

IL CANONE DELLA LIRICA NON AMOROSA TROBADORICA ALLA LUCE DELLA CRITICA ESTERNA

Simone MARCENARO
Università degli Studi del Molise

PER UN CANONE DEI TESTI “REALISTI”

Gli studi di provenzalistica che negli ultimi anni si sono realizzati nel campo della cosiddetta “filologia di canzoniere”¹ hanno condotto a risultati di grande rilievo, talora fornendo dati utili a ridiscutere l’immagine della tradizione manoscritta, la quale, come è ampiamente noto, si è andata costruendo seguendo la linea che unisce a quasi un secolo di distanza i pionieristici studi di Gröber e la sistemazione proposta da Avalle. Tali lavori monografici, dedicati allo studio dei singoli canzonieri, hanno il merito di evidenziare elementi spesso obliterati nel lavoro di edizione critica; fra questi, l’analisi delle partizioni interne e delle seriazioni testuali rivestono un grande interesse, che in certi casi può riverberarsi anche sul piano propriamente stemmatico.² L’analisi delle fonti di un canzoniere, ad esempio, può giovare di una duplice verifica, sia interna, sia esterna, ossia derivante dall’analisi delle sequenze di testi per determinati autori.

Un altro asse tematico che si è rivelato particolarmente fecondo negli ultimi trent’anni riguarda il concetto di canone, che, quando applicato alla lirica dei trovatori, ha talora toccato questioni inerenti la tradizione manoscritta.³ Il punto di partenza, com’è prevedibile, riguarda appunto i canzonieri: siccome l’allestimento di una silloge lirica implica sempre un processo —o, meglio, una giustapposizione di più processi— di selezione e ordinamento, ciò implica l’adozione di un canone, più o meno esplicito, che agisce come principio ordinatore così come accade con le moderne antologie. Certo non bisogna sovrastimare il portato ideologico delle operazioni di allestitori e copisti medievali, poiché le possibilità selettive che essi avevano a disposizione dipendevano dalla reperibilità del-

1. Nell’ampia bibliografia disponibile si ricordano i volumi della serie *Intavulare* e alcune monografie di particolare rilievo come Careri 1990, Carapezza 2004, Resconi 2014, Menichetti 2015 e altri contributi più puntuali che si avrà modo di citare nel prosieguo dell’articolo.

2. Si leggano a tal riguardo i risultati di una tavola rotonda sulla tradizione della lirica occitana raccolti in un recente fascicolo della rivista *Carte romanze* (n° 2/1, 2014).

3. Importanti, in questo ambito, le riflessioni di Antonelli 2008.

le fonti, sulle quali ancora sappiamo troppo poco, tanto riguardo alla loro conformazione materiale, quanto (e soprattutto) alle loro dinamiche di circolazione, conservazione e copiatura.

In questo contesto di notevole rinnovamento critico, spicca però ancora un'assenza per certi versi inspiegabile. Il concetto di canone, infatti, può essere applicato sostanzialmente in due modi: da una parte, può essere usato per indicare la forma e l'estensione che un corpus testuale di un determinato autore assume nel corso della tradizione ("il canone di Marcabru"); dall'altra, si evoca in relazione all'ordinamento e alla disposizione di queste sequenze autoriali all'interno di un canzoniere (o di una famiglia di canzonieri), come già avveniva, in fondo, proprio negli studi di Gröber ("Peiresammlungen", "Girautsammlungen", ecc.). In queste analisi, tuttavia, si prende quasi esclusivamente in esame la produzione delle canzoni, ovviamente il genere più rappresentato dai canzonieri, spesso tralasciando la produzione di testi alieni a questo genere: sirventesi, *in primis*, ma anche canzoni di crociata, *planh*, *ensenhamen*, tenzoni di tema non amoroso, *coblas esparsas* di varia ispirazione, canzoni religiose, insomma tutti i testi in cui l'argomento rifugge dalla trattazione dei diversi aspetti legati all'esercizio della *fin'amor*, o alla riflessione dottrinale su di essa.

Se l'organismo-canzoniere è in grado di consegnarci l'immagine di un canone di autori, ciò avviene insomma soprattutto nelle sezioni dedicate alle canzoni. Anche nei grandi esemplari non ordinati per genere come C, E, R o gli italiani P, U sono i raggruppamenti di canzoni a stabilire le gerarchie interne che determinano la rilevanza di un singolo autore. Per ciò che concerne i sirventesi, le uniche scelte "canoniche" riconosciute come tali riguardano i gruppi di testi di Bertran de Born e Peire Cardenal; al di là di questi due autori, ciascun testimone opera scelte molto diverse e, per certi aspetti, sorprendenti. È comunque certo che non esiste alcun parallelismo fra le partizioni interne ai canzonieri, vale a dire non si differenzia la produzione di un autore secondo i vari generi disseminandola nelle varie sezioni, come invece avviene in altre tradizioni quali, ad esempio, quella galego-portoghese. Le fonti delle sezioni di sirventesi, come si cercherà di dimostrare, sono infatti diverse e assai più eterogenee, e talora guidate da criteri precisi.

È dunque legittimo chiedersi se sia possibile verificare la tenuta del concetto di "canone" in relazione alla produzione testuale di argomento non amoroso, che possiamo definire "realista" nella misura in cui si occupa, per così dire, del mondo, della molteplice realtà al di fuori dell'esclusivo rapporto fra *fin'amans* e *midons*. Essa è sicuramente minoritaria in termini di quantità e diffusione, ma certo non trascurabile nella conformazione del sistema estetico trobadorico. E l'analisi dovrà privilegiare quella parte della tradizione che offre già una scelta "canonica", vale a dire il criterio ordinatore della suddivisione per generi (canzone, sirventese e generi dialogati): poiché infatti gli estensori di queste sillogi, seppure con tutte le deviazioni e infrazioni alla norma, hanno dovuto assegnare un'etichetta di genere (talora mediante una rubrica) a ogni singolo componimento antologizzato, valutare la posizione dei testi alieni alla *canso* in un sistema così esteticamente ben definito può fornire dati utili alla comprensione globale del sistema stesso.

È noto che i canzonieri suddivisi per generi appartengono quasi esclusivamente alla tradizione veneta, quella che fa capo all'avalliano ε: si tratta quindi di ABDD*IK, con

l'aggiunta di H, del tutto peculiare in quanto, per citare Folena, “scartafaccio di lavoro” di un amatore (Folena 1976: 11). Anche l'altro grande ramo della tradizione, definibile come “linguadociano-alverniate” (e quindi prodotto di y nello schema di A valle) presenta alcuni testimoni che seguono la suddivisione per generi, come il canzoniere M e, anche se solo in parte, la copia del canzoniere di Bernart Amoros (a¹⁻²). Si è detto in più occasioni che questa tipologia di canzoniere tripartito rappresenta uno stadio più antico nella tradizione provenzale, anche perché al suo interno troviamo effettivamente sia la silloge più arcaica fino ad oggi conservata, vale a dire la prima parte del canzoniere D, che reca la data 1254, sia una fonte databile con una certa sicurezza, ossia il famoso *Liber Alberici* testimoniato, forse solo parzialmente, dalle carte 153-211 del medesimo canzoniere estense (D^a).

Proiettandoci però sull'intera tradizione trobadorica, potremmo dire che tale opzione sia senz'altro minoritaria, presente in sostanza su meno del 25 % dell'intero patrimonio manoscritto (esclusi i frammenti). Con ogni evidenza, la forma-canzoniere più frequentemente attestata evade quindi la suddivisione secondo un principio estetico per concentrarsi sui molteplici e cangianti rapporti di forza fra i singoli autori, se non proponendo veri e propri agglomerati di testi accorpati talora senza una logica apparente (si pensi a certe zone di C ed R). In ogni caso, tanto nei canzonieri ordinati come in quelli che seguono criteri diversi nella successione degli autori, si deve sempre fare i conti con una costante dialettica fra una macrostruttura, rappresentata dal canzoniere nella sua globalità, e la microstruttura della suddivisione in generi —ove presente— o di particolari raggruppamenti di testi all'interno delle antologie; tale costante, almeno dopo un'analisi preliminare, sembra indicare con chiarezza che la suddivisione per autori è in qualche modo preesistente a quella di genere, che pare intervenire in un secondo momento. Si pensi ad esempio a Marcabru, che la *vida* di K indica come autore di sirventesi ma la cui produzione è interamente compresa nella sezione delle canzoni.⁴

In questo contesto appare istruttiva la situazione di alcuni componimenti di Peire Vidal che vengono normalmente definiti “canso-sirventes” per l'innesto di tematiche d'attualità —molto spesso coincidenti con la crociata— su canzoni di tema tradizionalmente amoroso. Com'è prevedibile, la maggior parte di essi sono compresi nelle sezioni delle canzoni in ABDIKM, ma non senza interessanti divergenze: è il caso, ad esempio, di *Pus ubert ai mon ric thezaur* (BdT 364,38), autodesignata come “sonet” e inserita nei sirventesi in AD, ma nelle canzoni in IK e anche in M. Ciò dimostra come, pur in manoscritti appartenenti alla medesima costellazione, si osservino diverse sensibilità da parte dei compilatori. Al di là di questi episodi, non emergono comunque particolari *pattern* nella disposizione dei testi, che si possono dire nella maggioranza dei casi assimilati in toto alla *canso*.

Un discorso simile si può fare per le canzoni di crociata, quasi sempre incluse nella sezione delle canzoni tranne alcuni casi che mostrano un'autodesignazione come “sirventes” (ciò accade per BdT 312,1 di Olivier lo Templier, solo in R, BdT 401,1, 401,8 di Raimon Gaucelm de Beziers e 226,2 di Guilhem de Mur, queste ultime tre presenti solo in C). Come si è detto prima, la microstruttura dialoga con la macrostruttura, e

4. Per una puntuale messa a punto della questione si veda Meneghetti 1998.

perciò canzoni di crociata di autori associati costantemente al genere del sirventese come Bertran de Born o, per certi versi, Guilhem Figueira, sono così contrassegnate in rubrica. Vale in questo caso un principio da tenere presente per qualsiasi autore: quando ci sono sequenze autoriali di una certa estensione, è più probabile che anche i testi di diversa ispirazione restino compresi nella sequenza, in ossequio a un principio di ordinamento secondo gli autori che evidentemente è più forte di quello per generi. Ciò avviene più frequentemente con le canzoni, anche perché nelle sezioni dei sirventesi gli unici autori che presentano sequenze di estensione apprezzabile, come si sa, sono i già citati Bertran de Born e Peire Cardenal. L'unico testimone che rivela elementi interessanti in relazione alle *canço de cruzada* (e non solo) è il canzoniere E; in quest'ultimo, come è stato recentemente rilevato, nelle sezioni di Peire Vidal, Giraut de Bornelh o Aimeric de Peguilhan possono essere isolate micro-sequenze testuali di canzoni religiose o di crociata, ma anche di *planh* o *albas*, talora condivise dal canzoniere C (Menichetti 2015: 53-55).

Un caso a parte sono invece i *planh*, la cui diffusione sembra evidenziare una certa consapevolezza della loro alterità rispetto ad altri generi. In primo luogo, infatti, molti di essi si trovano nelle posizioni finali di sequenze autoriali anche di estensione notevole, come accade ad esempio per Aimeric de Belenoi in R, oppure Gaucelm Faidit: il compianto in onore di Riccardo I chiude la sua sezione in D ed U (altro manoscritto di genesi italiana, ma non veneta bensì toscana) e si trova in terzultima posizione in B e nel canzoniere G. Anche in questo caso si osserva una certa oscillazione: ad esempio, il *planh* per Guglielmo Malaspina di Aimeric de Peguilhan è, per così dire, diffratto nella tradizione veneta, poiché si trova nei sirventesi in IK e nelle canzoni in ABD; oppure si ricordi il famoso *planh* del cuore mangiato di Sordello in onore di Blacatz, che viene letto come canzone in A e come sirventese in IK. Quest'ultimo componimento è molto famoso e, come tale, largamente attestato nella tradizione manoscritta, e non è forse un caso che l'aver dato vita ad alcune imitazioni metriche lo abbia reso più vicino a una canzone per l'estensore di A, laddove la fonte comune a IK leggeva invece nella bellicosità del tono un richiamo al genere del sirventese politico-guerresco. I due canzonieri "gemelli", del resto, presentano in coda alla sezione dei sirventesi una sequenza di *planh*, che oltre a Sordello comprende testi di Gaucelm Faidit, Pons de Capduelh, Aimeric de Peguilhan (4), Peire Bremon e un anonimo: escludendo che gli estensori dell'antigrafo di IK avessero pensato a una sezione autonoma per questa tipologia testuale, risulta invece evidente la continuità con il sirventese che essi assegnano al genere erede del *planctus* latino. Ma non tutti i *planh* conoscono una simile fortuna, anzi è curioso come, pure in autori di tradizione vasta, alcuni di questi componimenti abbiano una circolazione piuttosto ristretta: è il caso di *BdT* 9,1 di Aimeric de Belenoi (CER), 242,56 di Giraut de Bornelh (AMS), 124,4 di Daude de Pradas (AD), 80,41 di Bertran de Born (a²CT) o 392,4 di Raimbaut de Vaqueiras (U^{Ve}Ag). Ciò sembra poi corroborato dalla presenza di numerosi *unica* nel genere del *planh*, anche per autori non certo sconosciuti come Guillem de Berguedà (*BdT* 210,9, solo in T), nuovamente Bertran de Born (80,6a, soltanto in a²) o Guilhem de Saint Lédier (234,15a, solo in Sg). Sembra insomma che i compilatori medievali considerassero il compianto funebre come modalità testuale tutto sommato residuale, forse per la sua natura squisitamente d'occasione, anche quando dedicato a personaggi celebri; gli stessi

che, del resto, fanno spesso capolino in varie *tornadas* di canzoni, queste sì ampiamente attestate nella tradizione.

Com'è ovvio, i testi che sfuggono alla tripartizione dei generi e che non presentano caratteri tematico-formali adatti a rientrare nel sistema della *canço* si disperdono in maniera diseguale all'interno delle tre sezioni, generando fenomeni di "infrazione" alla norma che di per sé non risultano particolarmente significativi. Va però ricordato il comportamento, per così dire, "oscillante" di alcuni testi del tutto peculiari, alcuni dei quali anche di buona diffusione all'interno dei canzonieri, come ad esempio i tre *ensenhamen* ai giullari e le due "gallerie" satiriche. Per ciò che concerne i componimenti di Guiraut de Calanso, Guerau de Cabrera e Bertran de Paris, la loro autodesignazione come *sirventes* rende senz'altro evidente il modo in cui dovevano essere letti e recepiti dai contemporanei, benché tutti e tre conoscano una tradizione ridottissima; più interessante invece la situazione di *Cantarai d'aquestz trobadors* di Peire d'Alvernhe e della sua "continuazione" *Pos Peire d'Alvernhe a chantat* del Monge di Montaudon. L'evidente contiguità fra i due componimenti è infatti resa esplicita dal codice A, che li presenta l'uno di seguito all'altro alla fine della sezione dei sirventesi (seguono infatti soltanto un testo di Guilhem de Montanhagol e i cinque componimenti di Peire Cardenal che chiudono la silloge), mentre IK dividono le due gallerie assegnando l'etichetta di sirventese a Peire e di canzone al Monge. La collocazione di IK è piuttosto insolita se si tiene conto della restante produzione "extra-amorosa" del Monge, il cui *enueg BdT* 305,10 si trova infatti nella sezione dei sirventesi (gli altri testi appartenenti a questo genere del Monge non si trovano in IK).

Gettando uno sguardo ai numerosi canzonieri non suddivisi per generi, la distribuzione dei testi diversi dalla *canço* è ovviamente diseguale: escludendo per un momento i grandi collettori CR, i più ampi in assoluto in termini numerici in tutta la tradizione, si può dire che la poesia "realistica" e, soprattutto, il sirventese di tipo politico e morale siano scarsamente rappresentati. Si vedano ad esempio i manoscritti G, L, N, O, T, U, V, in cui i sirventesi talora non superano la decina, o addirittura S, che opta per escludere programmaticamente tutto ciò che devia dalle inesauste variazioni sul tema della *fin'amor*.

La grande, primaria bipartizione fra testi che parlano d'amore e testi che parlano della realtà pare comunque essere operativa nella prassi dei compilatori delle sillogi medievali e non solo una categoria euristica impostata *a posteriori* dalla critica. Ne è un esempio patente la prima sezione del canzoniere f, che Stefano Asperti mise a suo tempo in luce in quanto formata da testi eterogenei dal punto di vista del genere, ma accomunati dalla sistematica espunzione della *canço* e più in generale di ogni tematica amorosa (Asperti 1995: 28-42). In questa sezione, formata da 63 componimenti, si contano 37 *coblas esparsas* più altri 3 scambi di *coblas*, 16 sirventesi, 2 canzoni religiose, 1 *planh*, 1 canzone di crociata, 1 alba, 1 tenzone, 1 *partimen*; sempre Asperti ha poi rilevato come una parte consistente di questo raggruppamento sia riconducibile a una fonte provenzale, poiché raccoglie autori attivi in quell'ambiente già in tardo Duecento o nel primo Trecento, accanto ai quali vengono associati autori fortemente connotati in senso moralistico come Peire Cardenal, Bertran Carbonel o Guilhem de Montanhagol (Asperti 1995: 31-32). Risulta quindi evidente come f fornisca una panoramica della poesia "rea-

listica”, in questa silloge opposta coscientemente e programmaticamente a quella amorosa a discapito dei singoli generi.⁵

E proprio prendendo spunto dalla cospicua collezione di *coblas* di f sarebbe utile, a questo proposito, allargare il campo dell’analisi anche alle *esparsas* e *triadas* d’ispirazione non amorosa; sebbene uno studio approfondito di tutto il corpus delle *coblas* sia ancora da effettuare, sembra chiaro come il genere sia particolarmente avvezzo a rappresentare realtà distanti dall’aulicità rarefatta della *canço*: bozzetti di vita cortese, spesso legati a un’occasione, sentenze moralistiche e dottrinarie, molti episodi dialogici e spesso orientati verso temi burleschi o d’invettiva personale, quando non esplicitamente osceni. In sostanza, numericamente le *coblas esparsas* rappresentano uno dei serbatoi più fecondi di poesia realistica e la loro tradizione è assicurata non solo dal già citato f, ma soprattutto dalle varie sezioni di *esparsas* di D (cioè D^c) e del gruppo GJNPQT. In attesa di studiare con attenzione le possibili fonti delle *esparsas*, la cui tradizione è indubitabilmente italiana (Meneghetti 1991a: 54) è comunque dimostrata una bipartizione primaria: da un lato, il florilegio di Ferrarino da Ferrara —attestato in D^c e nel frammento C^m e in buona parte coincidente con le *esparsas* di F—, che propone una selezione di trovatori piuttosto “classica” ed è orientato soprattutto verso tematiche tradizionalmente cortesi,⁶ e, dall’altro, la tradizione da cui derivano le sezioni di *esparsas* di GQPT (e, in parte, J), che aggiungono autori più tardi e insistono maggiormente sull’elemento moralistico-dottrinario, talora virando verso un tono satirico quando non, addirittura, verso la *cobla* oscena e parodica.

I SIRVENTESI NELLA TRADIZIONE VENETA

È prevedibile come sia il genere del sirventese a ricoprire il ruolo preponderante in questa analisi. E anche in questo caso l’attenzione si dovrà focalizzare sul ramo veneto della tradizione, e quindi sui canzonieri ABD(D^a)IK, ma anche sul linguadociano M. In primo luogo, può essere utile riportare una presentazione sinottica delle sezioni di sirventesi di AD, le quali, com’è evidente, mostrano in modo esplicito —molto più che in altre parti del canzoniere— la loro riconosciuta dipendenza da una fonte comune; si aggiunge anche la breve corrispondente sezione di B,⁷ che offre autori presenti anche in AD (si indicherà fra parentesi la convergenza con il canzoniere D^a):

5. A tal proposito, Asperti ha ipotizzato che si tratti di una sezione indipendente che doveva trovarsi dopo le canzoni e i testi dialogici (1995: 28). La presenza di *esparsas*, sirventesi e testi residuali rende però molto limitato il paragone con i canzonieri suddivisi per generi, accentuando invece un carattere del tutto innovativo proprio di f, vale a dire la primaria separazione fra canto d’amore e “poesia della realtà”.

6. Meneghetti (1989: 868-869) propone un parallelo con la sezione di *esparsas* di H, accomunata al florilegio di Ferrarino dall’orientamento verso temi di casuistica cortese.

7. Sul rapporto che lega i canzonieri AB si legga il panorama bibliografico offerto da Romualdi (2007: 45-47).

A	B	D	A	D
BtBorn (26 testi)	BtBorn (8 testi)	BtBorn (25 testi)	<vida PBuss>	RaiDurf 397,1
GuiLuc 245,1	GuiFig 217,2	GuBerg (15 testi)	PBuss 332,1	TruMal 447,1
GuiLuc 245,2	GuFig 217,5	GuiLuc 245,1	PBuss 332,2	RaiDurf 397,1a
Esperdut 142,2 (in D ^a)	RichCdL 420,1	GuiLuc 245,2	Sord 437,28	ArnDan 29,15
GuTor 236,11 (in D ^a attr. a Palais)	Dalfi 120,8	PBuss 332,1	Sord 437,20	Torc 443,4 (attr. a GarAp)
DalAuv 120,1	DalAuv 120,9	PBuss 332,2	PBrem 330,18	Torc 443,1
PGav 343,1 (in D ^a)	PBuss 332,1	DalAuv 120,1	PBrem 330,6	GarAp 162,8
<vida PMul>	PBuss 332,2	RaiVaç 392,22	<vida FolqRom>	Torc 443,5 (attr. a GarAp)
PMul 352,1 (in D ^a)	BtPug 87,2	BtPug 87,2	FolqRom 156,6	Torc 443,3
PMul 352,2 (in D ^a)	PVid 364,14	GuiAug 205,7	GuiAug 205,7	GarAp 162,3
PMul 352,3 (in D ^a)	BtBorn 80,8a (attr. a GlSt- Greg)	GauPuc 173,4	BertPog 87,2	Sord 437,28
<vida GuBerg>		AimPeg 10,32	GsPuc 173,4	PeiBrem 330,9
GuBerg (12 testi di cui una canzone)		GauPuc 173,1a	RaiDurf 397,1	Sord 437,20
PDurb 340,1 (in D ^a)		BtPrei 88,1	TruMal 447,1	PBrem 330,18
RichCdL 420,1		GuFig 217,5	RaiDurf 397,1a	PBrem 330,6
<vida DalAuv>		GuFig 217,2	PVid 364,38	PVid 364,38
DalAuv 119,8		FolqRom 156,6	PVid 364,14	PVid 364,14
DalAuv 119,9		RichCdL 420,1	PVid 364,18	PVid 364,18
DalAuv 119,3		DalAuv 119,8	BtBorn 80,3a (attr. a GuiSanGreg)	BtBorn 80,3a (attr. a GuiSanGreg)
DalAuv 119,7		DalAuv 119,9	AimPeg 10,32	AdJord 2,2
GuiBorn 242,27		DalAuv 119,3	PAlv 323,11 (in D ^a)	

A	B	D	A	D
ArnDan 29,15 (attr. a GuiBorn) corn		GuiBorn 242,27	Monge 305,16 (in D ^a)	
UcMat 454,1		DalAuv 119,7	GuiMont 225,10	
RaiMir 406,30		PRog 356,7	PCard 335,57	
RaiVaq 392,11 (attr. a RaiMir)		RaiAur 389,34	PCard 335,30	
RaiMir 406,29		UcMat 454,1	PCard 335,31	
RaiMir 406,10		RaiMir 406,30	PCard 335,5	
ArnComm 28,1		RaiVaq 392,11 (attr. a RaiMir)	PCard 335,38	
RaiVaq 392,22 (attr. a ArnComm)		RaiMir 406,10		
PRog 356,7 morale, con risposta di RaiAur		RaiMir 406,29		
RaiAur 389,34		ArnComm 28,1		

Osservando il contenuto di questa sezione, possiamo isolare almeno tre direttrici principali:

1) alta frequenza di testi dialogici. In canzonieri che possiedono una sezione autonoma dedicata a *tenso* e *partimen*, risulta ancor più notevole il fatto che una parte consistente dei testi traditi sotto l'etichetta "sirventese" siano strutturati in forma di botta-e-risposta, addirittura coscientemente riuniti in un fascicolo autonomo del canzoniere estense, il diciottesimo.⁸ I testi in cui si verificano scambi dialogici sono condivisi da entrambi i testimoni, ad eccezione dello scambio giocoso fra Peire de Gavaret (*BdT* 343,1) e Peire de Durban (*BdT* 340,1), presente solo in A; gli altri casi coinvolgono re Riccardo (*BdT* 420,1) e il Dalfi d'Alverne (*BdT* 119,8), che dibattono sulla questione della sovranità in Alvernia; Uc de Mataplana (*BdT* 454,1) e Raimon de Miraval (*BdT* 406,30), discussione di tema antifrancese e anticlericale; la contesa su temi morali e cortesi fra Peire Rogier (*BdT* 356,7) e Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389,34); e, infine, due scambi più articolati, rispettivamente fra Sordello e Peire Bremon e il famoso *affaire cornilh* che coinvolge Arnaut Daniel, Raimon de Durfort e Truc Malec su un tema decisamente "anticortese".

8. Per l'analisi della fascicolazione del codice, inserita in un più generale studio sul rapporto fra sezioni dei canzonieri e unità fascicolari, si veda Lachin (2008: xlvi). Sulle partizioni interne dei canzonieri trobadorici è inoltre indispensabile Lachin (1995).

2) Cospicua presenza di testi di matrice giullaresca, burlesca e di satira personale. Nella poc'anzi notata tendenza a privilegiare l'istanza dialogica, la fonte di AD mostra una chiara predilezione verso componimenti a dominante allocutiva. Si tratta di sirventesi scritti spesso contro qualcuno, siano essi personaggi nobili o prelati, come avviene in quasi tutti i testi di Guillem de Berguedà (*BdT* 210, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 15, 19, 21) o nella violenta invettiva di Guilhem de la Tor contro Ponzio Amato da Cremona (*BdT* 236,11), siano essi giullari. Quest'ultima direttrice si ritrova nella modalità del vero e proprio *sirventes joglaresc* —è il caso di Aimeric de Peguilhan (*BdT* 10,32), Dalfi d'Alvernhe (119,3 e 7), Gausbert de Pucibot (*BdT* 173,4), Giraut de Bornelh (legato a 119,7 del Dalfi nella comune derisione del giullare Cardaillac in *BdT* 242,27), nuovamente Guillem de Berguedà (*BdT* 210,12), Raimon de Miraval (*BdT* 406,29)— sia nella generica critica anti-giullaresca, come avviene in due testi di Peire de la Mula (352,1, 3). Non mancano poi testi di ispirazione marcatamente satirico-giocosa e burlesca, come gli scambi fra Sordello e Peire Bremon o il già citato ciclo del *corn*, oppure le due gallerie satiriche di Peire d'Alvernhe e del Monge, le quali, a ben vedere, soddisfano sia il requisito del dialogismo (si è già ricordato l'evidente rapporto di *continuation* fra i due esemplari), sia quello della natura allocutiva (entrambi si rivolgono infatti a un pubblico descrivendo burlescamente le caratteristiche di persone realmente esistite).

3) Scarsa rappresentatività di sirventesi politici riguardanti vicende italiane. La presenza di Bertran de Born rende significativo l'apporto del sirventese politico-militare alla sezione, anche se, come si è detto, la logica che governa la produzione di autori che possiedono sequenze ampie di testi satirici come lo stesso Bertran de Born o Guillem de Berguedà privilegia la sezione in sé stessa che non una selezione operata su base tematica. Oltre a questi due blocchi testuali, il sirventese politico si affaccia nei due testi di Guiraut del Luc contro Alfonso II d'Aragona (*BdT* 245,1, 2), nella già citata diatriba fra re Riccardo e il Dalfi d'Alvernia, in due testi di Raimbaut de Vaqueiras,⁹ il primo (*BdT* 392,11) critico verso Pietro II d'Aragona nel contesto delle lotte nobiliari fra i nobili di Béziers-Carcassonne, il secondo (*BdT* 392,22) relativo alla guerra in Provenza fra Alfonso II e Raimondo V di Tolosa e non esente da un tono satirico e burlesco; si contano inoltre i sirventesi politico-militari di Ademar Jordan (*BdT* 2,2), —quest'ultimo trasmesso dal solo D— e il testo di Dalfinet, entrambi di evidente ascendenza bertrandiana (il sirventese è un *contrafactum* del testo di attribuzione contesa *BdT* 80,8a, che la tradizione derivante da ε attribuisce a Guilhem de St. Gregori); il *conseill* di Falquet de Romans a Federico II (*BdT* 156,6); il sirventese anticlericale del Dalfi d'Alvernia *BdT* 119,9;¹⁰ quelli presenti nel già menzionato scambio fra Uc de Mataplana e Raimon de Miraval e, infine, due testi di Peire Vidal, il primo (*Drogoman, senher, s'ieu agues bon destrier*, *BdT* 364,18) definibile come *gap* cavalleresco non esente da annotazioni politiche, il se-

9. I due testi patiscono conflitti attributivi nei testimoni veneti. *BdT* 392,11 è infatti assegnato a Raimbaut de Vaqueiras da IKN e a Raimon de Miraval da AD (cfr. Topsfield 1971: 71-73), mentre *BdT* 392,22 vede il contrasto fra A, che lo associa a Arnau de Cumenge, e DIK, concordi nell'attribuzione a Raimbaut de Vaqueiras.

10. Il testo risponde a *BdT* 95,2 di Lo Vesque de Clermont, che però è presente solo nei mss. D^H: quest'ultimo era a sua volta rivolto a Pierre de Maensac, in risposta al componimento *BdT* 119,9.

condo di tono prevalentemente politico-encomiastico (*Bon'aventura do Dieus als pizans*, *BdT* 364,14).

I testi rimanenti sono d'ispirazione diversa, per lo più morale e dottrinarina, come avviene per i cinque testi di Peire Cardenal o per lo scambio di sirventesi fra Peire Rogier e Raimbaut d'Aurenga; altri testi comprensibili in questa categoria sono poi *BdT* 28,1 di Arnaut de Cumenge, *BdT* 87,2 di Bertran del Poget o *BdT* 225,10 di Guilhem de Montanhagol. Trova posto anche il classico tema della decadenza del mondo, mediante esempi di rettitudine morale e politica, come avviene in *BdT* 205,7 di Guilhem Augier Novella, o in 352,2 di Palais; infine, vanno registrati il sirventese d'ispirazione essenzialmente misogina di Peire de Bussignac (*BdT* 28,1) o uno dei tipici esempi di "canzone-sirventese" di Peire Vidal (*Pos ubert ai mon ric tezaur*, *BdT* 364,38), che su un impianto cortese innesta elementi di satira personale.

In raccolte che si aprono con Bertran de Born come A o D, ci si potrebbe aspettare che si prediligano testi d'ispirazione simile, seguendo, in fondo, quella che è la storia del genere, segnato dallo stile inconfondibile del perigordino che darà vita al fecondo filone del sirventese politico-militare. Ciò invece non avviene e, anzi, in quell'istanza dialogica a cui si è accennato sono coinvolti testi d'ispirazione varia, ma nella maggior parte dei casi facenti capo alla tipologia del sirventese personale, rivolto contro qualcuno (e molto spesso, s'è detto, provvisto di risposta). Le tre direttrici qui evidenziate rendono quindi evidente che la fonte di AD era interessata a raccogliere testi che dialogavano fra loro, non rinunciando a offrire una casistica completa delle varie ispirazioni del sirventese, ma mettendo senz'altro in primo piano la componente burlesca e satirico-allocutiva.

Merita poi di essere approfondita l'assenza di temi italiani nella non trascurabile serie di testi politici. Escludendo Bertran de Born e Guilhem de Berguedà da un possibile criterio "ideologico" nella compilazione della silloge per le ragioni esposte nei paragrafi precedenti, risulta comunque significativo che in tutte le occasioni i sirventesi politici riguardino vicende d'oltralpe, anche in autori che in Italia avevano soggiornato lasciando una traccia duratura come Raimbaut de Vaqueiras. Considerato l'ambiente verosimilmente trevigiano o comunque veneto orientale che dovette presiedere alle prime fasi della tradizione facente capo a ε, si dovrà forse pensare a una fonte che esclude programmaticamente i testi — e non sono pochi — riguardanti il conflitto fra guelfi o ghibellini, oppure i sirventesi relativi alla discesa di Carlo d'Angiò? La questione va proiettata allargando la visuale su altri due esemplari della tradizione orientale, D^a e la coppia IK.

Per quanto riguarda la fonte più antica del codice estense, che ormai gli studiosi attribuiscono unanimemente all'azione di Uc de Saint Circ attorno al 1240 (Meneghetti 1991b: 124-25), sappiamo che essa non è chiaramente tripartita, ma senza dubbio presenta delle sotto-sezioni non difficilmente identificabili. Dopo la prima parte dedicata quasi esclusivamente alle canzoni di trovatori "canonici", si apre una parte più eterogenea, nella quale si alternano sirventesi a tenzoni e *partimen*; per praticità, si riportano di seguito i testi satirici che si ritrovano inframezzati a quelli dialogici (e anche a qualche canzone), comprendendo anche quelli non propriamente associabili al sirventese ma comunque di tema non amoroso. Si segnalano in grassetto i testi presenti anche nella fonte comune a AD o a uno solo fra A e D:

PGuiLuz 344,4
 PGuiLuz 344,3
 Tomier e Palaizi 442,2
 Esperdut 142,2
 <LamBuv 8 canzoni fra cui un sirventese di tema estense>

PMul 352,2

Palais 315,1 contro gli avari (preceduta da 315,2, canzone)
 PGuiTol 345,2
 GuSainGreg 233,2 an
 TomPal 442,1

PAlv 323,11 galleria (solo in A)

<Monge 305,10 *enuég*>

UcStCirc 457,42

UcStCirc 457,44

Torc 443,3

GarAp 162,3 (solo in D)

GarAp 162,1

Torc 443,2b (attr. a GarAp)

RaiAv 394,1

GuCab 242a,1

GuCal 243,7a

GuCav 192,4

GuBaux 209,2

PMul 352,1 - 352,3

VecCler 95,2 sirventese di risposta a Dalfi d'Alvernhe *BdT* 119,9 (qui non presente e trasmesso da AD)

PCav 334,1

Palais 236,11

Palais 236,3

IsnAntr 254,1

Blacatz 97,1

IsnAntr 254,2

Non essendo, come detto, propriamente diviso per generi è arduo ravvisare un principio ordinatore del *Liber Alberici*, la cui copia (parziale?) in questa terza parte sembra porre più attenzione alla necessità di trasmettere un ventaglio più ampio possibile di testi che non a quella di offrire un'immagine connotata ideologicamente del rapporto fra la realtà politica del suo tempo e la poesia dei trovatori.¹¹ Maria Luisa Meneghetti (1991b: 24-25) ha spiegato persuasivamente come Uc de Saint Circ —se davvero è lui il responsabile del *Liber*— avesse seguito il gusto del proprio committente e, soprattutto, che avesse opportunamente mantenuto il silenzio su vicende piuttosto imbarazzanti per Alberico da Romano come il famoso ratto di Cunizza da parte di Sordello, assente dalla

11. Meneghetti parla infatti di «materiali sparsi» o «raccoltine d'occasione» (1991b: 119).

silloge D^a ad eccezione del famoso *planh* fornito, in questo caso, della risposta di Bertran d'Alamanon. Osservando però la copia del *Liber* alla luce dei canzonieri AD si può dire che altri “silenzi” qui mantenuti, come ad esempio la scarsità di sirventesi sul modello “classico” e soprattutto l'assenza di testi riguardanti vicende italiane, coinvolgono non solo il modello allestito da Uc, bensì la tradizione veneta *in toto*. Certo β, la fonte da cui attinge D^a, possedeva del materiale alternativo, che comprende anche alcuni testi che rievocano le lotte comunali come quelli di Peire Guilhem de Luzerna o dello stesso Uc, ma anche in questo caso persiste la tendenza a rappresentare episodi di dialogo — lo scambio di *coblas* di Uc, il botta-e-risposta fra Garin d'Apchier e Torcafol, i dialoghi fra Gui de Cavaillon e Guilhem del Baux o Blacatz e Isnart— e testi che si allontanano dal tipico sirventese di ispirazione politica o morale (si pensi ai due *ensenhamen* ai giullari di Guiraut de Cabrera e Guiraut de Calanson). Ci si potrebbe quindi avventurare a dire che, se la fase più antica di ε e la fonte β sono davvero collocabili in un territorio omogeneo come quello del Veneto orientale, il gusto del pubblico dell'epoca nella Marca trevigiana (e forse anche nelle aree veneziana e padovana) prediligeva testi satirici non troppo connotati da toni militareschi e partigiani, e sicuramente alieni a ogni preoccupazione legata alla contemporaneità, come invece avviene in alcuni testimoni del ramo γ. Si preferivano testi corresponsivi fra di loro, talora evocanti circostanze storiche e politiche precise, ma evidentemente percepite come lontane e prive di ogni tratto ideologico.

L'analisi, come già accennato, non può prescindere dall'osservazione dei due grandi canzonieri gemelli IK. Analogamente a quanto fatto per i canzonieri appena analizzati, si presenta di seguito la sequenza dei sirventesi evidenziando in grassetto le corrispondenze con A(B)D (o con uno solo dei tre) e in sottolineato le occorrenze comuni con D^a; qualora un testo si trovi in tutti i manoscritti (oppure in D^a e in uno solo fra A, B o D) sarà contemporaneamente in grassetto e sottolineato:

<sirventesi del 1285 copiati in coda alle canzoni solo in I>

PCard 53 testi

BtBorn 34 testi (7 in comune con A, 19 in comune a D)

BtBorn lo Fils 81,1 (attr. a Bt Born in ABDD^a)

RichCdL 420,1

DalAuv 119,8

DalAuv 119,9

BtPug 87,2)

RaiDurf 397,1 (manca in B)

TrucMal 447,1 (manca in B)

ArnDan 29,15 (manca in B)

RaiVaq 392,22 (manca in B)

RaiVaq 392,11 (manca in B)

GuFig 217,5 (solo in BD)

GuBorn 242,27 (manca in B)

Sord 437,29

Sord 437,20 (manca in B)

<Sord 437,24 planh in A e D^a>

BertAlam 76,12 (solo in A)
AimPeg 10,32 (manca in B)
BertPreiss 88,1 (solo in D)
FalqRom 156,6 (manca in B)
GuAugNov 205,7 (manca in B)
GausPuc 173,1a (solo in D)
<PBarj 326,1 mala canso solo in D>
PBuss 332,2
TomPal 442,2
RaiAv 394,1
Torc 443,2a (solo in D, attr. a Garin d'Apchier)
Torc 443,2 (solo in D)
Torc 443,4 (solo in D, attr. a Garin d'Apchier)
GarAp 162,8 (solo in D)
GIBerg 14 testi (di cui 12 in A e 11 in D)
GuiLuc 245,1 (manca in B)
GuiLuc 245,2 (manca in B)
<GauFai 167,3 (canzone ma autodesignato come sirventes)¹²
<GuiSal 249,3 plazer>
<Monge 305,10 enueg>
PCav 334,1
PAIv 323,11 (solo in A)
 RefFolq 418,1
 PeiBrag 329,1
 BernBart 58,4 (presente però nel florilegio D^c)
 AicFoss 7,1
PBuss 332,1 (anche in B)
<GuiAugNov 205,5 descort (solo in D)>
 Marcoat 294,1
 Marcoat 294, 2
 PoBarb 374,2 (presente però nel florilegio D^c)
 UcSaCirc 457,38

Com'è prevedibile, IK attingono alla fonte ϵ per una buona parte di testi, mentre il materiale che confluisce nel *Liber* di fonte β , facilmente verificabile nella sezione delle canzoni, è scarsamente rappresentato nella sezione dei sirventesi.¹³ Anche in questo caso, quindi, si osserva chiaramente una distinzione di fonti per la sezione “maggiore” delle canzoni, per la quale l'antecedente dei due codici (*k*) sembra essere spesso in accordo con i materiali del *Liber Alberici* e molto meno con D (Meliga 2008: 317-18). La sezione dei sirventesi era probabilmente di impianto simile ad AD per ciò che concerne l'inizio dedi-

12. Mouzat (1965: 567) respinge l'attribuzione a Gaucelm Faidit; il testo si trova, attribuito a Gaucelm, anche in d.

13. Cfr. al riguardo Meliga (2001: 317-31).

cato a Bertran de Born, poiché l'apporto della raccolta di Peire Cardenal, derivante dalla raccolta di Miquel de la Tor, dovette avvenire in un secondo momento a perturbare l'ordine originario (Meliga 2001: 322); allo stesso tempo, lo stesso Bertran de Born vede un inserimento più antico, corrispondente ai testi copiati privi di *razos*, e uno più tardo, nel quale entrano nella tradizione i componimenti commentati. Un'analisi complessiva dei sirventesi di IK, comunque, indica una certa predilezione per testi maggiormente orientati verso il sirventese politico-militare a scapito di componimenti di tono più burlesco e scanzonato come quelli visibili in AD. Nell'indubbia comunanza di *k* alla fonte di AD, con i quali i codici gemelli condividono complessivamente 24 sirventesi, la sensazione è che il criterio che guida IK sia essenzialmente compilativo, non guidato da un particolare orientamento ideologico, e invece attento a recuperare il maggior numero di testi possibili. L'impressione è rafforzata dai pochi testi che sfuggono al confronto con A(B)DD^a, in buona parte *unica* della fonte *k* (Aicat del Fossat, Peire de Bragairac, Uc de Saint Circ) e, nel caso dei due sirventesi satirici di Marcoat, anche piuttosto antichi.

Ora, già da un'analisi preliminare risulta evidente come i prodotti di ε mostrino molte coincidenze nella sezione dei sirventesi, e la questione non è di per sé rilevante considerando la generale compattezza della costellazione che fa capo a quella che Avalle identificò come un' *editio variorum* allestita nel Veneto orientale nella prima metà del XIII secolo. Più interessante è invece scavare un po' più a fondo sulla natura delle fonti da cui i manoscritti qui menzionati attingono, per comprendere qualcosa in più sulla possibile conformazione dei piani alti dello stemma. In primo luogo, si è già notato come la fonte comune a AD e IK si renda evidente in maniera particolare nella sezione delle tenzoni, fino ad identificare un vero e proprio *Ur-buch* (Pulsoni 1993) originario;¹⁴ anche i sirventesi mostrano un'evidente comunanza, poiché soltanto 10 testi vengono aggiunti in A in relazione all'estense. Vero è che rispetto alle tenzoni l'ordine dei testi è differente, ma di sicuro il parallelismo fra i due codici è qui assai più netto che non nella sezione delle canzoni, nelle quali a una base evidentemente comune ciascun testimone opera integrazioni e sostituzioni anche di un certo peso (basti pensare all'aggiunta di Marcabru in A a fronte del silenzio di B). Sembra quindi assodato che, analogamente alle tenzoni, AD attingono alla medesima fonte, al massimo alterando l'ordinamento dei testi, e che A inserisce su questa struttura di base alcuni supplementi. Non è però un caso che tali aggiunte corrispondano sempre a testi presenti in D^a, che nello schema di Avalle fa sempre parte della famiglia veneta ma attinge a una fonte differente, nominata β . Lo stesso derivato del *Liber Alberici* —in attesa di comprendere una volta per tutte il rapporto che lo lega alla prima sezione del manoscritto estense— entra poi in contatto con IK, ma, come si è detto prima, ciò avviene molto di più nella sezione delle canzoni che non in quella dei sirventesi, nella quale l'apporto della fonte β è limitato a meno di dieci casi a fronte della larga maggioranza di testi attinti, ancora una volta, dalla fonte comune a AD, benché in ordine differente.

Pare insomma chiaro che, da una parte, esista un conglomerato ben definito di sirventesi, che chiameremo per comodità α , instabile nella successione dei testi realizzata in

14. La proposta di Pulsoni è stata criticata da Careri (1994: 87), mentre Meliga (1999) ha allargato il confronto delle varie sezioni di tenzoni anche ai codici IKA¹.

ogni testimone che da esso deriva, mentre, dall'altra, un'altra fonte identificabile con β dia vita al *Liber Alberici* e alle integrazioni che ADIK operano sul nucleo di α . Ora, la possibile identità di α non è facile da delinearne, soprattutto in virtù della già menzionata divergenza combinatoria dei testi che in esso erano presenti nei suoi derivati A, D e IK (B è troppo esiguo per essere coinvolto nel confronto). Tuttavia, il fatto che esista un nucleo solido —in molti casi dotato di un parallelismo perfetto— riguardante i sirventesi che accomunano AD rende evidente l'antichità della fonte α , sul cui rapporto con ε , limitandosi alla critica esterna, non si possono avanzare null'altro che ipotesi, per rafforzare le quali sarebbe necessaria una verifica, impossibile in questa sede, di critica interna condotta sul piano ecdotico. Che si tratti di un *Ur-buch* di sirventesi, tipologicamente analogo a quello delle tenzoni, oppure che la sequenza di testi individuati possa essere fatta risalire alla stessa struttura della sezione di sirventesi di ε , è comunque innegabile che i vari canzonieri prodotti dell'*editio variorum* veneta, pur nella generale operazione di *selectio* e *ordinatio* individuale, presentano un comportamento assai più omogeneo in questa sezione che non in quella delle canzoni.

Se è quindi possibile ricostruire il canone dei sirventesi nella tradizione orientale, e in questa soprattutto sui canzonieri suddivisi per generi che derivano da ε , si dovranno identificare due fasi. Una prima, nella quale la sezione dei sirventesi conteneva le due grandi raccolte di Bertran de Born e Guillem de Berguedà¹⁵ e una serie di testi orientati soprattutto alla forma dialogico-allocutiva; da questa, attraverso l'azione di alcuni *interpositi*, costituiti probabilmente da semplici fogli volanti o fasciolelli isolati, deriveranno le sezioni di sirventesi di AD, con A che completerà la collezione testuale inserendo materiali provenienti da altra fonte. Quest'ultima (β) è responsabile della raccolta che si presume essere stata allestita da Uc de St. Circ a Treviso verso il 1240, la cui copia è conservata nel canzoniere D^a; essa, a differenza di quanto avviene per le canzoni, viene utilizzata molto raramente dal compilatore di *k*, antecedente diretto di IK, che aggiunge invece quei sirventesi di fonte ε che offrono argomenti e forme differenti rispetto al forte nucleo a dominante dialogica di α .

Come ha giustamente rilevato Maria Luisa Meneghetti (cfr. *supra*), la sezione "mista" del *Liber Alberici* che unisce testi dialogati a sirventesi sembra essersi formata mediante l'apporto di materiali disordinati e molteplici; è però interessante notare come nella tradizione veneta sia proprio la forma dialogica a rappresentare il primato assoluto nella rappresentazione dei trovatori all'infuori del canone amoroso fornito dalla *canso*. Tanto la sezione delle tenzoni pare infatti essere utilizzata con profitto da tutti i derivati di ε , quanto quella dei sirventesi, sia in ε , sia in β , è costellata da episodi di sirventesi in tenzone o di testi a dominante allocutiva: segno evidente di un'operazione di *selectio*, effettuata in due momenti e (forse) luoghi diversi, che risponde però alla medesima esigenza, quella di lasciare a margine la politica e l'attualità italiane in favore di dibattiti e dialoghi ormai appartenenti al passato.

15. Le divergenze fra AD nei *corpora* di questi due autori sono minime; per Bertran de Born si registrano le aggiunte di A *BdT* 80,11 e 80,21, mentre per il poeta catalano A è il solo testimone di *BdT* 210,16. Il canzoniere D, infine, trasmette in più quattro testi: *BdT* 210,5, 5, 6 e 15.

I SIRVENTESI NELLA TRADIZIONE OCCIDENTALE (y) E NEI CANZONIERI RESIDUI

Riguardo a M, poco si può aggiungere a ciò che è già stato rilevato dall'approfondita analisi di Asperti, il quale ha sottolineato l'emersione di una componente antiangioina —certo peculiare in un canzoniere allestito in uno *scriptorium* napoletano— visibile in un gruppo ben definito di sirventesi, che ha come centro la produzione di Raimon de Tors e che pare davvero essere frutto di una mini-raccolta intenzionalmente allestita con finalità “militanti”. Le componenti antiangioine sono poi verificate nel lavoro di Asperti anche in altri canzonieri, benché nessuno, per ciò che riguarda i sirventesi, abbia l'incisività e la capacità rappresentativa di M (Asperti 1990; Asperti 1995: 43-88). Un discorso simile si può fare per il recente studio di Marco Grimaldi (2011) relativo al canzoniere di Bernart Amoros, nel quale si intravede un'embrionale sezione di sirventesi, purtuttavia non sviluppata e limitata a poco meno di venti testi, nella quale emerge con chiarezza un'omogeneità tematica, legata alle vicende italiane post Tagliacozzo. Questi due casi, emblematici ma non certo gli unici nelle tante microsequenze che è possibile ravvisare all'interno della tradizione, mostrano come nei piani medi della tradizione esistessero raggruppamenti di testi orientati secondo un criterio tematico che, in questo caso, fa tutt'uno con un orientamento ideologico: si voleva costruire un canone di testi militanti, rivolti verso una precisa posizione politica, tanto per i sirventesi antiangioini di M quanto per le numerose tirate antifrancesi che rappresentano numericamente la parte più consistente del sirventese politico nella seconda metà del Duecento. La sensazione, però, è che questi grumi ideologici vengano, per così dire, stemperati man mano che la tradizione prosegue inglobando le raccolte parziali all'interno di sillogi più strutturate e che, giunti al punto di arrivo dei canzonieri oggi conservati, essi perdano il loro originario significato politico in ragione di una necessità di tramandare il testo poetico in un sistema ordinato e gerarchizzato, che può lasciare traccia dei criteri ordinativi delle proprie fonti come nei due casi appena menzionati. A differenza di A(B)D-D^a e IK, che sembrano mostrare una certa compattezza e continuità rispetto al capostipite del ramo veneto ε, il canzoniere M —unico prodotto della tradizione occidentale suddiviso per generi— offre un canone di sirventesi ormai deideologizzato, che però sa restituirne la natura “impegnata” e politicamente orientata risalendo alle sue fonti. È forse questa la chiave per risolvere l'aporia di un canzoniere copiato alla corte di Roberto d'Angiò che trasmette testi avversi al suo avo Carlo I: in un clima culturale ormai mutato, nel quale il Regno di Napoli aspirava a un ruolo di protagonista per la cultura contemporanea, le canzoni dei trovatori rappresentavano ormai una curiosità erudita, scritte in una lingua che non era più considerata quella della poesia, e che per questo meritavano di essere immortalate in un libro da tramandare ai posteri. Riguardo alla copia di Bernart Amoros, una dinamica simile deve essere intervenuta a lasciare testimonianza, forse, di un *libellus* di sirventesi unificati dal comune riferimento a Manfredi e Carlo d'Angiò, probabilmente esemplato, analogamente alla fonte antiangioina rilevata da Asperti, in ambito provenzale.¹⁶

16. L'epoca di redazione di questa mini-raccolta è fissata da Grimaldi nella settima decade del XIII secolo (Grimaldi 2011: 340).

Per ciò che concerne tutti gli altri canzonieri non menzionati, resta ancora da fare un'analisi puntuale relativa alla disposizione dei testi non amorosi in ciascun testimone, e in particolare dei sirventesi. Va però ricordato che, come detto prima, il genere si trova scarsamente rappresentato nella maggior parte delle sillogi restanti e, dopo un primo esame sommario, non si ravvisano particolari elementi riconducibili all'esistenza di un canone o di un criterio preciso. Discorso a parte occorre fare per le raccolte più ampie di tutta la tradizione, CR, che numericamente trasmettono un numero elevato di sirventesi, ma che, nuovamente, non offrono *pattern* rilevanti per la possibile ricostruzione di un canone. Riguardo a C, si nota la tendenza a raggruppare i testi diversi dalla *canso* nelle parti finali delle sequenze degli autori più prolifici (che occupano la prima parte del canzoniere), con alcune catene testuali interessanti condivise, come s'è detto *supra*, con il codice E (ad esempio, i *planh* di Aimeric de Peguilhan); una tendenza simile si osserva poi per autori specifici come, ad esempio, Pons de Capduelh, la cui successione testuale si chiude con 3 canzoni di crociata, un *planh* e un discordo, Guilhem de St. Didier, che in chiusura presenta una *canso de crozada*, una lirica religiosa e una tenzone fittizia, o ancora Falquet de Romans, la cui sequenza è nettamente suddivisa in canzoni (2), sirventesi (3 più un "sirventese-canzone"), canzoni di crociata (1) e canzoni religiose (1). La seconda parte del canzoniere, che si apre dopo il *Liederbuch* di Giraut Riquier, infine, presenta serie testuali minori, con diversi *unica* e senza una predilezione particolare per un genere determinato.

Il *Chansonnier d'Urfé*, da par suo, propone un'embrionale successione cronologica nella prima parte, presto interrotta però dall'inclusione di autori eterogenei e dando così vita ad una silloge caotica, che testimonia l'evidente confluenza di fonti molteplici e diseguali, con poche fonti ben individuabili (alcuni gruppi di tenzoni, il *Libre* di Giraut Riquier o la sequenza dei testi di Peire Cardenal). Molti autori sono spezzati in più zone del canzoniere (ad esempio, Peire Vidal, Giraut de Bornelh, Gaucelm Faidit, Bernart de Ventadorn, Arnaut de Maruelh, Aimeric de Peguilhan) e, in generale, è la *canso* ad avere il netto predominio numerico, seguita da tenzoni e *partimen*. I sirventesi, al di fuori delle sequenze di Bertran de Born —che però appare ripartito in più punti—, qualche testo di Guillem de Berguedà e soprattutto la lunga sequenza di Peire Cardenal, appaiono decisamente minoritari e non offrono alcun tipo di raggruppamento coerente.

CONCLUSIONI

Provando a tirare le fila delle questioni toccate nelle pagine precedenti, possono essere messi in rilievo i seguenti punti:

1) L'osservazione di un canone della poesia non amorosa è possibile soprattutto sui canzonieri suddivisi per genere, misurando la posizione di ciascun sotto-genere (*sirventes*, *sirventes-canso*, *planh*, *canso de crozada*...) in rapporto alla coerenza nell'ordinamento interno di queste sillogi.

2) L'unico genere non amoroso che possiede un'autonomia in questo sistema è il sirventese, che nei codici veneti occupa una sezione precisa. In queste sezioni si osserva-

no con chiarezza due direttrici: una definibile “d’autore”, secondo la quale le sezioni si aprono con poeti famosi per aver composto più sirventesi che canzoni come Bertran de Born, Peire Cardenal o Guillem de Berguedà; un’altra “d’argomento”, o, meglio “d’attitudine”, che nei canzonieri A(B)D è guidata dalla chiarissima predilezione per testi che dialogano fra loro o che comunque presentano una connotazione marcatamente allocutiva. Altri criteri di raggruppamento possono trovarsi al di fuori della tradizione veneta, con la sequenza “militante” antiangioina di M o la serie di testi riferibili alle vicende italiane degli anni ’60 nel canzoniere di Bernart Amoros. Al di fuori di questo sistema il sirventese è un genere sostanzialmente residuale. Altri raggruppamenti visibili nelle sezioni di sirventesi (ma anche, in certi casi, per alcuni compianti funebri) si dovranno alla conformazione delle fonti, che presentavano determinati testi già associati. Si possono citare in questo caso mini-cicli di sirventesi dialogici come quelli di Garin d’Apichier e Torcafol, oppure Arnaut Daniel, Raimon de Durfort e Truc Malec: se è verosimile che questi giungano assieme nella forma di uno o più fogli volanti, oppure di un *libellus*, negli *scriptoria* veneti, la loro disposizione nei canzonieri indica che tale compattezza viene generalmente rispettata dagli allestitori dei canzonieri.

3) Riguardo alla tradizione italiana, l’osservazione e il confronto dei suoi principali prodotti suddivisi per generi offre materiali per una ricostruzione congetturale dei piani alti dello stemma, in cui interviene una fonte antica, che ho denominato α , identificabile o come un *libellus* compatto che concorre all’originaria sezione dei sirventesi di ϵ (a sua volta informato dal medesimo criterio estetico in base ai generi testuali), oppure come prodotto di vari interposti che si combinano alle altre fonti riconosciute, quella visibile nel *Liber Alberici* (β) e quella da cui attingono i codici “gemelli” IK (k).

BIBLIOGRAFIA

- ANTONELLI, Roberto (2008): «Il canone della lirica provenzale nel Veneto», in LACHIN, Giosuè (ed.): *I trovatori nel Veneto e a Venezia, Atti del convegno internazionale - Venezia, 28-31 ottobre 2004*. Roma-Padova: Antenore, p. 207-226.
- ASPerti, Stefano (1990): «Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione», *Studi provenzali e francesi 86/87. Romanica Vulgaria, Quaderni*, 10-11, p. 137-169.
- ASPerti, Stefano (1995): *Carlo I d’Angiò e i trovatori. Componenti “provenzali” e angioine nella tradizione manoscritta dei trovatori*. Ravenna: Longo.
- AVALLE, d’Arco Silvio / LEONARDI, Lino (1993): *I manoscritti della letteratura in lingua d’oc*. Torino: Einaudi.
- CARERI, Maria (1994): «Ressemblances matérielles et critique du texte: exemples de chansonniers provençaux», *Revue des Langues Romanes*, 98, p. 91-114.
- CARERI, Maria (1991): *Il canzoniere provenzale H. Struttura, contenuto e fonti*. Modena: Mucchi.

- FOLENA, Gianfranco (1976): «Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete», *Storia della cultura veneta*, I, Vicenza: Neri Pozza, p. 453-562.
- GRIMALDI, Marco (2011): «Svevi e angioini nel canzoniere di Bernart Amoros», *Medioevo Romanzo*, 35, p. 315-343.
- LACHIN, Giosuè (1995): «Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale», in *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause, Atti del XVI e XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone 1988 e 1989)*. Padova: Esedra, p. 267-304.
- LACHIN, Giosuè (2008): «Introduzione. Il primo canzoniere», in LACHIN, Giosuè (ed.): *I trovatori nel Veneto e a Venezia, Atti del convegno internazionale - Venezia, 28-31 ottobre 2004*. Roma-Padova: Antenore, p. xiii-cv.
- MELIGA, Walter (1999): «La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK», *Rivista di studi testuali*, 1, p. 159-182.
- MELIGA, Walter (2001): *Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. I Bibliothèque nationale de France: I (fr. 854) e K (fr. 12473)*. Modena: Mucchi.
- MELIGA, Walter (2008): «I canzonieri IK: la tradizione veneta allargata», in LACHIN, Giosuè (ed.): *I trovatori nel Veneto e a Venezia, Atti del convegno internazionale - Venezia, 28-31 ottobre 2004*, Roma-Padova: Antenore, p. 305-324.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (1989), «Il florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara», in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*. Modena: Mucchi, p. 853-871.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (1991a): «Les florilèges dans la tradition lyrique des troubadours», in TYSSENS, M. (éd.): *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège, 1989*. Liège: Université de Liège, p. 43-59.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (1991b): «Uc de Saint Circ fra filologia e divulgazione (su data, formazione e fini del *Liber Alberici*)», in MENEGHETTI, Maria Luisa / ZAMBON, Francesco (eds.): *Il medioevo nella Marca: trovatori, giullari e letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV (Atti del Convegno, Treviso 28-29 sett. 1990)*. Treviso: Edizioni Premio Comisso, p. 115-128.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (1998): «La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari», *Critica del Testo*, 2, p. 119-140.
- MENICETTI, Caterina (2015): *Il Canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg: Editions de Linguistique et de Philologie.
- MOUZAT, Jean (1965): *Les poèmes de Gaucelm Faidit*. Paris: Nizet.
- PULSONI, Carlo (1993): «Un *Ur-buch* di tenzoni?», in *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Zürich 6-11 avril 1992)*. Tübingen und Basel: Francke-Narr, V, p. 127-140.
- ROMUALDI, Stefania (2006): *Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 8. Il canzoniere provenzale B (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1592)*. Modena: Mucchi.
- TOPSFIELD, Leslie T. (1971): *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*. Paris: Nizet.

RIASSUNTO

Il concetto di “canone” applicato alla lirica dei trovatori è misurabile anzitutto sul piano della tradizione manoscritta, attraverso lo studio della struttura interna ai canzonieri: solo così è possibile verificare quali fossero i criteri seguiti dai compilatori nella scelta degli autori inseriti nelle grandi antologie medievali di poesia trobadorica. Questo contributo analizza il canone della “poesia realistica”, cioè dei testi che non parlano d’amore; essi rappresentano un insieme eterogeneo e, per quanto concerne la loro diffusione nei canzonieri, ancora poco studiato. Si proporranno quindi ipotesi sulle strategie compilative dei canzonieri, focalizzandosi soprattutto su quelli della tradizione veneta.

PAROLE CHIAVE: trovatori occitani, canone, tradizione manoscritta, *sirventes*.

ABSTRACT

The canon of troubadour non-love poetry in the light of external criticism

The concept of “canon” applied to troubadour lyric poetry can be verified in the first place through inspection of the manuscripts and the study of the internal structure of the anthologies. This is the only way to understand the criteria adopted by the compilers in the selection of the authors who appear in the major medieval anthologies of troubadour poetry. This article focuses on the “realist poetry” canon, that is to say, the texts in which the main subject is not love. They form a heterogeneous group, and their dissemination in anthologies has still received little attention from scholars. Hypotheses on the strategies used for compiling the anthologies will therefore be proposed, focussing especially on the Venetian tradition.

KEY WORDS: occitan troubadours, literary canons, manuscripts, *sirventes*.