei versi esordiali di *Pel doutz chan que l rossinhols fai*, una ripresa non esente, forse, da un sospetto d'ironia:

Pel doutz chan que l rossinhols fai,
la noih can me sui adormitz,
revelh de joi totz esbäitz,
d'amor pensius e cossirans;
c'aisso es mos melhers mesters,
que tostems ai joi volunters,
et ab joi comensa mos chans.

Siamo di fronte a forme di banale recupero epigonico o ai tic e agli echi della memoria interna di un autore? La risposta, come al solito, è ardua; ma, questa volta, tenendo in particolare conto che non di calchi appariscenti si tratta, ma piuttosto di *variations sur thème*, mi sentirei di propendere per una paternità bernardiana, almeno sullo sfondo. L'ipotesi che si potrebbe formulare è che un testo di Bernart de Ventadorn - una "canzone d'assenza", forse vicina al cosiddetto ciclo inglese e perciò dedicata a una dama che visse *ou-*

²⁷ Ma cfr. anche, nella seconda (riportata nel testo qui oltre), *iauzir/iauzia*, e, nella sesta, *dir/dis, far/jara*.

tra la Manica, sul Continente -, magari un abbozzo non ancora fissato in una redazione definitiva²⁸, sia stato intercettato da Peire Bremon, che l'ha adattato ai suoi scopi, aggiungendovi, in particolare, le allusioni agli ambienti crociati mediorientali coi quali era o era stato in contatto. Dal testo di Bernart, probabilmente ridotto a una circolazione marginale dal successo del rifacimento di Peire, sarebbe a sua volta partito il redattore di **Sg**, che nell'incipit avrebbe trovato lo spunto per attribuire il testo, debitamente ritoccato, all'ormai più celebre Raimbaut de Vaqueiras.

Che non solo dietro lo pseudo-Raimbaut, ma anche dietro Peire Bremon possa apparire la traccia di un altro - e che altro! - trovatore non sono del resto io la prima a supporlo; già lo aveva ipotizzato, pur in forma generica e dubitativa, Martín de Riquer: "El cancionero catalán *S*³ ofrece una muy peculiar versión de la canción *En abril*, que atribuye a Raimbaut de Vaqueiras, con algún rasgo popular, que podría ser una refundición de la poesía de Peire Bremon o, más arriesgadamente, una imitación de una canción preexistente que también hubiera adaptado nuestro trovador [Peire Bremon]"²⁹. E in realtà, il fatto che **Sg** contenga, al pari di **R**, quella redazione particolare della sesta *cobla* assente nei testimoni che attribuiscono il testo a Peire rende più plausibile proprio l'ipotesi ritenuta da Riquer "más arriesgada".

Si sia trattato di imitazione o piuttosto di vero e proprio furto, se davvero le cose sono andate come ho appena tentato di ricostruire, si potrebbero aprire, quantomeno a livello di possibilità critica, prospettive abbastanza utili per una corretta interpretazione di alcuni dei numerosi testi trobadorici cui la tradizione ha riservato attribuzioni non unanimi. Prospettive, me ne rendo conto, fondate su un principio forse irrituale per i seguaci, anche in senso largo, del metodo lachmanniano: che non sempre, in ambito attributivo, vale il principio della *lectio difficilior* (o, scendendo più nel concreto: che non sempre l'attribuzione a un trovatore meno noto ha, di per se stessa, maggiori ragioni di validità dell'attribuzione a un trovatore famoso). Ma, comunque, prospettive da non trascurare.

²⁸ E dunque probabilmente diffusosi per tramiti orali: questo spiegherebbe la presenza di deformazioni e guasti, come la sporadicità delle rime derivate o il goffo ritorno del rimante *auria* (vv. 12 e 33).

²⁹ M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, I, p. 514. Di un caso plateale di furto poetico - anche in ragione del suo autore - parla del resto la *razo* di 29,2, su cui ha ultimamente richiamato l'attenzione C. Pulsoni, *Problemi attributivi nella lirica trobadorica*, in *La letteratura romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, V Convegno Nazionale SIFR (Roma, 23-25 ottobre 1997). Atti, a cura di A. Pioletti, Soveria Mannelli 2000, pp. 113-22, p. 119.