

Introduzione

l'étude des chansonniers ne sert pas seulement à la critique textuelle, mais aussi bien à l'histoire littéraire. Ces anthologies ont eu une fonction basilaire pour la constitution d'une perspective historiographique et la formation d'un canon critique. Elles ont eu une fonction didactique, comme recueils d'exemples où les poètes postérieurs, parmi lesquels Pétrarque, ont cherché leurs modèles¹.

Metodo, canone estetico, ragioni dell'affacciarsi umanistico sulle antologie provenzali medievali sono già espressi in questa frase di Aurelio Roncaglia, da cui è utile partire. Sulle orme di Francesco Petrarca – e sulla convinzione che questi abbia preso a prestito moduli, rime e tanto altro dai trovatori – si snodano infatti le principali tappe degli studi provenzali condotti da quel manipolo di intellettuali che rappresentano il punto d'avvio della provenzalistica moderna.

L'edizione del cinquecentesco ms. Phillipps 1910 della Staatsbibliothek di Berlino – chiamato N² dai romanisti a partire da Ugo Angelo Canello² – non può prescindere dalla disamina di un doppio contesto storico-culturale: quello dei canzonieri duecenteschi, orientati alla formazione di un canone degli autori – causa determinante di una cospicua parte del *corpus* originario –, e quello delle carte degli umanisti, propensi a raccogliere, confrontare e qualche volta a copiare integralmente i modelli medievali al fine di inserire i trovatori nella linea evolutiva pre-petrarchesca.

Questa doppia contestualizzazione, che complica ulteriormente il concetto avalliano di «doppia verità» dei canzonieri delle origini³, implica un'indagine dal moderno all'antico e dal generale al particolare: dalla fisionomia materiale dell'oggetto alle sue ragioni estrinseche (e al suo utilizzo), dal macro-ordinamento all'osservazione dei trovatori presenti all'interno di questo, dalle valutazioni circa la loro selezione alla ricostruzione dei modelli librari da cui furono tratti, dalle caratteristiche interne ai testi alla ricostruzione di un modello virtuale (in quanto perduto) utilizzato dall'allestitore.

Lo studio dei fatti storico-culturali entro cui si colloca l'attività del compilatore è poi necessario per la comprensione profonda dello spirito che accompagna la realizzazione del canzoniere, così come per risalire alla prassi di allestimento e il rapporto con le fonti. È anche per questo che è estremamente importante tener presente l'assegnazione del manoscritto alla mano di Giulio Camillo Delminio, proposta da Corrado Bologna nel 1987 dopo un lungo e travagliato

¹ RONCAGLIA 1991, p. 38.

² Cfr. CANELLO 1883, pp. 4-5 e nota 5.

³ AVALLE 2002, p. 166.

dibattito (e ormai approvata dagli studiosi)⁴. Gli eruditi del Cinquecento compilarono, ‘intavularono’, postillarono una mole notevole di materiali: grazie a questa attività è possibile recuperare testi e informazioni che altrimenti, a causa della perdita degli originali, non avremmo⁵. Personalità eclettica, al centro di un crocevia di scambi di libri e di saperi e possessore di alcune raccolte di poesia di cui oggi non ci resta traccia, Camillo fu un copista più rigoroso di quanto saremmo portati a pensare. Gli studi di Camillo, certo, rientrano nell’attività che portò gli intellettuali dell’epoca, «con zelo d’amatori»⁶ – ma anche con lo spirito dei bibliofili e, va da sé, dei filologi – sulle tracce trobadoriche nell’opera di Petrarca. Se altri però ebbero come ambizione quella di studiare i provenzali con un approccio più puramente filologico – penso ad esempio ai lavori di collazione di Bembo, Equicola e Colocci⁷ –, l’impegno di Camillo sembra mirare piuttosto alla preparazione ambiziosa e perfettamente organizzata dei compartimenti che dovevano far parte, da ultimo, del suo immenso *theatro* dei saperi.

L’edizione di una copia umanistica di grande valore testimoniale come N², dove si concentrano numerosi *unica*, tutti appartenenti al genere delle *vidas* o delle *razos*, invita a ragionare per tentativi, mirando a ricostruire virtualmente materiali non sopravvissuti. L’analisi interna del manoscritto lascia scorgere una fisionomia ordinata a monte dell’attività di copia, suggerendo che Giulio Camillo abbia compilato *selezionando* i testi in maniera intelligente e mirata, in qualche caso ricollocando dei pezzi, per ricreare un perfetto canzoniere provenzale che potesse fungere da personale ‘manuale del petrarchista’. Il caso più evidente di ricollocazione è quello di Arnaut Daniel, in testa alla *hit parade* trobadorica (per prendere in prestito un’espressione di Elizabeth Poe)⁸ di N². La posizione esordiale di un trovatore all’interno di un canzoniere antico non è mai scelta pacifica, ma sempre orientata, come sappiamo, da un canone estetico, storiografico, ideologico e indice dunque dell’importanza che si vuole conferire all’autore nell’economia della raccolta. Nessuno dei canzonieri provenzali, del resto, comincia con Arnaut Daniel; si è allora portati a pensare che la scelta di Camillo sia sì figlia della tradizionale classificazione – per ordine – degli autori, tipica dei libri medievali (classificazione della quale gli umanisti colgono evidentemente il significato profondo), ma che a questa si aggiunga una sensibilità che gli permette di applicarne i valori in chiave moderna, petrarchistica. La confezione di N² prevede allora, certo, un atteggiamento attivo e non inerziale nel trattamento dei testi inseriti nell’antologia.

Il presente volume si apre con un capitolo sulla descrizione materiale del co-

⁴ Cfr. AVALLE 1993³, p. 85.

⁵ Sull’argomento rinvio direttamente a BOLOGNA 1993³, *passim*.

⁶ Benché lo studioso non prenda in considerazione il Delminio, riprendo questa citazione e gli argomenti che seguono da DEBENEDETTI 1995³, pp. 293-5.

⁷ Sul profilo di Bembo editore (e lettore) di testi provenzali rinvio ai numerosi interventi di Carlo Pulsoni e in particolare a PULSONI 1992, 1998b e 2000. Sul metodo di lavoro degli umanisti citati rimando invece ai recenti scavi di CARERI 2018 e 2019 (ad integrazione di DEBENEDETTI 1995³).

⁸ Cfr. POE 2005, p. 825.

dice, a cui si accompagnano la storia dello stesso e il riepilogo del dibattito sulla sua attribuzione a Giulio Camillo Delminio.

Il secondo capitolo sviluppa tali presupposti incentrandosi sulla macrostruttura dell'antologia e analizzando la selezione dei trovatori all'interno di essa. La posizione di Arnaut Daniel in apertura e la presenza di una buona parte di trovatori inclusi da Petrarca nel quarto capitolo del *Triumphus Cupidinis* rendono decisivo quest'ultimo testo nell'orientare l'operazione selettiva e compilativa di Giulio Camillo.

Ho poi deciso di trattare la parte relativa ai contenuti di N² in due capitoli distinti, il terzo e il quarto: l'uno dedicato ai testi biografici e l'altro dedicato ai testi poetici (e alle catene di *incipit* schedati dal Delminio). Tale ripartizione andrà pensata come puramente funzionale, dal momento che i due capitoli sono strettamente complementari.

Scopo del terzo capitolo è fornire una visione globale del *corpus* biografico confluito in N², unico tra tutti i canzonieri pervenutici sia per l'insieme dei testi – assai eclettico rispetto al canone di A Valle e alle famiglie biografiche da lui inquadrato – sia per la quantità di materiale biografico selezionato dal compilatore. In passato, durante lo svolgimento dei lavori, ho avanzato il sospetto che, a causa dell'originalità della raccolta (data dalla combinazione, nella stessa silloge, di *vidas*, *razos* e testi poetici appartenenti a rami diversi della tradizione tra quelli del canone di A Valle), il canzoniere di Camillo derivasse, almeno per ciò che concerne la parte biografica, da più fonti; tale ipotesi, che porterebbe a delineare una discendenza separata dei materiali lirici da quelli biografici, si rivela però debole, per i motivi che verranno discussi.

Il capitolo quarto parte dall'analisi di due insiemi di dati utilizzati da Gustav Gröber nel suo modello ricostruttivo-comparativo del 1877 per delineare una genealogia tra le sillogi trobadoriche, ossia le attribuzioni aberranti e le sequenze notevoli dei testi. Le considerazioni espresse – che restano confinate al terreno delle ipotesi – vengono fatte precedere da un'analisi della tradizione dell'intero *corpus* lirico tramandatoci da N² e sono poi integrate da un'apposita sezione dedicata alla *varia lectio* di alcuni testi selezionati a campione all'interno del canzoniere⁹. Il fatto di impostare il lavoro a partire dalla critica esterna per poi passare alla critica interna consente di operare su insiemi già gerarchizzati di informazioni e di verificare in un secondo passaggio se vi siano apporti di due o più fonti non identificabili tramite l'osservazione delle sequenze e delle attribuzioni – dati, questi ultimi, grazie ai quali è possibile valutare, se mai, la prassi di compilazione e avere sott'occhio almeno una griglia di probabilità¹⁰.

Il discorso sulle fonti del canzoniere berlinese porta a considerare in dettaglio le tre ipotesi che furono avanzate da Pillet già nel 1898 sulla base dei dati riportati da Canello nella sua edizione ad Arnaut Daniel, da cui emergeva, in particolare, la stretta vicinanza tra N² e IK sia per l'ordine di seriazione dei testi, sia per un buon numero di varianti. La prima e la seconda delle congetture di Pillet si escludono a vicenda: o IK sarebbero stati fonte di N² o, al contrario, da

⁹ Vd. le schede del cap. IV, § 5.

¹⁰ Tale metodo, che trovo particolarmente soddisfacente nel caso specifico, si ispira al lavoro di MENICHETTI 2015 sul canzoniere E.

N² (o meglio, dal suo modello) sarebbero derivati **IK**¹¹. A scoraggiare questa seconda possibilità (oggi inaccettabile, dati i progressi compiuti da Walter Meliga nell'analisi delle fonti di **IK**)¹² avrebbero contribuito la piccola mole di N² e «die Art der Zusammenstellung», motivo per cui, proseguiva Pillet, sarebbe più economico pensare a una derivazione di N² da **IK**, con aggiunte da parte del primo tramite contaminazione da altre fonti¹³. La prima ipotesi che mi sono proposta di verificare è se mai questa: che Giulio Camillo possa essersi servito di fonti di natura mista e che alcuni dei testi raccolti, quali le biografie dei trovatori, possano derivare da più fonti assemblate insieme. N² dovrebbe essere, allora, un 'canzoniere *patchwork*' e dunque combinare al suo interno gruppi di testi afferenti a rami diversi del quadro descritto da D'Arco Silvio Avalle. Una siffatta ipotesi porta a considerare l'evenienza che singoli pezzi di N² non presenti in **IK** e altri contenuti peculiari (come alcune viterelle trobadoriche) siano stati tratti da più materiali che il Delminio poté studiare – quindi appuntare, forse, in una sede dalla quale poter prelevare luoghi di specifico interesse – per periodi limitati di tempo; che siano stati, questi materiali, dei canzonieri (intesi nella loro fisionomia di codici, conservati e all'epoca valorizzati col fine di essere collazionati e studiati, esattamente come fece Pietro Bembo con **K**) o più semplicemente degli appunti trascritti da altri, prestatigli temporaneamente o di suo possesso. Questa prima ricostruzione trova certo sostegno nell'idea di un Giulio Camillo in cerca di testi provenzali, probabilmente responsabile di un qualche contributo nell'allestimento di copie di manoscritti antichi (tracce di questi studi sono suggeriti ad esempio dalle postille di **M** e dalla somiglianza grafico-formale di N² ad **A^a**) e della creazione, sotto forma di appunti personali, di una 'raccoltina' di *vidas* e *razos* che sarebbe circolata tra gli umanisti a lui più vicini. Accettare per N² una ricostruzione simile porterebbe però a rinunciare all'analisi delle varianti, nonché alla considerazione di questo come testimone in sede di edizione critica: il canzoniere camilliano assumerebbe infatti la fisionomia dell'esemplare cinquecentesco contaminato per antonomasia.

L'unico accertamento da compiere risiede, dunque, nell'analisi delle varianti di N²: essendo la gran parte dei pezzi ridotti alla trascrizione del solo verso iniziale, le valutazioni di un'analisi interna si riducono notevolmente e costringono a rivolgere attenzione prioritaria ai testi poetici della 'prima parte', ai testi biografici della 'seconda parte', dove invece, al posto delle poesie trascritte integralmente, si concentrano liste di soli *incipit*¹⁴. Per ovviare a questo problema, si sono operati in alcuni casi dei confronti di varianti – anche di tipo formale –

¹¹ Cfr. PILLET 1898, pp. 115-6: «die nahe Verwandtschaft zwischen IK und N², zu erklären, könnte man zunächst entweder IK als die Quelle von N² oder N² als die von IK ansehen».

¹² Cfr. *infra*, nota 17.

¹³ Cfr. *ibid.*: «Wahrscheinlicher ist es daher, dass N² aus IK geflossen ist. In diesem Falle würde jedoch N² nicht bloß ein Auszug aus I oder K oder aus deren Quelle sein, sondern der Schreiber noch ein oder mehrere andere Manuskripte benutzt und ihnen die in IK fehlenden Stücke entnommen haben».

¹⁴ Con 'prima parte' intendo i ff. 1r-20r del canzoniere, mentre con 'seconda parte' i ff. 20b-25d; cfr. cap. II, § 1.

degli stessi *incipit* e si sono incrociati i risultati con i dati di critica esterna (cioè l'ordinamento e le attribuzioni divergenti).

In questa fase del lavoro ho analizzato più approfonditamente i dati riportati da Avalle¹⁵, circoscrivendo il campo di ricerca a un gruppo di canzonieri – i principali, se si vuole, e cioè **ABCDD^aEGHIKMNPP^vRSS^sTUa** – e aiutandomi in gran parte con le varianti grafiche e sostanziali riportate dagli apparati delle edizioni critiche esistenti. Ho quindi incrociato i risultati con una più attenta osservazione degli elementi macrotestuali (posizione dei testi nella silloge, ordinamento, attribuzioni). Fondamentale è stata inoltre la scoperta di **P^v** (Archivio diocesano di Pavia, Pergamene 1072) da parte di Giuseppe Mascherpa e Federico Saviotti, con i quali ho avuto modo di confrontarmi sui rapporti possibili tra il manoscritto di provenienza del frammento e il canzoniere **N²**; in questo frangente si è rivelata essenziale la comune presenza, nei due testimoni, della *vida* di Raimbaut d'Aurenga, decisiva per posizionare meglio **N²** in **ε**, di cui anche **P^v** sembra far parte¹⁶.

I risultati di questa indagine consentono di formulare un'ipotesi ben diversa: Giulio Camillo è verosimilmente in possesso, per un periodo non individuato di tempo, di un canzoniere provenzale autorevole andato perduto. Lo suggerisce, in primo luogo, l'aria di famiglia di **N²** con **IK**, tuttavia non estendibile all'intera raccolta del Camillo: le divergenze rispetto a **IK** sono state decisive per inquadrare con maggiore dettaglio i rapporti di parentela di **N²** con questo gruppo, disceso dal modello rinominato **k** a partire da Gröber¹⁷. Nei casi di scarto – ossia laddove, ad esempio, **N²** inserisce un testo non presente in **IK** – si distinguono meglio i rapporti tra **N²** e diversi gruppi di manoscritti, come **D**, **D^aHS^s** (nel cui raggruppamento Maria Careri ipotizza, in forma di dubbio – e ritengo questo dato abbastanza importante –, una derivazione di **β**)¹⁸, o, ancora, verso **AD^a** e verso **N** (in sporadici casi).

Che il possibile modello utilizzato da Camillo suddividesse i suoi contenuti in canzoni, tenzoni, sirventesi, lo dimostra il fatto che la seconda parte di **N²** raccoglie e concentra, tramite brevi annotazioni biografiche e onomastiche, alcuni trovatori che possono essere accostati alla sezione dei sirventesi di **A** e **IK**; altre volte compaiono invece nomi di poeti (di cui nessun testo viene trascritto) che sopravvivono solo in **D^a** (o in **AD^a**). La posizione di chiusura della ben nota *Chantarai d'aquestz trobadors* (*BdT* 323,11), ossia la galleria letteraria di Peire d'Alvernhe, potrebbe essere stata condizionata da un'analogha situazione nel modello e quindi accolta coscientemente, in quanto significativa, nell'operazione di schedatura dei materiali biografici inerenti ai trovatori di cui Camillo si andava occupando.

Lo stretto rapporto tra **N²-IK**, **N²-D^aIK**, o anche solo **N²-D^a**, porta a pensare inoltre che il modello da cui **N²** fu *estratto* fosse un codice derivato da **ε**; un codice diverso da **D** e dal suo modello, ma – in maniera simile a questo – com-

¹⁵ Cfr. AVALLE 1993², pp. 61-106.

¹⁶ Mi permetto di rinviare, su questo punto, a BARSOTTI 2020a.

¹⁷ Cfr. GRÖBER 1877, p. 472. Sulla questione specifica si vedano i lavori di Walter Meliga, tra cui MELIGA 1993, 1999, 2001 e 2008, a cui farò riferimento nel corso del lavoro.

¹⁸ Cfr. CARERI 1990, p. 180.

pletato con testi e lezioni provenienti da una fonte la cui fisionomia non doveva essere lontana dalla fonte β . Da un modello simile potrebbe essere disceso k , all'interno del quale le due componenti $\epsilon + \beta$, più che essere la seconda complemento della prima, sono invece mescolate insieme e in qualche caso selezionate (dunque meno riconoscibili). La terza congettura di Pillet, più vicina a quest'ultima ricostruzione, consisteva nella localizzazione, a monte di N^2 e IK , di una fonte comune, poi diramatasi nella fonte di N^2 e in k (da cui IK)¹⁹, alla luce della quale si spiegherebbero i casi in cui N^2 reca testi non presenti in IK (come, ad esempio, il secondo testo di Pistoleta) all'interno di sequenze o sezioni dove la solidarietà tra il canzoniere di Giulio Camillo e i 'gemelli' risulta per altri aspetti molto forte.

A favore di questa ricostruzione (che nelle conclusioni del lavoro ho denominato 'seconda ipotesi ricostruttiva')²⁰ concorre il fatto che il rapporto tra N^2 e le altre famiglie (rappresentate dai testimoni di ϵ a cui N^2 si mostra vicino) resta invariato nelle diverse parti della silloge: all'interno dell'antologia si riscontra cioè una sostanziale coerenza nella distribuzione dei 'subarchetipi' derivati dall'osservazione della *varia lectio*. In altre parole, il rapporto di oscillazione di N^2 tra D e D^a-IK non si concentra solo in una parte della silloge, a scapito di un'altra (dove si possa constatare, ad esempio, una difformità radicale dei rapporti tra questi testimoni o un drastico avvicinamento di N^2 a un'altra tradizione), ma si riflette nell'intero ordinamento del codice e nelle caratteristiche interne ai singoli testi.

Sebbene attraverso un numero non determinabile di *interpositi* (responsabili della corruzione di non poche lezioni, dove non sono esclusi interventi di contaminazione o di rimaneggiamento, ad esempio tra i materiali biografici), l'indagine consente di ricondurre la tradizione confluita in N^2 ad una fonte in cui la situazione di originaria mescolanza $\epsilon + \beta$ avrebbe accolto ulteriori apporti di matrice β per completare i propri materiali.

Benché io sia propensa a favorire quest'ultima traccia, nel dare alle stampe questo lavoro ho deciso di conservare entrambe le ipotesi come *possibilità* e di informare il lettore della complessità dei risultati presentati, nell'idea che il terreno dell'indagine debba essere lasciato aperto, in quanto infinito e sempre perfettibile.

Indipendentemente dai risultati di questo lavoro, di cui mi assumo, naturalmente, la totale responsabilità, vorrei ora ringraziare le persone che mi hanno aiutato a portarlo avanti e a farne un libro.

Quando, nel 2014, mi trasferii da Pisa a Padova, lo feci con il preciso intento di specializzarmi nello studio di un canzoniere provenzale e decisi che il mio relatore sarebbe stato Giosuè Lachin – il cui nome associavo a quella ramificazione complessa e fantasmagorica di canzonieri duecenteschi che dal Veneto (e in particolare da Venezia) avevano permesso la circolazione e il trapianto

¹⁹ Cfr. PILLET 1898, p. 116: «Endlich ist auch eine dritte Auffassung möglich, die man mit der abweichenden Stellung zweier Lieder Arnaut Daniels begründen dürfte: dass nämlich die N^2 mit IK gemeinsamen Partien auf eine mit den beiden nur eng verwandte Handschrift zurückgehen».

²⁰ Cfr. cap. V, § 3.2.

dei moduli del *trobar* in Italia. Lachin mi dette in carico questo strano canzoniere N², dicendomi di cominciare le mie ricerche dalle indagini di Corrado Bologna e dell'amico Luigi Milone (allora scomparso da poco) e prestandomi i suoi personali volumi della collana «*Intavulare*», che per molto tempo tenni in casa come icone sacre. È proprio Giosuè Lachin che vorrei ringraziare per primo, permettendomi di annoverarlo tra i miei maestri, con la riconoscenza per avere accompagnato i primi passi di questa ricerca durante gli anni di studio a Padova.

Al maestro Corrado Bologna inviai sfrontatamente la mia tesi di laurea magistrale, sbagliando indirizzo di posta elettronica (avevo spedito alla sua casella presso l'Università di Roma Tre, sebbene il Professore insegnasse ormai alla Scuola Normale di Pisa). Passarono diversi mesi e ci volle molta fortuna perché potessi comunque ricevere una risposta. Se in pieno mese di agosto Bologna non avesse aperto per puro caso la casella mail della vecchia sede, questo libro non esisterebbe. Punto di avvio della mia ricerca padovana, Corrado Bologna ha poi sollecitato l'avanzamento di questa, facendosi parte attiva di un percorso di crescita che corre parallelamente al libro e che con questo inevitabilmente si mescola. Come di tanto in tanto egli ama affermare, «i maestri *non* devono essere mangiati in salsa piccante», bensì «partecipare con gli allievi allo stesso banchetto»: N² è stato senza dubbio il pasto più indigesto che potesse farci sedere insieme a tavola. Ma senza N², senza Giulio Camillo, non avrei conosciuto Corrado Bologna. E senza Corrado Bologna non avrei potuto vivere con tanto entusiasmo gli anni più belli della mia formazione.

La lettura paziente e accurata di Maria Careri, Caterina Menichetti e Fabio Zinelli, ai quali va grandissima parte della mia gratitudine, mi ha permesso di raffinare questo lavoro e di imparare dai miei errori. Miei questi ultimi, laddove presenti; loro i punti di forza.

Ringrazio, insieme, Giovanni Borriero, Giuseppe Carapezza, Walter Meliga, Giuseppe Noto, Carlo Pulsoni: figure di riferimento sin dagli anni di Padova e con i quali, grazie a N², ho potuto coltivare momenti di proficuo confronto.

La cura e la pazienza di Federico Rossi hanno addolcito, infine, la disordinata ma feconda cornice di quotidianità entro cui il libro ha preso forma.

SUSANNA BARSOTTI