

## Commento

**Classificazione dei manoscritti** I testimoni **DIKMN<sup>2</sup>** presentano diverse varianti comuni, per esempio ai vv. 1, 10, 12, 15, 24, 25, 39 e 53. **AN** e **CR** ? i quali presi singolarmente presentano un numero elevato di varianti comuni ? risultano correlati dall'utilizzo delle stesse lezioni ai vv. 4 e 38. I manoscritti **V** e **a** ? e a volte anche **M** ? oscillano tra questi due gruppi, riportando a volte le lezioni del primo e altre le lezioni del secondo. In assenza di errori congiuntivi, non è possibile dare vita ad uno stemma sicuro; Pattison ipotizza un probabile rappruppamento:[1]

[Va] [AN) (CR)] [M{D(IKN<sup>2</sup>)}]

**Struttura e note al testo** Il componimento è *vers* di argomento cortese. È ripartito in otto *coblas doblas* ? di sette versi ciascuna ? e due *tornadas* ? di due versi ciascuna; presenta il seguente schema rimico e gonico: a8 a8 a8 b8 a8 a8 b8. Le *coblas* presentano le rime ? a: -**en** e b: -**ar**, con retrogradazione di queste ultime (*coblas* I, II e V, VI: aaabaab; *coblas* III, IV e VII, VIII: bbbbabba). Anche le due *tornadas* presentano la stessa alternanza rimica (ab:ba).

Le prime sette *coblas* sono caratterizzate ciascuna da una parola-chiave che si ripete nei primi sei versi (I *nou* , II *novel*, III *amar*, IV *Amor*, V *rire*, VI *gaug*, VII *domna*), mentre il settimo e ultimo verso anticipa la parola chiave della *cobla* seguente (*coblas capfinidas*: I e II *renovelar/renovel*; II e III *amar/amars*; III e IV *Amors/Amor*; IV e V *rizen/rire*; V e VI *gaug/gaug*; VI e VII *midons/domna*; VII e VIII *nou/nou*). La *cobla* VIII ripresenta al primo verso *nou*, che è regolarmente annunciato all'ultimo verso della *cobla* VII, e genera ? di verso in verso ? la serie completa di parole-chiave; l'ultima parola di questa serie, *midons* (v. 56), genera a sua volta *domna* in ciascuno dei quattro versi delle *tornadas*.

**1-14.** Rimbaut apre il componimento ritornando, in maniera insistente, sui temi del **nuovo** (*nou-novel*) e del **rinnovare** (*renovelar*). Quando un componimento inizia con una serie di ripetizioni, vi è, solitamente, l'intento ideologico di esprimere una poetica. In questo caso, il poeta vuole affermare la novità del suo *trobar* in relazione al suo radicale rinnovamento interiore e attraverso questa vuole offrire, a chi lo «intende», un componimento che mostri un nuovo modo di vivere. Il motivo del *renovelar* può essere rintracciato in altri componimenti di Rimbaut, come *Aissi mou un sonet nou* (BdT 389, 3)[2]: lì la novità del *trobar* consiste nella scelta dello stile *leu*, assoluta novità da parte di Rimbaut, che da sempre prediligeva il *trobar clus* e il *trobar car*, ovvero un componimento chiuso riservato a pochi eletti ? la donna amata e pochi altri trovatori della sua corte ? e caratterizzato da uno stile ricercato e dall'utilizzo di parole rare e preziose (cfr. *Er resplan la flors enversa*[3], BdT 389, 16). Questo tema, già presente nella tradizione trobadorica, è evidente ? per esempio ? in Guglielmo IX, *Molt jauzens mi prenc en amar* (BdT 183, 8),[4] vv.31-36: *Pus hom gensor no?n pot dir trobar, / ni huelhs vezter, ni boca dir, / a mos obs la vueill retenir, / per lo cor dedins refrescar / e per la carn renovelar, / que no puesca envellezir* (?Poiché nessuno può trovare una signora più gentile, né occhi vedere, né bocca dire, la voglio tenere soltanto per me, per rinnovare il cuore nell'intimo e per rinnovare la carne, perché non possa invecchiare?).

**1.** Il sostantivo *talen* derivante dal latino TALENTUM ? proveniente a sua volta dalla parola evangelica dei talenti (?monete?) ? acquisì dapprima il senso figurato di ?don de nature; état d'esprit?[5], fino ad accogliere il significato di ?désir, envie, sentiment, intention?.

**1-2.** Il poeta mette in contrapposizione la coppia *cor-talen* e la coppia *saber-sen*, creando un contrasto tra ciò

che è irrazionale e ciò che è razionale; tale dittologia è evidente anche in Bernart de Ventadorn *Chantars no pot gaire valer* (BdT 70, 15),[6] v.7: «la boch?e.ls olhs e.l cor e.l sen». Altri elementi ? che verranno proposti nel corso del commento ? legano il componimento di Bernart al componimento in questione.

**4.** Pattison preferisce *lectio facilior* di **AN** e **CR**, *vers. DIKMN<sup>2</sup>a* presentano *verset*, lezione accolta da Milone e da questa edizione. Milone: «non stupisce d?altra parte in Rimbaut ? soprattutto in rapporto al *nou trobar*, al rinnovamento dello stile ? il raro diminutivo *verset*, da interpretare qui non come ?versetto? della Bibbia o della liturgia, ma come ?piccolo *vers*, canzonetta?».[7] Per dare maggior peso a questa soluzione, pensiamo ai versi che aprono *Aissi mou un sonet nou* (BdT 389, 3) e *Una chansoneta fera* (BdT 389, 40).

**5.** Secondo Pattison, «this verse indicates a deliberate attempt at the obscurity of *thetrobar clus*; however, the poem is not particularly difficult».[8] Rimbaut si rivolge ai *fis amans*, agli eletti che sono in grado di intendere il discorso d?amore e, attraverso esso, rinnovarlo. Occorre rivolgere l?attenzione, in particolare, sul termine *enten*, nel quale sono presenti due dimensioni: una dimensione intellettuale, con il significato di ?intendere, comprendere, capire?, e una dimensione affettiva, con il significato di ?tendere verso qualcuno o qualcosa?. Di conseguenza, questa parola può essere intesa con un doppio significato: può esprimere sia ?tendere verso la mia buona nuova parola? che ?comprendere la mia buona nuova parola?. Questo dato è davvero interessante, perché collega questo rimante al testo di Bernart de Ventadorn, *Chantars no pot gaire valer* (BdT 70, 15).

**7.** Pattison riprende **AN**: *qu?us vieills en deu renovellar* («for an old man should be renewed by them»). Secondo Milone, la lezione di **AN** sembra una glossa correttiva a *c?om viels* di **DIKMN<sup>2</sup>a** ? lettura *facilior* di *c?om miels* de **CRV**. *Viels* e *miels* sono paleograficamente interscambiabili, ma *viels* ? nel contesto in cui si trova ? è una *lectio facilior* che probabilmente è stata prodotta in maniera ossimorica in relazione a *nou*, parola-chiave della *cobla*, e a *renovelar*, a fine verso. Il senso complessivo della *cobla* affermerebbe l?ipotesi di Milone: il rinnovamento interiore spinge il poeta ad un *nou trobar*; chi ha la capacità di comprendere il discorso d?amore potrà essere rinnovato ed il rinnovamento sarà perfezionato grazie al *nous motz*. Rimbaut si propone ancora una volta come maestro d?amore (vedi la parodia dell?*ensenhament* in *Assatz sai d?amor ben parlar*[9]). Milone, collegandosi al *quomielhs* di **C**, congetturerà *que miels*. Come è evidente, per quest?edizione critica si segue il ragionamento di Milone, decidendo di non utilizzare la congettura, ma lasciando *c?om miels*. In questo contesto, ovviamente, *om* non vuole significare ?qualsiasi uomo?, ma ?l?uomo che ? in particolare ? può intendere queste nuove parole e può rinnovarsi?.

**8-10.** Mentre Pattison traduce «for I have a new thought with the old», Milone sostiene che ð?*ardimen* ad essere ?nuovo accanto al vecchio pensiero?. La traduzione italiana di quest?edizione riprende la traduzione di Pattison, ma se ne distacca al verso 10. Pattison: *franc* seems to modify *ardimen*. This makes v. 9 parenthetical. The variety of ms. readings here makes a choice difficult». Milone: «in realtà la soluzione è molto più semplice e prevede solo l?integrazione di una -s flessionale alla lezione di **AN** e di **a**: *franc[s] de novel*; è il soggetto (*eu*) che rinnova la propria capacità propositiva (vv. 8-9) e torna ad essere *francs* ?libero?».[10] La confusione rimane nella tradizione manoscritta (**Ana** *franc de novel ab*, **CR** y *franh de novelh*, **DIKMN<sup>2</sup>** *farai de novel*, **V** *faz de novel ab*). La nostra traduzione, per quanto riguarda il v. 10, segue le diverse soluzioni di Pattison e Milone, poiché ritiene che *franc* si riferisca al ?nuovo pensiero?. Infatti, l?*ardimen*, che ha un?importanza particolare nella sfera dell?amore, oltre a sottolineare il sentimento amoroso, ha il compito di «liberare la strada dagli impedimenti che ostacolano l?amore nella sua opera di perfezionamento dell?uomo»[11]. Quindi, è possibile ipotizzare che, grazie al rinnovamento dell?*ardimen*, il pensiero divenga nuovamente libero.

**11.** A differenza di Pattison, che sceglie la lezione *e chantem* «and let us sing» riportata dalla maggior parte dei testimoni, Milone preferisce la *lectio difficilior* conservata unicamente da **M**, *en chantan* («mentre canto»), che in questa occasione non segue **DIKN<sup>2</sup>** ed è sostenuto da *e chante* **A** e da *e chant* **N**. Milone: «es tracta d?un gerundi en funció adverbial (en lloc d?una subordinata de simultaneitat) introduït per la preposició *en*, un tipus de construcció molt estesa a tota l?àrea galloromana que tot i la seva particularitat, pot haver induït a l?error a copistes provinents d?altres àrees».[12] *El novel temps clar*, ?la nuova chiara stagione? sta ad indicare la primavera, che con la sua euforia coinvolge il soggetto che ama e che canta.

**12-14.** Questi tre versi presentano delle problematiche per quanto riguarda la ricostruzione del testo (cfr. Collazione). Pattison ricostruisce il testo ignorando **DIKMN<sup>2</sup>** e **a**

*que?l novels fruitz (AN) naison desen (CR e V)  
e?l novels critz (AN e V) on jois s?emprev (R)  
e?ill auzeill intron en amar (AN).*

Secondo Milone, Pattison ha sottovalutato **a**, che invece presenta una lezione corretta grammaticalmente, sintatticamente *difficilior* e coerente con il piano stilistico del *nou trobar* di Rimbaut. Milone: *nais dont deisen* ?nato da dove discende? è la chiave dei vv. 12-13, con *dont* < DE-UNDE, soluzione appunto *difficilior* che mette in crisi gli altri (*nais dont* > *mais* | *mas don DIKMN*<sup>2</sup>, *nais/nas* e AN, *nais-on* = *naison/naisson* CR e V). [?] un?ulteriore conferma è data da CR *els auzels qu?intran* (*dels><d>els*), che potrebbe anche spiegare la lezione di AN come un risultato finale di un processo di normalizzazione grammaticale e di semplificazione sintattica». [13] D?accordo con il ragionamento di Milone, per questa edizione critica si è ritenuto opportuno scegliere le lezioni di **a**, che fa emergere l?immagine della foglia ? legata al tema del *renovelar* ? come inizio di una nuova chiara stagione, dalla quale discende il nuovo canto d?amore. Mentre Milone utilizza il termine *fuelhs*, qui viene lasciata la lezione di **a foils**. DIKMN<sup>2</sup>, utilizzando la parola ?uccello?, annullano completamente la metafora sopra indicata e rendono difficoltoso il raggiungimento di un senso logico della frase.

**15-28.** Il poeta delinea una sorta di investitura da parte di Amore, che viene personificato: è grazie ad Amore che può amare senza contegno, in maniera esclusiva, a tal punto che non solo è incapace di raccontarlo, ma addirittura non è in grado di comprendere la profondità di questo amore. Questo sentimento, più tardi, verrà definito da Dante con il termine *Trasumanar*, ovvero l?incapacità di saper raccontare *per verba* la Bellezza, poiché il solo ricordarla indebolisce la mente. Questo riguardo di Amore nei confronti del poeta rallegra Rimbaut all?inizio di questa seconda sezione (v. 15); il poeta ? in maniera circolare ? dopo aver espresso la sua gratitudine, termina questa sezione con l?immagine del cuore ridente.

**15.** Di fronte alla scelta della lezione, Pattison segue il testimone solitario **N** che conserva la parola chiave *amar* della *cobla*, mentre Milone, ancora una volta, si affida al testimone **a**. Milone: «l?ipotesi è confermata in primo luogo da CR *Doncs amors*, con *amors* (parola-chiave della *cobla* successiva) *facilior* rispetto ad *amars*; e poi da V *domna mais* e da DIKMN<sup>2</sup> *don aman*, tutte soluzioni paleograficamente vicine alla lezione di **a**». [14] Secondo questa ricostruzione, la lettura proposta da Milone è *Doncs amars me fai alegrar*, accolto da questa edizione critica.

**16-17.** Pattison segue AN e CR e propone *qu?ieu am plus*. Milone, seguendo in questo caso IK, opta per la lezione *que am*. Quest?edizione ancora una volta accoglie **a** e la maggior parte della tradizione manoscritta che, utilizzando varianti differenti, riproducono la lezione *qu?ieu*. Dando fede a testimoni diversi, in Pattison troviamo al v. 16 *pensar* e al v. 17 *comtar*; viceversa in quest?edizione.

**20.** Pattison ? fedele a AN ? utilizza *c?ad ops d?amar*, che ? secondo Milone ? come unica argomentazione a favore ha la comparazione con Bernart de Vertadorn, *Can l?erba fresch?e?lh folha par*[15] (BdT 070, 39), vv. 23-24: *c?anc no vi cors melhs talhatz ni depens | ad ops d?amar sia tan greus ni lens*. Gli altri testimoni concordano per un?altra lezione ? *qu?al mielhs d?amar* ? utilizzata per quest?edizione.

**22-28.** Secondo Pattison, la *cobla* IV presenta le difficoltà testuali più grandi, fino al punto che si vede obbligato ad abbandonare il suo testo-base A, per poter dare al testo un significato accettabile.

**23-24.** Milone afferma che la soluzione di Pattison è insoddisfacente: *D?amor mi dei ieu ben lauzar | mas c?ad Amor guizerdonar | non puosc, qu?Amors m?a si?m ten car*; per questo motivo opta per uno scioglimento diverso: *D?Amor me dei ieu ben lauzar | mas que Amor gazardonar | non puest[a], Amor, si? m ten car*. Milone: «la preposizione (d/az/as) rappresenta il solito riempitivo incongruo escogitato dalla tradizione manoscritta che, non riconoscendo la diafese, si difende così dalla presunta». [16] Per quest?edizione, si decide di adottare la risoluzione di Pattison, cercando di valorizzare la sua soluzione attraverso un uso diverso della punteggiatura (vd. il commento al v. 25).

**25.** Pattison legge *da?t Amors* ? Amore ti dona ? con un pronome enclitico di seconda persona singolare,

mentre Milone ricostruisce il verso leggendo *dat m?a Amors per son chauzimen*, trasponendo il *m?a* (**A** e **CR**) che tutti gli altri testimoni avevano anticipato nel verso precedente. In quest’edizione è stata utilizzata la lezione privilegiata da Pattison, con l’unica differenza che *dat* viene utilizzato come participio passato legato a *m?a* del v. 24.

**29-48.** La quinta cobla sottolinea più volte il concetto del riso d’amore, ribadito dagli insistenti poliptoti (*rire*, *ri*, *ris*, *rizian*). Come nella cobla precedente Amore aveva generato un cuore ridente, così anche la donna amata dal poeta gli provoca altrettanto, persino nel sonno, e suscita una gioia tale da rendere ricchi Raimbaut, i suoi parenti e gli infelici e fomenta il desiderio di possederla. Raimbaut chiama in causa Dio e una compagnia iperbolica di quattrocento angeli, elemento che deve sicuramente essere paragonato ai cinquecento alunni dell’amore in *Assatz m?es belh* (BdT 389, 17),[17] vv. 22-28: *Don d?amar dic ? qu?am si ses tric | lieys qu?amar deg, ? que?lh miels adreg, | s?eron cert cum l?am finamens, | n?irion sai ? preguar hueymai | que?ls essenhes cum aprendens | de ben amar, ? e neus preguar | m?en venrian dompnas cin cens* (?Ecco perché dico di amare, perché amo in modo così ineccepibile colei che devo amare, che gli amanti più abili, se sapessero con quanta delicatezza la amo, verrebbero a supplicarmi di insegnare loro come studenti l’arte di amare, e pregando arriverebbero anche cinquecento donne?). Il riso di Dio viene utilizzato come termine di paragone: il sorriso della donna, paragonato spesso ad una figura celestiale, è un *topos* che ricorrerà più volte nella letteratura successiva.

**31.** *Midons* identifica la donna del trovatore. È un nome di genere maschile ? ?mio signore? ? che discende dal latino **M? DOMINUS** e che evidenzia la tipica metafora feudale[18]: il rapporto tra il poeta e la sua donna è paragonato al rapporto tra il signore e il suo vassallo. I trovatori, quindi, si rivolgono alla propria donna con questo termine maschile.

**32-33.** Pattison propone *que ris de Dieu m?es vis, so?m par* (?che mi sembra essere il riso di Dio, così appare a me?) e afferma: «Most of the mss. have the reading I have adopted, with its awkward repetition of m?es vis, so?m par, stylistically not as good as either **CR** or **AN**. But the scribe of the source of **CR** had a propensity for smoothing out all the difficulties, hence I believe that he departed from the original here in an attempt to better it. On the other hand, **AN** apparently do not make sense».[19] A parte i manoscritti **AN** che, risolvendo il problema con una sorta di censura religiosa, eliminando la comparazione tra il riso della donna e quello di Dio, e **a**, che presenta una completa confusione, tutti i manoscritti aggiungono un monosillabo superfluo: la ?maldestra ripetizione? ? come la denomina Pattison ? fa emergere che l’intera tradizione è messa in crisi da *diéu* e *siëu* dieretici e che questo mancato riconoscimento fa credere ai copisti di trovarsi di fronte ad una doppia ipometria. Pattison, dunque, adotta la lezione riportata da **DIKMN<sup>2</sup>**, lasciando il monosillabo superfluo; Milone, al contrario, trova la soluzione nei manoscritti **CR**, che si limitano ad aggiungere l’aggettivo *belh* sia al v.32 che al v.33 per correggere questa falsa ipometria. Accogliamo la soluzione di Milone.

**40-42.** Questi tre versi esprimono l’appagamento del desiderio, il raggiungimento del *gaug entieramen*. Il sintagma *gaug entier*, non a caso, chiude la lirica *Lonc temps ai estat cubertz* (BdT 389, 31),[20] v. 50.

**42.** Pattison legge da **AN** *de (N ab) midonz que ben lo?m pot (N poc) dar*. Gli altri testimoni, in sostituzione a *ben*, riportano la lezione *tot/tost*. Dal momento che *tot* sembra la *letio facilior*, in quanto riperuzione dell?’ *entieramen* del v. 41, Milone opta per la *letio difficilio* ? *tost* ? e in quest’edizione viene sostenuta la scelta di Milone.

**46.** Il sintagma *ses vestimen* sottolinea la vanità dell’aspetto materialistico, donando al poeta una ricchezza spirituale. Lo stesso motivo è rintracciabile in Bernart de Ventadorn, *Tan ai mo cor ple de joya*[21] (BdT 70, 44), v. 13: «Amar posc ses vestidura».

**48-49.** Ancora una volta, Pattison segue **A** (N tace dal v. 43 alla fine) *c?ades mi?us veig inz dompna estar | vostre bel nou cors covinen*. Per quanto riguarda *mi?us*, presente anche in **a**, si dovrà leggere come aggettivo *mius*, aggettivo possessivo come *mieus* di **M**; tutti gli altri testimoni riportano *mi* < MIHI. Per quanto riguarda *inz*, assente in **CR** e **a**, è presente nella stessa posizione in **V** e si trova postposto a *domna* in altri manoscritti. Secondo Milone, la sua sospettosa mobilità fa pensare al solito riempitivo, mentre la soluzione è suggerita da **CR**, che lega il vocativo *domna* in diafese con *estar*, ed è confermata da **a** che ignora la diafese e compensa la falsa ipometria con la ripetizione di *mi*.[22] Anche questa volta l’opzione di Milone ci è sembrata la più adeguata.

Il sintagma *cors covinen* è frequente nella poesia troubadorica e, ancora una volta, collega questo

componimento a *Chantars no pot gaire valer, cobla VI*, vv. 41-42: «Bel?e conhd?, ab cors covinen, | m?a faih ric ome de nien». L'espressione *mi estar covinen* significa ?essere a me conveniente, adatto, adeguato?: ?essere proprio mia, fatta proprio per me, la vostra bella nuova persona?.

**50-57.** Il poeta si rivolge ai suoi lettori quasi come a dei messaggeri, affinché riportino i suoi sentimenti alla donna amata. Il termine *ferm* è una parola portante, che sembra quasi aprire e chiudere il componimento: infatti, lo ritroviamo nella seconda e nell'ultima cobla come a tessere il filo conduttore di questo nuovo amore solido, costante, «fermo», tale da essere inscalfibile e mai incerto.

**57-60.** La *tornada* è il punto in cui avviene l'invio a qualcuno: alla donna amata o ad un giullare? Il termine *ioglar* potrebbe far pensare che Rimbaut si stia riferendo ad un giullare, ma in realtà, si tratta di un **senhal**, ovvero un soprannome che rimanda ad un'altra identità. Rimbaut si rivolge in dodici canzoni su quaranta ad un interlocutore o un'interlocutrice (tredici, se consideriamo *Escotatz, mas no sai que s?es*, dove il trovatore attribuisce il *senhal* a sé stesso):

1. BdT 389, 01 *Ab nou cor et ab nou talen*, vv. 58-59: «Ja Dieus mais domna no?m presen: | sol gart ma domna e mon **Joglar**. || Dieus gart ma domna e mon **Joglar** | e ja mais domna no?m presen» (vv. 57-60);
2. BdT 389, 5 *Als durs, crus, cozens lauzengiers*[23], v. 67: **Joglar**, s?eu ja cautz sabata, | qui no?us ve pauc a cavalgat, | ni sap per que se debata» (vv. 67-69);
3. BdT 389, 11 *Ara?m so del tot conquis*[24], v. 70: **Joglar**, Dieus que?us fetz tan be | e creis vostre pretz quec dia, | vos capdel si co?us cove» (vv. 70-72);
4. BdT 389, 12 *Ara no siscla ni chanta*[25], v. 45: «Ai! domna prezans, | ar penz qe?us acol ? en baizans. || **Joglar**, vostr?enans | voil, e Dieus lo vol ? mil aitans» (vv. 43-46);
5. BdT 389, 16 *Er resplan la flors enversa*[26], v. 51: «Doussa dona, amors e jois | nos ajusten malgrat dels crois || **Joglar**, granre n?ai meins de joi | car no?us vei e?n fas semblan croi» (vv. 49-52);
6. BdT 389, 18 *Assatz sai d?amor ben parlar*[27], v. 57: «Mas be?l sabra mos bels**Joglars** | qu?ilh val tant e m?es tan coraus | que ja de lieis no?m venra maus. || E mon vers tenra, qu?era?l paus, | a Rodes, don son naturaus» (vv. 57-61);
7. BdT 389, 19 *Ben sai c?a sels seria fer*[28], v. 67: «Can la candela?m fetz vezet | vos baizan rizen, a! cal ser! || **Joglar**, ades mati e ser | me tira?l cors vostre vezet» (vv. 65-68);
8. BdT 389, 20 *Ben s?eschai qu?en bona cort*[29], v. 47: **Joglars**, per que?m desazaut? | ma domna e vos mi faitz baut»;
9. BdT 389, 27 *Entre gel e vent e fanc*[30], v. 60: «Domna, renovell nostre jais | si?us platz; que viu, si be?m fas gais, | ab manz durs doloiros pantais. || **Joglar**, vos avetz pro oimais, | et ieu planc e sospir et ais» (vv. 57-61);
10. BdT 389, 30 *Joglar, fe qed eu dei*[31], v. 1: **Joglar**, fe qed eu dei | a Dieu ni a ma donna ni a mei, | qazutz son en esfrei | q?ar mais ancor non vei | lieis a cui totz m?autrei | per ar e per totz tems» (vv. 1-6);
11. BdT 389, 33 *Parliers?*[32], v. 49: **Jotglar**, Dieus nos gart d?enguen | sitot olh non fan deman» (vv. 49-50);
12. BdT 389, 39 *Si?l cors es pres*[33], vv. 4, 9, 14, 19, 24, 29: «et apropp Dieu m?en fi en mon**Joglar**, | qu?en els ar es tot del meu desliurar» (vv. 4-5); «quar de vostra dona que?us te tan quar, | per nuilha re tenetz pres son **Jotglar**» (vv. 8-9); «tuit devon dir ? fe que dei mon**Jotglar**! ? que vos etz sel que fai donas raubar» (vv. 14-15); «non agratz pro raubat en mon**Jotglar**?» (v. 19); «si per dreg fos, non agratz mon **Jotglar** (v. 24); qu?als non mi da c?apela son **Jotglar**» (v. 29);
13. BdT 389, 28 *Escotatz, mas no sai que s?es*, v. 30: «e sui fols chantaire cortes, | tan qu?om me n?apela **Joglar**» (vv. 29-30).

Nel componimento che stiamo analizzando, Rimbaut lascia intendere che *Joglar* e la donna del poeta siano due personaggi differenti; anche in 8, e in 10 si rivolge in modo esplicito sia alla *domna* amata che a *Joglar*. In 6 *ilh* e *lieis* si riferiscono al vero oggetto del desiderio, del quale il *fin aman* nulla può rivelare senza venir meno all'imperativo cortese del *celar*: *Joglar* ? amica e confidente ? sarà l'unica depositaria del segreto. In 2, la lode a *Joglar* chiude una lunga invettiva contro i *durs, crus, cozens lauzengiers*: l'amica fedele e

sincera è contrapposta ai nemici della *fin?amor*: *enoios, vilans, malparliers*. Anche in 3 e in 11 la dedica al *senhal* non contiene alcuna allusione ad un coinvolgimento amoroso. In 4, 5, 7 e 9 è evidente la differenza di tono tra la prima *tornada* ? indirizzata alla donna amata ? e la seconda ? indirizzata a *Joglar*. In 12, Raimbaut sembra offrire qualche sottile indizio di un rapporto d?amore con *Joglar*, ma si tratta di un *gap*. Nella *vida*[34] di Raimbaut d?Aurenga, presente come *unicum* in N<sup>2</sup>, si legge:

Et amet longa sason una domna de Proensa, que avia nom ma domna Maria de Verfuoil, et apellava la ?son Joglar? e[n] sas ch?i?ansos. Longamen la amet e ella lui. E fez maintas bonas chansos d?ella e mainz autres bons faics.

[?E amò per lungo tempo una signora di Provenza, che aveva nome madonna Maria de Vertfuoil; e la chiamava *son Joglar* nelle sue canzoni. A lungo l?amò ed ella amò lui. E fece molte buone canzoni per lei e molte altre azioni onorevoli?].

Non abbiamo alcuna notizia di questa Maria di Vuertufuel; fu, molto probabilmente, un?invenzione del biografo. Friedrich Diez[35] identifica in *Joglar* la *Comtessa de Dia*, che secondo la *vida* «enamoret se d?En Rambaut d?Aurenga, e fez de lui mantas bonas cansas» (?si innamorò di Raimbaut d?Aurenga, e compose su di lui molte buone canzoni?). Carl Appel[36] segnala le incongruenze delle identificazioni con Maria de Vertfuoil e con la *Comtessa*, rimanendo convinto del fatto che il *senhal* si riferisca non ad una confidente, ma alla donna amata:

Si, dans les autres piéces, l?auteur veut faire croire que *Joglars* et son amie soient deux personnes différentes, ce n?est évidemment qu?une ruse pour égarer les *lausengiers*, ruse, du reste, que Raimbaut n?est pas seul à employer [?] Peut-être le *senhal* se rapportait-il d?abord à Raimbaut et fut-il ensuite le nom d?amour des deux amants, ainsi que nous voyons plusieurs fois qu?un *senhal* servait en même temps pour deux amis ou deux amants. Et nous avons la preuve que *Joglar* désignait aussi bien le poète que la dame.

Secondo Adolf Kolsen[37], il *senhal* può alludere non ad una *domna* ma ad un amico di Raimbaut: «vielleicht Giraut de Bornelh»; nell?ultima *cobla* di BdT 389, 5, vv- 57-61, Raimbaut si rivolge a *Palharet* (probabilmente «a minstrel of Raimbaut?s entourage like Levet»)[38] affinché porti la sua canzone a ?n Giraut, de cui ai peccat, a Perpinhah part Laucat. Kolsen, che in altra sede[39] aveva identificato in ?n Giraut il trovatore Giraut de Bornelh ? anche se come fornisce la sua *vida*[40], a Giraut hom de basa far, non spettava il titolo en ? completa l?ipotesi attribuendo a quest?ultimo anche il *senhal*. Pattison avanzò altre possibili identificazioni per l?amica e confidente *Joglar*: una delle sorelle di Raimbaut, Tiburga, sposata con Bertran dels Baus, o l?altra sorella Tiburgueta, sposata con Ademar de Murviel, o ancora la contessa di Rodez (cfr. BdT 389, 18).[41]

Nel 1949, in *Neuphilologische Mitteilungen*, M. Aimo Sakari, infine, propose ? con molta probabilità ? di riconoscere nel misterioso *senhal* di *Joglar* la *trobairitz* Azalais de Porcairagues; dalla sua breve *vida*, tramandata da I, K e d, apprendiamo che:[42]

N?Azalais de Porcarages[43] si fo de l?encontrada de Monpeslier, gentils domna et enseignada. Et enamoret se d?En Gui Guerrejat[44], qu?era fraire d?En Guillem de Monpeslier. E la domna si sabia trobar, e faz de lui mantas bonas cansas.

L?unica canzone della *trobairitz* che ci è pervenuta ? *Ar me al freit tems vengut*[45] (BdT 43, 1) ? presenta numerose allusioni a BdT 389, 27: oltre all?esordio invernale (Raimbaut: «Entre gel e vent e fanc | e giscl?e gib?e tempesta»; Azalais: «Ar em al freg temps vengut, | que?l gels e?l neus e la faingna») e all?invio a *Joglar* comune ad entrambe le canzoni ? rendendo questo *senhal* reciproco ?, nella lirica di Alazais va segnalato in particolare il v. 14 ? «d?Aurenga me moc l?esglais» ? che richiama l?esglai due volte evocato da Raimbaut, ai vv. 23 e 34 («e?l cors, qu?estesglai mi presta; so don me nais aquest esglais»). Per quanto riguarda la sesta *cobla*, se quest?ultima presenta ? nell?ultima copia conservata ? delle rime leggermente sgradevoli, è perché la *cobla* originale è stata sostituita dalla stessa Azalais per evocare ? dopo il 1173 ? la morte del suo amico Raimbaut. Ancora, Sakari, esprime l?idea che «Raimbaut visait dans la Bederesca (c?est-à-dire ?la Biterroise?), Alazais, celle de Béziers» [46] A questo punto, secondo Sakari, Azalais,

corrispondente cortese e letterario di Rimbaut, risponde perfettamente a ciò che è noto di Joglar dai canti del trovatore e, nel momento in cui manda la sua canzone a Rimbaut, chiamata *Joglar*, non possono esserci dubbi. La tesi di Sakari viene discussa e accettata da M. Delbouille, che aggiungerebbe: «selon toute vraisemblance le *senhal Joglar* est né du texte de la chanson XXIV de Rimbaut». [47] Nel componimento XXIV (BdT 389, 28), il termine *joglar* appare una sola volta e viene utilizzato come un nome comune; qui, Rimbaut imputa la follia di cui soffre alla signora che lo fa languire e che lo ha reso un cantante sciocco, al punto che viene chiamato *joglar* da coloro che l'ascoltano.

- [1] Pattison 1952, p. 186.
- [2] Pattison 1952, p. 125; Milone 1998, p. 57 e p. 127.
- [3] Pattison 1952, p. 199.
- [4] Pasero 1973, p. 231.
- [5] FEW, 13, p. 36.
- [6] Appel 1915, p. 85.
- [7] Milone 2003, pp. 169-254.
- [8] Pattison 1952, p. 187.
- [9] Pattison 1952, p. 134.
- [10] Milone 2003, p. 203.
- [11] Kölher 1976, p. 96.
- [12] Milone 1998, p. 121.
- [13] Milone 2003, p. 205.
- [14] Ibidem., p. 206.
- [15] Appel 1915, p. 219.
- [16] Milone 2003, p. 207.
- [17] Pattison 1952, p. 121.
- [18] Per ?metafora feudale? s'intende «il trasferimento nel rapporto amoroso del vincolo di soggezione e fedeltà assoluta che nella società feudale univa il vassallo, l'uomo ligio?, al suo signore» (LAZZERINI 2001, p. 48).
- [19] Pattison 1952, p. 187.
- [20] Pattison 1952, p. 164; Appel 1928, p. 38; Riquer 1975, p. 442; Milone 1998, p. 91 e p. 176.
- [21] Appel 1915, p. 257.
- [22] Milone 2003, p. 209.
- [23] Appel 1929, p. 393; Pattison 1952, p. 190.
- [24] Pattison 1952, p. 167; Milone 2003, p. 227.
- [25] Pattison 1952, p. 113.
- [26] Pattison 1952, p. 199; Milone 1983, p. 45; Milone 1998, p. 63 e 137.
- [27] Pattison 1952, p. 134; Milone 1998, p. 73 e 159.
- [28] Pattison 1952, p. 142; Milone 1998, p. 79 e 166.
- [29] Pattison 1952, p. 138.
- [30] Pattison 1952, p. 115.
- [31] Appel 1897, p. 412; Appel 1928, p. 102; Pattison 1952, p. 179.
- [32] Pattison 1952, p. 181.
- [33] Appel 1929, p. 473; Pattison 1952, p. 177.
- [34] Boutière-Schutz 1973, p. 441.
- [35] Diez 1829, p. 56.
- [36] Appel 1897, pp. 417-420.
- [37] Kolsen 1921, pp. 549-552.
- [38] Pattison 1952, p. 194.
- [39] Kolsen 1894, p. 49.
- [40] Boutière-Schutz 1973, p. 39.

- [41] Pattison 1952, pp. 57-61.
- [42] Boutière-Schutz 1973, p. 341.
- [43] oggi Portiragnes, 10 km a sud-est di Béziers. (cfr. Sakari 1949, p. 25).
- [44] Gui Guerrejat, figlio di Guillaume VI de Montpellier, era cugino da parte di padre di Raimbaut d'Aurenga (cfr. Sakari 1949, p. 36).
- [45] Sakari 1949, p. 185; Riquer 1975, p. 460; Rieger 1991, p. 481.
- [46] Delbouille 1957, p. 50.
- [47] Delbouille 1957, p. 59.

- letto 1432 volte

Credits | Contatti | © Sapienza Università di Roma - Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma T (+39) 06 49911 CF 80209930587 PI 02133771002

---

**Source URL:** <https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/?q=laboratorio/commento-12>