

COSTANZO DI GIROLAMO

Falsificare l'autentico.

Il cassetto segreto del *Troubadour* di Fabre d'Olivet

Difficilmente si sospetterebbe che la storia della filologia possa annoverare tra i suoi contributi, da valutare in maniera positiva, un falso. È invece il caso, che riguarda la filologia occitana, di un'opera in due volumi che Antoine Fabre d'Olivet pubblicò nel 1803, anno XI del calendario repubblicano, *Le troubadour*.¹

Di famiglia protestante, nato a Ganges nell'Hérault nel 1767, trascorse gran parte della sua vita a Parigi, dove si era trasferito da giovane al seguito del padre, un facoltoso fabbricante di calze di seta, e dove morì nel 1825.² Qui, abbandonata l'attività commerciale a cui era stato avviato, visse poco

1. *Le Troubadour. Poésies occitaniques du XIII^e siècle*, tradotto e pubblicato a cura di [A.] Fabre d'Olivet, 2 voll., Paris XI-1803. In alcune bibliografie l'opera è datata 1803-1804, ma le copie digitalizzate che ho consultato in rete, fisicamente conservate in più biblioteche, recano tutte la data dell'XI-1803 anche nel frontespizio del volume II, che è quindi anteriore al 24 settembre 1803, quando sarebbe cominciato l'anno XII dell'era rivoluzionaria. Non si può tuttavia escludere che nel 1804 siano state fatte circolare delle copie della precedente tiratura con un frontespizio recante una nuova data; e in effetti un esemplare conservato alla New York Public Library ha due frontespizi manifestamente posticci, anche perché in differenti caratteri di stampa, datati XII-1804, che precedono i frontespizi autentici.

2. Lo studio più esteso sull'autore, sostanzialmente una biografia critica, si deve a L. Cellier, *Fabre d'Olivet. Contribution à l'étude des aspects religieux du romantisme*, Paris 1953. Si veda anche R. Lafont, *Fabre d'Olivet. 'L'Ossian d'Occitanie'*, in «Amiras: Repères occitans», 2 (1982), pp. 46-48; Id., *Le 'Midi' des troubadours: histoire d'un texte*, in «Romantisme», XII (1982), pp. 25-48; P. Gardy, *L'Enclos de l'or'. Fabre d'Olivet et l'écriture de la langue maternelle*, in «Romantisme», XI (1981), pp. 3-30; Id., *L'exil des origines. Renaissance littéraire et renaissance linguistique en pays de langue d'oc aux XIX^e et XX^e siècles*, Bordeaux 2006, pp. 53-102; F. Zantedeschi, *La romanistique en France au XIX^e siècle*, in «Romanitas. Lengüas y literaturas romances», IV (2009), in rete.

agiatamente del suo lavoro di giornalista, di scrittore e di musicista. Si occupò degli aspetti più diversi del conoscibile e anche dell'inconoscibile, dedicandosi all'occultismo e agli studi esoterici, come la traduzione e l'esposizione dei *Versi aurei* dei Pitagorici; a ricerche sull'origine del linguaggio a partire dall'ebraico, sulla lingua occitana paragonata a quella ebraica, sulla storia del genere umano, sulla vera massoneria e la cultura celeste; a un miracoloso metodo per la guarigione dei sordomuti sperimentato su diversi pazienti, che tuttavia gli mise contro Napoleone; fino alla progettazione di una non realizzata teodossia universale, un nuovo culto del quale «les sectateurs sont traités d'Amis de la Vérité, de Célicoles, de Cultivateurs uranites de l'Immortelle».³

Le troubadour ha una struttura intricata e complessa e si apre con una dedica in prosa e in versi alla madre, che tra i suoi meriti ha avuto quello di restare fedele alla lingua dei trovatori, senza sacrificarla «au langage orgueilleux de leurs successeurs». Siamo informati che la mamma, che comunque conosce alla perfezione il francese, usa abitualmente «[le] dialecte languedocien, celui de tous qui se rapproche le plus de l'idiome occitanique».⁴ *Occitanique*, spiega l'autore,

est un mot nouveau, adopté pour exprimer à-la-fois le Provençal et le Languedocien, et généralement tous les dialectes dérivés de l'ancienne langue d'Oc.⁵

L'antica lingua dei trovatori viene correttamente messa sullo stesso piano delle altre lingue romanze, anche se si attribuiscono a essa un'antichità, un prestigio e quindi un'influenza nettamente maggiori, come farà più tardi anche Raynouard. Di qui l'apparente contraddizione di considerarla la «la tige commune» delle lingue sorelle:⁶

3. Cellier, *Fabre d'Olivet*, p. 319. Al libro di Cellier si rinvia anche per i dettagli bibliografici delle altre opere menzionate, compresa quella postuma sulla massoneria, edita dallo studioso nello stesso 1953. Sono state anche pubblicate due opere inedite: le memorie, *Mes souvenirs*, introduzione e note a cura di G. Tappa e C. Boumendil, Nice 1977, e *La langue d'oc rétablie. Grammaire*, introduzione e note a cura di G. Kremnitz, Wien 1988.

4. I, pp. i e III-IV della 1ª numerazione romana. Conservo nelle citazioni la grafia, il sistema di accenti e l'interpunzione dell'autore.

5. I, nota a, p. 1 della 2ª num. rom.

6. Su tutta la questione si veda G. Lachin, *La 'langue romane' da Raynouard a Diez*, in *Una brigata di voci. Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, a cura di C. Schiavon e A. Cecchinato, Padova 2012, pp. 377-411, e inoltre, di chi scrive,

Dérivée du latin comme le français, l'italien et l'espagnol, elle remportait sur ses rivales, en conservant beaucoup plus de mots celtés, et en participant aux beautés du grec, qu'on avait long-tems parlé à Marseille. [...] Il est donc incontestable que cette langue d'oc, ou provençale, que j'appelle langue occitanique, est la véritable langue romance usitée en France sous la première et la seconde race de nos rois, qui s'est conservée dans toute sa pureté au-delà de la Loire, depuis les frontières d'Espagne jusqu'à celles d'Italie; et qu'ainsi on ne peut nier qu'elle ne soit la tige commune du français, de l'espagnol et de l'italien.⁷

Il contenuto dell'opera è presentato come una traduzione. Infatti,

Un hasard heureux a fait tomber entre mes mains plusieurs morceaux de poésies, écrits dans cette langue, et je les ai traduits en français. Mon but a été de faire connaître nos anciens Troubadours, sur lesquels on n'a eu jusqu'ici que des notions imparfaites, et de prouver que la renommée brillante dont ces pères de la poésie ont joui, durant quelques siècles, n'a pas été entièrement usurpée. Puissé-je n'avoir point flétri les roses qu'ils avaient cueillies, en cherchant à les rajeunir, et puisse ma traduction, ne point paraître indigne de leurs ouvrages!⁸

Nell'Introduzione, Fabre racconta di avere ricevuto un giorno per posta un manoscritto composto da diversi quaderni legati insieme. L'anonimo mittente («monsieur *Rescondut*») già lo conosceva come traduttore dal provenzale (anche qui si tratta di una finzione) di un romanzo che aveva avuto una certa diffusione qualche anno prima, *Azalais et le gentil Aimar* (3 voll., Paris, Maradan, 1799-VII), e perciò gli chiedeva ora di volgere in francese e di pubblicare i testi che gli inviava e che aveva copiato da antichi codici in pergamena di cui era diventato erede. Dopo aver condotto in prima persona una perizia di autenticità, distinguendo perfino tra parti più o meno antiche, Fabre ne avrebbe realizzato la traduzione, consapevole di ripercorrere un cammino assai simile a quello intrapreso, una quarantina di anni prima, da Macpherson traduttore di Ossian. L'autore tratta di seguito del rapporto tra i trovatori e il mondo feudale.

All'Introduzione segue una Dissertazione «sulla lingua occitanica e sulle opere dei trovatori». Anche questa esposizione è sostanzialmente

«Ove il mio corpo fanciulletto giacque», in «Lingua e stile», XLIX (2014), pp. 219-235, alle pp. 231-234.

7. I, pp. xvi e xxx-xxxI della 2ª num. rom.

8. I, p. III della 1ª num. rom.

corretta, almeno in rapporto con la letteratura scientifica di cui si poteva disporre all'alba del secolo XIX, che sostanzialmente si riduceva alle *Vies* di Jean de Nostredame (1575), all'*Histoire littéraire des troubadours* di La Curne de Sainte-Palaye confezionata dall'abate Millot (1774), alle polemiche *Observations sur les troubadours* di Legrand d'Aussy (1781) e a poco altro.⁹ Fabre sembra anche avere qualche conoscenza della provenzalistica italiana, importante perché precoce, benché frammentaria: cita una volta il Bembo delle *Prose della volgar lingua* (1525), una volta l'Equicola del *Libro de natura de amore* (1525) e ripetutamente il Crescimbeni dell'*Istoria della volgar poesia* (1698), una volta anche la sua traduzione delle *Vies*; sembra invece non rispondere all'appello l'incompiuto trattato cinquecentesco di Giammaria Barbieri, *Dell'origine della poesia rimata*, edito dal Tiraboschi nel 1790.¹⁰ La trattazione grammaticale è ridotta all'osso, ma non mancano, per altri aspetti, osservazioni acute, come quella di vedere nell'invenzione della stampa, che ha consacrato alla diffusione i classici

9. *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, traduzione e cura di Jehan de Nostredame, Lyon 1575 (lo stesso anno apparve anche, presso lo stesso editore, la prima traduzione italiana, ad opera di Giovanni Giudici: *Le vite delli più celebri et antichi primi poeti provenzali* [...] raccolte dall'opere de diversi eccellenti scrittori, ch' in quella lingua le scrissero in lingua Franzese da Gio. di Nostra Dama poste, et hora da Gio. Giudici in italiana tradotte [...], Lyon 1575); [J.-B. de La Curne de Sainte-Palaye e C.-F.-X. Millot,] *Histoire littéraire des troubadours*, contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces, et plusieurs particularités sur les moeurs, les usages, et l'histoire du douzième et du treizième siècles, 3 voll., Paris 1774 (contiene circa un centinaio di componimenti, solo in traduzione); [P.-J.-B. Legrand d'Aussy,] *Observations sur les troubadours* par l'éditeur des Fabliaux, Paris 1781.

10. *Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua* [...], Venezia 1525; Mario Equicola, *Libro de natura de amore* [...], Venezia 1525; Giovan Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Roma 1698; Giammaria Barbieri, *Dell'origine della poesia rimata* [...], pubblicata dal Cav. Ab. G. Tiraboschi, Modena 1790. Sulla provenzalistica in Italia si veda S. Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali* [1911, 1930], a cura e con postfazione di C. Segre, Padova 1995; e anche G. Noto, *Francesco Redi provenzalista. La ricezione dei trovatori nell'Italia del Seicento*, Alessandria 2012. La versione italiana delle *Vies* di Nostredame, apparsa nel 1710, offre, in appendice alla seconda edizione, una piccola antologia trobadorica (interi testi e frammenti) con l'accompagnamento di traduzioni: *Le vite de' più celebri poeti provenzali scritte in lingua franzese da Giovanni di Nostradama e trasportate nella toscana e illustrate e accrescite da Gio. Mario Crescimbeni*, Roma 1722); anche l'opera di Barbieri contiene diverse citazioni, pp. 95-138: Tiraboschi ne aveva affidato la traduzione a Joaquín Pla, direttore della Biblioteca Barberiniana.

greci e latini selezionando invece i classici volgari, un danno irreparabile per i trovatori, che ne erano rimasti esclusi.¹¹

L'intelaiatura farraginosa del libro doveva rispecchiare, nelle intenzioni, non solo la disorganicità del manoscritto donato, ma anche la selezione operata, per motivi di ordine morale, dal sedicente traduttore, dal momento che molti frammenti, «tracés avec la plume cynique de Boccace, ne pouvaient se plier a la chasteté de la langue française [...]. *Le lever d'Anna*, la seule nouvelle que j'ai conservée, suffira pour donner une idée générale de celles que j'ai cru devoir négliger de traduire».¹² Tutti i testi, tranne il primo del primo volume e il primo del secondo, sono in occitano con la traduzione francese a fronte, e quasi tutti sono accompagnati da un corredo di note. I due volumi («Première partie» e «Seconde partie») sono dunque così composti:

I.

— *Les amours de Rose et de Ponce de Meyrueis*, poema narrativo in cinque canti di cui si dà solo la “traduzione” in prosa francese: è l'opera più volte lodata dall'autore nelle pagine introduttive, quella forse a cui teneva di più, mentre appare oggi quella più illeggibile. Il poema narra gli amori contrastati del giovane cavaliere Ponce de Meyrueis e di Rose de Roquedol, con un intreccio da romanzo bizantino, con le sue peripezie, e con scene da canzone di gesta frammiste a altre da racconto amoroso. Non mancano paesaggi cupi e tenebrosi e nemmeno l'abbraccio nottetempo con una strega.

— *La poudestad de Diû / La puissance divine*, sottotitolato *sirvente ou chant sérieux du troubadour*, è una lunga poesia religiosa.

— *Cant rouyau al prouzé noble roumiû de Provença / Chant royal au preux et noble pèlerin de Provence* presenta, avvolto da metaforiche tempeste romantiche, il personaggio, già dantesco (*Pd VI*), di Romeo di Villanova, sfortunato ministro del conte di Provenza Raimondo Berengario IV.¹³ La forma metrica (contrariamente a quanto afferma l'autore, I, p. 178) è francese e oltretutto posteriore ai trovatori.

— *La rena, pastourela bouscageyra / La dispute au bocage, pastourelle* è una gara poetica tra due pastori che cantano i loro amori boschivi. In nota, l'autore identifica le pastorelle occitane con il genere pastorale classico (p. 200): questa pastorella sarebbe un'ecloga, la seguente un'idillio (p. 218).

11. I, pp. XLIX-L della 2ª num. rom.

12. I, p. LI della 2ª num. rom.

13. J. W. Thomas, *Dante and Fabre d'Olivet: The Pilgrim Romeo and the Construction of an Occitan Chant Royal*, in *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity, and Appropriation*, a cura di A. Audeh e N. Havely, New York 2012, pp. 164-183.

— *Lou retour d'Elyz en Provença, pastourela vergeyra / Le retour d'Elyz en Provence, idylle*. Il personaggio, che compare anche nella prima operetta, sarebbe una dama che presiedeva le corti d'amore. La pastorella incorpora due *lays*, che «n'ont pu être exactement traduits, à cause des mignardises de langage, et des idées brillantées que les Italiens appellent *conchetti*, qu'on ne saurait rendre en français» (p. 219).

II.

— *La cour d'Amours*, su cui torneremo più dettagliatamente, è ripartita in tre sezioni e non ha il testo occitano a fronte: *Chansons et jeux, Tensons et sirventes, Les tournois et les arrêts d'Amours*.

— *Trei letras d'amours / Trois lettres d'amour* in versi di Saffo a Faone, di Faone a Saffo e di nuovo di Saffo a Faone, che prendono spunto dall'epistola di Saffo a Faone di Ovidio (*Heroides* 15).

— *Lai sazous / Les saisons* sono quattro *plazers*, se proprio vogliamo trovare per esse un genere, dedicati alle quattro stagioni.

— *L'escaraugnada de l'amour / L'égratignure de l'amour*: breve componimento denominato, curiosamente, «fabliau», basato sull'assunto che «La chataigne rôtie engage à boire le vin de Lunel, et ce vin parfumé trahit bientôt la fillette sans expérience. D'abord sa raison s'affaiblit; ensuite, elle compose avec sa fierté; ensuite, tout-à-fait docile, elle se laisse prendre aux pièges de l'amour» (p. 227).

— *La pastoura acoutida / La bergère poursuivie*: la pastora di turno è inseguita e catturata in pochi versi a rima baciata a cui è dato il nome di «cantate» (occ. «cantarel»).

— *La pichota masca, pastourela vergeyra / La petite sorcière, pastourelle*: primi amori di una giovane pastora che ricorre a sortilegi di vario tipo per essere amata dal pastore Alexis.

— *Lou levar d'Anna / Le lever d'Anna*: sarebbe questa la sola tra le novelle boccacesche risparmiate dalla censura del traduttore. Racconta della seduzione della bella pastora Anna, al suo risveglio, da parte del pastore Lyris. Dopo una settantina di versi, la fanciulla, «ivre d'amour et veuve de pudeur, lui rend baisers pour baisers; bientôt une mer de volupté les égare... mais le rideau qui les enveloppe se ferme, et les cache à tous les yeux» (p. 255).

Come si sarà capito perfino da questo indice molto sommariamente ragionato, il Medioevo che Fabre dava a bere ai suoi contemporanei può essere definito una vera e propria fantasia: solo contando sulla cieca cre-

dulità del lettore sarebbe stato possibile tratteggiare una cultura letteraria pervasa di mitologia classica, di conoscenza di autori greci e ancor più di “tradizioni ebraiche”, di inconfondibili sentimenti romantici; e oltretutto farcita di anacronismi di ogni tipo, da quelli di carattere metrico (il sonetto, il *chant royal*, ecc.) a quelli che toccano finanche gli oggetti (si parla per esempio a più riprese di spesse corazze o di corazze di acciaio luccicante). Credulità che tuttavia non poteva affatto darsi per scontata. Nello stesso 1803 era stata pubblicata (proprio per il medesimo editore di Fabre) da Charles Vanderbourg, serio e stimato letterato, una raccolta di poesie di una nobildonna del Quattrocento, Clotilde de Surville,¹⁴ subito denunciata da molti come un falso, finché la sentenza definitiva in tal senso non fu emessa da Raynouard nel 1824 e poi da altri.¹⁵ In effetti, si può pensare che la tradizione letteraria francese, a partire dalla sua lingua poetica, dalle sue forme metriche, dai suoi rapporti con altre tradizioni e con gli eventi storici più importanti, fosse conosciuta agli eruditi e agli uomini di cultura dell'epoca assai più della tradizione occitana, molto apprezzata e quasi mitica, peraltro implicata con quella italiana attraverso Petrarca, ma di cui ben poco si sapeva. In particolare, dovevano essere pochissimi gli studiosi o i curiosi che potevano avere avuto accesso ai grandi codici trobadorici conservati alla Nazionale di Parigi e ancora meno quanti avevano potuto sfogliare i codici conservati nelle biblioteche italiane. È nella consapevolezza di tutto questo che Fabre inventa una lingua letteraria che Lafont e Anatole definiscono sostanzialmente basata sulla parlata di Ganges, ma arricchita dalle letture dei classici occitani moderni, come il secentista Godo-

14. *Poésies de Marguerite-Eléonore Clotilde de Vallon-Chalys, depuis Madame de Surville, publiées par Ch. Vanderbourg*, Paris XI-1803.

15. [F.-J.-M.] Raynouard, nella sua recensione ai primi due volumi dell'antologia *Les poètes français, depuis le XII^e siècle jusqu'à Malherbe*, 6 voll., Paris 1824, in «Journal des savans», s.n. (1824), pp. 406-413, a p. 411. Fabre ne difese invece, non sappiamo se in buona o mala fede, l'autenticità, nella premessa alla pubblicazione in rivista del suo *Chant royal*, in «Nouvelle bibliothèque des romans», XV (XI-1803), pp. 128-141. Clotilde è un personaggio realmente esistito, ma il suo inedito libro, presentato come un'eredità di famiglia trasmessa attraverso i secoli, contiene palesi anacronismi. Sulla questione, non poco intricata, si veda, tra il molto altro, A.-P.-L. Macé, *Les poésies de Clotilde de Surville: un procès d'histoire littéraire*, Grenoble 1870; L. Kendrick, *The Science of Imposture and the Professionalization of Medieval Occitan Literary Studies*, in *Medievalism and the Modernist Temper*, a cura di R. H. Bloch e S. G. Nichols, Baltimore 1996, pp. 95-126; Thomas, *Dante and Fabre d'Olivet*, pp. 172-176.

lin, e soprattutto degli stessi trovatori.¹⁶ Ed è in questa varietà che l'autore propina le sue "traduzioni" al suo pubblico, ricorrendo a uno stratagemma ancora più raffinato, o se si vuole più perverso, quello di falsificare il poco di autentico che *Le troubadour* custodisce come nel cassetto segreto di un *secrétaire*. Vediamo in che modo.

L'unica sezione dell'opera priva del testo occitano, oltre agli *Amours de Rose et de Ponce*, è, come già detto, quella della *Cour d'Amours*, con cui si apre il secondo volume. Un trovatore, che parla in prima persona, lontano dalla sua patria e dalla sua dama, «Relégué dans des climats sauvages, où l'on n'entend pour toute musique que le son languissant et monotone de la cornemuse, et quelquefois le sifflet des pâtres, qui retentit parmi les rochers» (p. 10), ricorda come in sogno i tempi felici: oggi è il primo maggio e in questa data si tiene come d'abitudine una corte d'amore nel Castello di Romanin nei pressi di Saint-Rémy di Provenza (notizia che Fabre raccoglie dalla fervida immaginazione di Nostredame), dove si esibiscono trovatori e giullari prima che l'allegra comitiva si avvii ad assistere ai tornei.

Intervengono per primi Guiraut de Calanso e Peire Vidal. Il primo tesse un elogio delle doti del vero trovatore, che gli sono conferite da Musica e da Poesia; si intrattiene poi su un episodio di fantasia della vita di Peire de Castelnou (la fonte dichiarata in nota è Nostredame e anche la traduzione di Crescimbeni). Dopo di lui si fa avanti Peire Vidal, presentato secondo l'aneddotica trasmessa da Nostredame e da altri risalente all'antica *vida* e a una *razo* (la lingua tagliata da un marito geloso, la sua pretesa del trono imperiale di Costantinopoli, la sua flotta, il travestimento da lupo),¹⁷ che racconta il suo incontro con un bellissimo cavaliere, Amore, accompagnato da dama Mercede, dallo scudiero Lealtà e da damigella Pudore. Lo scudiero ha l'incarico di saettare gli amanti con frecce d'oro, d'acciaio e di piombo, le stesse che si trovano adoperate nella famosa canzone allegorica di Guiraut de Calanso *Celeis cui am de cor e de saber* (*BdT* 243.2).

16. R. Lafont e C. Anatole, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, 2 voll., Paris 1970, II, pp. 509, 518.

17. Del suo travestimento da lupo, per essersi innamorato di una dama chiamata Loba, parla la *razo* a *BdT* 364.16 (*De chantar m'era laissatz*), riferita nell'*Histoire littéraire des troubadours*, II, p. 278, probabile fonte di Fabre. Qui e avanti *BdT* è la sigla di A. Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, a cura di H. Carstens, Halle 1933, a cui seguono le coordinate autore testo, le stesse impiegate nella *BEdT. Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di S. Asperti, in rete, 2003 ss.

Il primo componimento lirico vero e proprio è un sonetto sulle contraddizioni dell'amore presentato da «un étranger nommé Jordi, récemment arrivé de la cour d'Arragon» (p. 22), la corte, come si precisa in nota, di Giacomo il Conquistatore, re dal 1213 al 1276. Questo trovatore «composa beaucoup de sonnets et d'autres chansons. Pétrarque, qui vivait plus d'un siècle après lui, profita beaucoup de ses ouvrages» (pp. 99-100), traendo ispirazione dal suo sonetto per due sonetti del Canzoniere, il 102 (CXXXII, *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?*) e il 104 (CXXXIV, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*). Fabre cita al riguardo «Gaspard Scuolano», in realtà Gaspar Escolano, che nella sua *Historia de Valencia* (1610-1611)¹⁸ riporta cinque versi di Petrarca (CXXXIV 1, 3, 4, 11; CXXXII 1) e li accosta al loro presunto modello. Ma il luogo di Escolano, chiamato «Gasparo Scuolano», era già stato trascritto da Crescimbeni nella seconda edizione della versione italiana delle *Vite* di Nostredame (1722) e lo sarà, due anni dopo, da Bastero nella sua *Crusca provenzale* (anche qui «Gasparo Scuolano») e poi da molti altri.¹⁹ In base all'errore del nome, si deve pensare che Fabre attingesse non direttamente da Escolano, ma da una di queste due fonti italiane o da altra o altre da esse dipendenti. Lo straniero è il cavaliere e poeta occitanizzante valenzano Jordi de Sant Jordi (1400?-1424), *cambrer personal* di Alfonso il Magnanimo, e quattro dei cinque versi citati da Escolano provengono da una sua canzone (una *cançó d'opòsits*, come la definì Santillana, in altri termini un *devinalh*), *Tots jorns aprench e desaprench ensemps*: «E no he pau, e no tinch quim guerreig: / Vol sobrel cel, e nom mou de terra: / E no estrench res, e tot lo mon abras: / Oy he de mi, e vull altri gran be: / Si no es amor, donchs aço que sera?» (vv. 44, 6, 5, 12 della canzone; l'ultimo verso traduce CXXXII 1, ma non è di Jordi).²⁰ Il sonetto che Jordi canta o declama al centro della sala, e che incorpora, anche se non alla lettera, i versi in questione, è il seguente:

18. *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia*, 2 voll., Valencia 1610-1611, I (1610), coll. 89-91.

19. Crescimbeni, *Vite*, p. 188; D. Antonio Bastero, *La Crusca provenzale*, vol. I [e unico], Roma 1724, p. 16.

20. Jordi de Sant Jordi, *Poesies*, ed. A. Fratta, Barcelona 2005, p. 168. I quattro versi suonano così nell'ed. Fratta: «e no he pau e no tench qui·m garreig»; «vol sobre·l cel e no·m movi de terra»; «e no stretch res e tot lo mon abras»; «hoy he de mi e vull altre gran be». Santillana ricorda il poeta nel suo *Prohemio e Carta al Condestable de Portugal* (1448 ca.), in [Íñigo López de Mendoza] Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. R. Rohland de Langbehn, Barcelona 1997, p. 22.

Mélange de maux et de bien, toi que je sens au fond de mon cœur, et dont je redoute autant que je desire la présence; douleur, source de ma vie, et plaisir, source de ma mort, si tu n'es pas amour, qu'est-ce donc que tu peux être?

Si tu donnes le bonheur, comment puis-je tant souffrir avec toi? Et si tu n'enfantas que des peines, comment peux-tu tant me plaire? O joie qui me tourmente, et tourment qui cause ma joie, si tu n'es pas amour, qu'est-ce donc que tu peux être?

Pourquoi, sans avoir rien à craindre, suis-je ainsi tremblant d'effroi? Pourquoi, sans jouir de la paix, ne puis-je me résoudre à faire la guerre? Et tandis que je me hais moi-même, pourquoi porté- je tant d'affection aux autres?

Je ne saurais rien saisir, et il me semble que j'embrasse l'univers entier; je plane au haut des cieux, et j'ai de la peine à me mouvoir sur la terre; ah! si tu n'es pas amour, qu'est-ce donc, que tu peux être?²¹

In nota si dice però che «Le texte original mérite d'être connu», sicché lo si dà per intero (p. 100):

Mals é plazer que dins moun cor sentisse,
 Qu'ara yeû voli é piéy noun voli pas;
 Dol d'ount'yeû vive é gaûch d'ount mi mourisse,
 S'amour noun siés, dequè dounque saràs?

Se siés-tu gaûch, amb' tu coussi patisse?
 E se siés dol amb' tu coussi mi plaz?
 Gaûch d'ount mi doli é dol d'ount mi gaûzisse,
 S'amour noun siés, dequè dounque saràs?

Senz teme rès perquè souy en eglaz?
 E noun hai paz senz tene jamai guéra?
 Odia hai de yeû, é voli als autres paz?

paz] plaz

Noun estreng rès, é tout lou mounde abraz?
 Vole sul' ciel, é noun movi de téra?
 S'amour noun siés, dequè dounque saràs!

È superfluo aggiungere che non esiste nessun componimento di Jordi de Sant Jordi riconducibile a questo sonetto: l'autore doveva conoscere il genere del *devinalh* e i suoi elementari e un po' stucchevoli meccanismi, ma certamente non aveva letto la canzone di Jordi, formata da quattro *coblas* di 8 versi seguite da una *tornada* di 4, per un totale di 52 versi, l'equivalente di quasi quattro sonetti. Con questo falso, Fabre inaugura una tecnica che ricorre per altre sei volte nella sezione della *Cour d'Amours*: nel corpo della sezione si danno solo dei testi in prosa e in francese, anche,

21. II, pp. 22-23.

probabilmente, per dissimulare le creazioni del traduttore, come i forbiti interventi iniziali di Guiraut de Calanso e di Peire Vidal e vari intermezzi sparsi qua e là, mentre nelle note conclusive, quelle che ospitano tra l'altro delle notizie sui poeti, si inseriscono, in un certo numero di casi, gli originali in occitano, sebbene concitati in maniera molto particolare.²²

Ma procediamo con ordine. La *Cour d'Amours* contiene dei componimenti integrali e autentici dei trovatori, in numero di tredici, a cui va aggiunto un quattordicesimo (il n. 12), un altro sonetto, stavolta in alessandrini, tratto da Nostredame, che lo aveva assegnato a un trovatore inesistente; ma è molto probabile che Fabre lo ritenesse autentico. Si direbbe quindi che il falsario getti qui la maschera, rivelando il volto vero del filologo. Fino a un certo punto però.

Elenchiamo le canzoni selezionate da Fabre, con l'avvertenza che gli *incipit* (salvo ovviamente quello del n. 12) sono nella grafia della *BdT*, vale a dire nella grafia delle edizioni di riferimento di questa bibliografia, e che i nomi dei trovatori sono dati nella forma oggi invalsa. Un asterisco preposto ai numeri d'ordine indica che il testo originale è nelle note alla fine della sezione.

1. Peire Vidal, *Mout m'es bon e bel* (*BdT* 364.29), canzone d'amore. | Traduzione, p. 24.²³
2. Arnaut de Marueil, *Si com li peis an en l'aiga lor vida* (*BdT* 30.22), canzone d'amore. | Traduzione, p. 26.
3. Guillem de Saint Didier, *Aissi com es bela cil de cui chan* (*BdT* 234.3), canzone d'amore. | Traduzione, p. 28.
4. Giraut de Borneil, *Ar ai gran joi, quan remembri l'amor* (*BdT* 242.13), canzone d'amore. | Traduzione, p. 29.
- *5. Perdigon, *Bels Monrueus, aicel que-s part de vos* (*BdT* 70.11). Canzone d'amore di controversa attribuzione, ma certamente non di Perdigon né di Bernard de Ventadorn, sotto il quale è collocato nella *BdT*. L'*incipit* *Bels Monrueus* è quello della prima stanza, che manca in diversi manoscritti, che cominciano invece, come il testo di Fabre, con la seconda (*Al chan d'auzel comensa ma chanzos*). | Traduzione, p. 30; testo occitano, p. 102.

22. Nella Dissertazione sono citate anche le prime due stanze della versione occitanizzata della *rotrouenge* (originariamente in francese) di Riccardo Cuor di Leone (*BdT* 420.2). In questo caso Fabre trascrive prima il testo occitano, poi, di seguito, fornisce la traduzione (I, pp. LIV-LV della 2ª num. rom.).

23. Segue un frammento tratto dal gap *Drogoman senher; s'ieu agues bon destrier* (*BdT* 364.18), vv. 7-24.

- *6. Clara d'Anduza, *En greu esmai et en greu pensamen* (BdT 115.1), canzone d'amore. | Traduzione, p. 32; testo occitano, p. 104.
- 7. Savaric de Malleo, *Gaucelm, tres jocs enamoratz* (BdT 432.2 = 167.26 = 449.1a), tenzone di tematica amorosa con tre partecipanti (anche Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria). | Traduzione, p. 42.
- *8. Guillem Ademar, *Eu ai ja vista mainta rei* (BdT 202.7), sirventese morale. | Traduzione, p. 45; testo occitano, p. 105.
- 9. Gaucelm Faidit, *Fortz cauza es que tot lo major dan* (BdT 167.22), *planh* per Riccardo Cuor di Leone. | Traduzione, p. 47.
- *10. Sordello, *Plaigner voill en Blacatz en aquest leugier so* (BdT 437.24), famoso *planh* per Blacatz, con l'esortazione ai potenti di mangiare il suo cuore per darsi forza e coraggio. | Traduzione, p. 51; testo occitano, p. 108.
- 11. Bertran d'Alamanon, *Mout m'es greu d'en Sordel, car les faillitz sos sens* (BdT 76.12), *planh* per Blacatz in risposta a quello di Sordello: il cuore di Blacatz lo dividano e lo custodiscano le dame di valore. | Traduzione, p. 54.
- *12. Guilhem d'Amalric, *Lou Seignour Diù t'ezauce, é toujours ti defenda*, sonetto in alessandrini preso di peso dalle *Vies* di Nostredame, che secondo Chabaneau va a lui attribuito.² Amalric era il nome di una importante famiglia provenzale del tempo di Nostredame. | Traduzione, p. 57; testo occitano, p. 110.
- *13. Peirol, *Quant amors trobet partit* (BdT 366.29), tenzone tra Amore e Peirol. | Traduzione, p. 58; testo occitano, p. 111.
- *14. Guillem de Sant Gregori, *Be·m platz lo gais temps de pascor* (BdT 80.8a), sirventese (forse più esattamente potrebbe parlarsi di un *plazer* epico) di attribuzione molto controversa, che reca le coordinate BdT di Bertran de Born. | Traduzione, p. 61; testo occitano, p. 113.

La brigata poetica è dunque assai composita e anche alquanto improbabile. A proposito di Peire Vidal, si annota che «Il florissait comme tous ceux dont il est fait mention dans cette Cour d'Amours, vers le milieu du XIII^e siècle» (p. 99), collocazione cronologica che non va bene né per Peire Vidal, fiorito assai prima, né per altri. Si tratterà forse di una finzione letteraria: Fabre infatti, se poteva sbagliarsi sulla data di morte di Blacatz d'Aups (1236/1237), pianto da Sordello, come poteva ignorare che un personaggio storico di primissimo piano quale fu Riccardo I d'Inghilterra, pianto da Gaucelm Faidit, era morto mezzo secolo prima della metà

24. Jehan de Nostredame, *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, nuova edizione a cura di C. Chabaneau e pubblicata da J. Anglade, Paris 1913, p. (50) della num. tra parentesi. Il sonetto è a p. 119.

del Duecento? E poteva essere certo che nessuno dei suoi lettori ne fosse al corrente? Va tuttavia detto che molti errori cronologici risalgono a una delle fonti principali di Fabre, cioè Nostredame, benché non nel caso, per esempio, di Gaucelm Faidit: Nostredame data il suo *planh* addirittura al 1189 (anticipando di dieci anni la morte del re), ma Fabre o non ne tiene conto o finge di non sapere.²⁵

Qual è la provenienza dei tredici originali trobadorici? La risposta la dava, con assoluta precisione, Raynouard, nello stesso scritto, apparso nel «Journal des savans» del 1824, in cui aveva denunciato come un falso, sia pure abile e qualitativamente pregevole, le poesie di Madame de Surville, da collocare semmai accanto alle composizioni “quattrocentesche” in medio inglese, intestate a un immaginario Thomas Rowley, di Thomas Chatterton (1752-1770) e, appunto, a quelle del *Troubadour*. Per inciso, va ricordato che proprio negli stessi anni, forse perfino prima di Raynouard, anche Foscolo si era dichiarato del tutto scettico sull'autenticità di questi «poemi occitanici».²⁶

Anzitutto, il giudizio del maggiore provenzalista dell'epoca sulla contraffazione di Fabre è, dal punto di vista letterario, largamente positivo:²⁷

[...] vers la même époque où parurent les poésies de Clotilde, M. Fabre d'Olivet publia avec succès les *Poésies occitaniques*, ouvrage qu'il donna comme traduit du provençal et du languedocien, de la langue des troubadours, langue d'oc, occitanique; et dans ses notes il inséra des fragmens, prétendus originaux, en langue occitanique: ces passages, écrits avec esprit et grâce, et souvent avec énergie, ont trompé des littérateurs qui les ont crus originaux et cités comme tels.

È possibile che Raynouard si affidi alla memoria e non abbia il libro davanti, perché in realtà i testi (non «fragmens», «passages») «en langue occitanique» si trovano in tutte le sezioni, tranne che in due, a fronte delle

25. Nostredame, *Vies*, pp. 40-41. Fabre data la *rotrouenge* di Riccardo al 1192, quasi correttamente (è del 1193), sicché è improbabile che lo ritenesse ancora vivente circa sessant'anni dopo (I, p. LV della 2ª num. rom.).

26. «Della lingua d'oc, benché siasi trasfusa tutta nella spagnuola, oggi, non restano vestigi se non nelle canzoni dei *Troubadours*, illustrate non sono molti anni dal Raynouard. Abbiamo inoltre sott'occhi un volume di poemi ridotti in francese dalla lingua *occitanica*, come la chiama il traduttore; ma il nome è posteriore alla cosa. Certo è che consisteva or più or meno de' dialetti romanzi provenzali, guasconi e catalani. Nel tempo stesso, a dir vero, noi non siamo molto disposti a credere all'autenticità di que' poemi occitanici; e ci sembrano parafrasi moderne di pochi avanzi della lingua d'oc nominata da Dante, e che oggi sarebbe in tutto perduta senza lo studio degli antiquari» (Ugo Foscolo, *Saggi di letteratura italiana*, I, *Epoche della lingua italiana*, a cura di C. Foligno, Firenze 1958 [Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, XI], p. 151).

27. Rec. a *Les poètes français*, pp. 411-412.

presunte traduzioni e non nelle note. Forse scriveva con l'aiuto di appunti presi molti anni prima, perché entra subito dopo in dettagli precisi:

Voulant assurer à ces divers fragmens de sa composition l'avantage de passer pour authentiques l'auteur employa un procédé aussi ingénieux que piquant. Dans l'un des ouvrages prétendus traduits, il mêla des passages tirés du manuscrit 7226, qui contient des poésies des troubadours; et par ce mélange de pièces véritables avec les pièces supposées, il parvint encore plus aisément à séduire la crédulité des littérateurs mêmes.

Il recensore individua quindi la provenienza dei componimenti autentici dal canzoniere parigino che sarà successivamente siglato **C** (Bibliothèque Nationale de France, fr. 856, già Regius 7226), presumibilmente in base alla sua menzione nella nota a Perdigon (p. 102), trovando poi conferma nel fatto che tutti e tredici i testi sono presenti in **C**, che alcuni di essi hanno attribuzioni e una serie di tratti caratteristici proprio di questo manoscritto e che della canzone di Clara d'Anduza esso è l'unico testimone.

il fit plus; comme la langue des anciens troubadours⁽¹⁾ dont il citoit les passages dans ses notes, eût offert quelques différences, quelques nuances qui, par leur disparate auroient peut-être facilité les moyens de reconnoître la supposition des pièces produites, il abaisse le langage de ces troubadours à l'idiome dont il se servoit lui-même et par ce moyen il devint beaucoup plus difficile de douter de l'authenticité des productions supposées, qui, au reste, ont un mérite réel sous tous les rapports.

⁽¹⁾ Ces troubadours sont: Perdigon: *Amb lou printems*. Claire d'Anduse: *En greu esmai ez en greu pessamen*. Guillaume Adhemar: *Jeu hai ja vista manta rei*. Sordel: *Plagner voli En Blacas*. Peyrols: *Amour, tan vous hai servit*. Blacasset: *Be-m plaz lou gai tems de pascor*.

I sei trovatori sono elencati con esattezza e nel giusto ordine, anche se poi si continua a parlare, forse di nuovo per difetto di memoria, di «passages».

Raynouard mette dunque spietatamente a nudo la mistificazione realizzata dall'autore del *Troubadour*, che consiste nell'adeguamento linguistico dell'autentico al falso, per l'impossibilità, l'incapacità, come è comprensibile, di tentare e di compiere plausibilmente l'operazione inversa, quella di riprodurre, per centinaia di pagine, la lingua degli antichi rimatori. Questa operazione poteva passare inosservata perché, se è vero che all'inizio dell'Ottocento l'interesse per i trovatori doveva essere molto vivo e molto vasto, in Francia come nel resto d'Europa, è anche vero che nella lingua originale si potevano leggere a stampa, a condizione di avere

accesso ai libri, solo una manciata di testi: quelli antologizzati da Crescimbeni nell'edizione del 1722 delle *Vite* di Nostredame, alcune citazioni della *Crusca provenzale* di Bastero, quelle dell'*Origine della poesia rimata* di Barbieri, alcune decine di versi sparsi nelle note dell'*Histoire littéraire des troubadours* e qualche altro scampolo, come i due componimenti di Guglielmo di Poitiers riportati da Dadin de Hauteserre nella sua storia dell'Aquitania.²⁸ È soltanto con la pubblicazione, tra il 1816 e il 1821, dello *Choix* di Raynouard che comincia la vera e propria diffusione, e quindi la conoscenza, dei trovatori.²⁹

Ma proviamo a entrare nell'officina del falsario per vedere da vicino come lavorava i testi che traeva dal canzoniere della Nationale. Ci potremo aspettare che il travestimento riguardi solo o principalmente le grafie o si limiti a un aggiornamento fonetico reso necessario dai cambiamenti linguistici verificatisi nelle parlate d'oc negli ultimi cinque secoli e passa o a un appiattimento della *koinè* sulla sua varietà natale. In realtà non è sempre così. Fabre copista interviene pesantemente anche sul lessico, sulla metrica, su parti di testo che forse gli erano poco perspicue o che giudicava tali per i suoi lettori; o interviene senza nessuna spiegazione apparente. Dei sei componimenti, il più maltrattato è la tenzone fittizia di Peirol (*BdT* 366.29), di cui taglia e rimaneggia pesantemente l'inizio e la parte finale; ma nemmeno il pedestre e ap problematico sonetto di Nostredame-Amalric è risparmiato (se ne riscrivono i terzetti e si riordinano le rime).

Qui di seguito mettiamo a confronto la canzone attribuita a Perdigon (*BdT* 70.11) nel testo che trascrivo da C con la "trascrizione" che ne dà Fabre e con la sua traduzione francese. In C compare due volte: a c. 59r (C¹) e a c. 241r (C²). Rispetto a C¹, in C² mancano la prima, l'ultima stanza e la *tornada*; l'ordine delle stanze è inoltre diverso; C¹ (con un altro codice) attribuisce la canzone a Bernart de Ventadorn, C² (con un altro codice) a Perdigon; altri testimoni a altri trovatori; in uno è adespota. Fabre modifica la sequenza delle stanze, che non è né quella di C² né quella di C¹; è invece identica a quella dell'*Histoire littéraire* (e di parte dei testimoni), dove anche si trova tradotto il componimento. Nella colonna di sinistra indico il numero d'ordine delle stanze in C².

28. A. Dadini Alteserrae *Rerum Aquitanicarum libri quinque, Rerum Aquitanicarum libri quinque qui sequuntur*, Tolosae 1648, 1657, [vol. II,] pp. 499-503.

29. [F.-J.-M.] Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris 1816-1821.

C²

I.
 Ab chan d'auzels comensa ma chansos,
 quant aug chantrar la guanta e l'aïgros
 e pels ortils vey verdeyar los lis,
 la blava flor, que par entre-ls boyssos,
 e-l riu son clar corren sobre-ls sablos,
 6 lai on s'esperan la blanca flors de lis.

IV.
 Lonjamens ai estat desamoros,
 de bon'amor paupres e sofrachos,
 per la colpa d'una fals'amayris
 qu'a fatz vas mi enjans e mespreyzos,
 don ieu l'ai fag quaranta vetz perdos;
 12 no-m laissera, tro que m'agues aucis.

II.
 Ben pauc ama drutz, que non es gelos,
 e pauc ama qui non es aziros,
 e pauc ama qui non enffollezis,
 e pauc [.] trassios;
 may [.] hom n'es enve[ios,]
 18 [.] ran, non fan qu[.]

III.
 Quant ieu li [.] genolhos,
 [.] ba ocaizos,
 e l'a[.] per miey lo vis;
 [.] un esguar amo[ros,]
 [.] la boqu'e-lhs huelhs amdos;
 24 adoncx me ve us ioyes de paradis.³⁰

V.
 E d'aquesta fon culhitz lo bastos,
 ab que m'aucis la belazer qu'anc fos;
 tan m'entendiey en lieis, que la servis,
 que lauzengier e sospirs anguoyssos
 e loncx dezirs e petitz guazardos
 30 m'an fag estar faiditz del sieu pays.

C² Fabre

I.
 Amb' lou printems coumence mei cansous
 Quand auz' cantar l'aïgrous é la laüseta;
 Quand lou blaüet parey trà lei bouyssous,
 Qua dins l'ourtil verdejo la floureta,
 E que lou riu sus lou sablou couris,
 Linds, al pradel ount' l'éli s'espelis.

II.
 Las, desespíey que souy 'stat amourouz,
 Coume hai patit dai mespretz de ma bêla!
 Las! qu'es estât moun amour paüc fruchouz!
 Coussi caimar m'ha fatz questa crudela!
 Acò's bè van de li cridar mercis;
 Noun aura gaüch tro que m'ague ela aücis.

III.
 Aih! qu'aimo paüc lou qu'es jamai gelouz,
 É qu'aimo paüc lou que jamai reneja!
 Aih! qu'aimo paüc lou qu'es pas capignouz
 É qu'aimo paüc lou qu'aimo senz eveja!
 Mais quand l'esper un cor fizel emplis,
 Un plour d'amour val bè mai que cent ris.

IV.
 Quand li crid'yeü mercis d'aginoulhouz,
 Per m'enganar trobo cent baratarias:
 Viro sus yeü soun esgard amourouz,
 É piey d'amour mi fai pichotas arias.
 Baize sas mans, sous yels, entre que ris;
 É sent moun aima un gaüch de Paradis.

V.
 Amb' la roza hai acampat lei rounzous
 D'ount m'ha pounit ma bêla capignouza.
 Mei greüs roumezc, mei sospirs angoyssous,
 Ma fizeltad, noun l'han fatza remouza.
 L'aspre vouler d'aquela que m'aücis,
 Mi fai trevar bandit dal siü pahis.

30. Le lacune nei vv. 16-23 sono dovute all'asportazione di una miniatura, nel verso della carta, all'inizio di una canzone di Peire Raimon de Toloza (*BdT* 355.9). Il guasto è anteriore all'edizione di Appel del 1882, che lo segnala in apparato: C. Appel, *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, Berlin 1882, p. 88 (ma Appel negava l'attribuzione

I. C'est avec le doux printems que je commence ma chanson, lorsque j'entends le ramage du rossignol et de la fauvette; que je vois les bluets parer les buissons, les fleurs s'épanouir dans les jardins, et les ruisseaux rouler leur eau limpide sur le sable, au milieu des prés où le lys développe ses fleurs brillantes.

II. Hélas! depuis que l'amour m'a soumis à son empire, combien n'ai-je pas souffert des rigueurs de ma belle! Hélas! que mes tendres soins ont été mal récompensés, et combien cette cruelle s'est jouée de mes espérances! C'est en vain que je lui crie merci: elle ne sera contente que lorsqu'elle m'aura mis au tombeau.

III. Ah! que celui qui ne se fâche jamais, aime peu; et que c'est aimer peu, que d'aimer sans jalousie! Ah! que celui qui n'a jamais de fautes à se reprocher, aime peu; et que c'est aimer peu, que d'aimer sans céder à ses violents désirs! Mais aussi, quand l'espérance remplit un cœur fidèle, une larme d'amour vaut mieux que cent ris.

IV. Lorsqu'à genoux je crie merci à celle que j'adore, elle trouve mille subterfuges pour me tromper. Elle tourne sur moi des regards où brillent les plus tendres feux; elle me permet de prendre les petites arrhes de l'amour. Je couvre de baisers ses mains et ses yeux; je cueille un doux sourire sur sa bouche, et mon âme s'enivre des plaisirs du Paradis.

V. J'ai moi-même ramassé, au milieu des roses, les épines que cette beauté capricieuse a enfoncées dans mon sein. Rien n'a pu la toucher, ni mes remords, ni mes soupirs pleins d'angoisses, ni ma longue fidélité. Pour prix de mes services, un ordre cruel m'oblige d'errer, banni de sa présence, loin des lieux qu'elle habite.

Come si vede, in veste di copista Fabre si rivela non meno spregiudicato che in veste di creatore in proprio di falsi. Lo schema strofico aabaab a *colas unissonans* diventa ababcc con solo a e c rime fisse (-ous e -ouz dovrebbero essere omofone). La trascrizione si rivela un vero e proprio rifacimento, sicché il canto degli uccelli è senz'altro la primavera; e gli uccelli cambiano

a Peire Rogier); non sappiamo invece se sia anteriore alla traduzione, per nulla lacunosa o imperfetta, di Sainte-Palaye e Millot, che però avevano a disposizione altri testimoni: in quest'ultimo caso, Fabre sarebbe loro debitore delle parti mancanti. Per comodità di chi legge, do qui, per le due stanze, il testo dell'edizione: «Ben pauc ama drutz, que non es gelos, / e pauc ama qui non es aziros, / e pauc ama qui non enfolletis, / e pauc ama qui non fay trassios; / mais val d'amor, quant hom n'es enveios, / uns bons plorars, no fan quatorze ris. // Quant ieu li quier merce de genolhos, / ylh m'encolpa e-m troba ocaizos, / e l'aigua-m cor denan per miey lo vis; / et ela-m fai un esguart amors, / et yeu li baiss la boqu'e-ls huelhs amdos, / adoncx me ve us ioyes de paradis».

razza sotto i nostri occhi: la *ganta* ‘cicogna’ e l’*aigros* ‘airone’ diventano un’allodola e un airone nel preteso originale; e se, perplessi, chiediamo conferma alla traduzione in prosa ci accorgeremo che qui si sono ulteriormente trasformati in un usignolo e in un passero, specie aviarie che sicuramente erano state suggerite a Fabre dalla traduzione di Sainte-Palaye e Millot, di cui riproduco, per un confronto, la stanza d’apertura:³¹

Je commence ma chanson avec le chant des oiseaux; lorsque j’entends le tendre ramage du rossignol et de la fauvette; que je vois les fleurs s’épanouir dans les jardins, les bluets parer les buissons, les ruisseaux couler sur le sable leur eau limpide, et leurs bords embellis par la blancheur des lis.³²

Le traduzioni dell’*Histoire littéraire* rappresentano dunque un’importante precedente per l’autore e infatti i testi raccolti nel suo piccolo florilegio sono quasi tutti presenti nell’antologia settecentesca. Siamo tuttavia, in entrambi i casi, nell’ambito della traduzione d’arte, che viene semmai incontro ai gusti dell’udienza: ai trovatori, si sa, piace perfino il canto della rana e della cicala, sicché è comprensibile, al v. 2, la presenza di una cicogna che canta, cioè batte rumorosamente il becco, e di un airone, dal verso non proprio melodioso; ma per non urtare la sensibilità poetica dei loro contemporanei Sainte-Palaye e il suo allievo si orientano su uccelli meno cacofonici, dalle dimensioni più contenute e dalle forme aggraziate. Il punto è che, se un simile procedimento è in qualche misura giustificabile in una quasi-parafraresi, non lo è in una presunta trascrizione: è qui che chi legge viene letteralmente tratto in inganno.

In altri casi Fabre è più fedele, come nel *planh* di Sordello (*BdT* 437.24), di cui si legga qui la prima stanza (C 265v):

C
Planher vuelh En Blacatz en aquest leugier so,
ab cor trist e marrit; et ai en be razo,
qu’en luy ai mescabat senhor et amic bo,
e quar tug l’ayp valent en sa mort perdut son;
tant es mortals lo dans qu’ieu non ai sospeisso
que jamais si revenha, s’en aital guiza no,
qu’om li traga lo cor e que·n manio·l baro
que viron descorat, pueys auran de cor pro.

31. Nell’Avvertenza all’opera, l’abate dichiara di avere seguito le traduzioni del maestro, «en donnant au style une tournure plus libre et plus variée» (I, p. x), sicché è giusto considerarle, per quanto ne sappiamo, a quattro mani.

32. I, pp. 429-430.

C Fabre

Plagner voli En-Blacas, en aquest leûgier son,
 Ab cor trist éz irat; éz en hai ben rason!
 Qu'amb'el a me's cabat seignour éz amie bon;
 E car biais é valenz en sa mort perduz son.
 Tant es mourtal lou dans, qu'yeû non hai plus soupçon
 Que la Proenza mai, soun aital vega non.
 Qu'hom li traga lou cor, perqu'en manjan Baron
 Que viroun descouratz, piey ajon del cor pron.

A parte la modernizzazione grafica e morfologica, e in senso contrario l'aggiunta di un arcaismo semantico (*irat* per 'afflitto'), l'unica modifica di qualche rilievo è ai vv. 5-6, dove 'è così mortale il danno che io non spero che sia mai riparato, se non in tal modo' diventa 'è così mortale il danno che io non ho dubbi che la Provenza non veda mai nessuno pari a lui', probabile traduzione a senso anche per la mancata comprensione della prolessi, come dimostra il punto alla fine di 6, con la conseguente trasformazione della consecutiva del v. 7 in un'ottativa.³³

Tornando alla canzone d'amore, la sua trascrizione ci fornisce anche un indizio per capire in che modo Fabre si è avvicinato al manoscritto. C è un canzoniere di 396 carte, più 31 carte di due tavole, e contiene circa 1.200 componimenti: a meno di non farne uno studio approfondito, non doveva essere facile orientarsi al suo interno. In ogni caso, Fabre non si accorge che la canzone, come già detto, compare un'altra volta nel codice in forma più estesa, con un diverso *incipit* e con l'attribuzione a Bernart de Ventadorn: se se ne fosse accorto, avrebbe per esempio corretto, nella prima stanza, *ortils* di C², che è una parola inesistente sia in occitano antico che moderno, in *cortils*, lezione di C¹ e di quasi tutti gli altri testimoni. È possibile che Fabre abbia cercato in esso componimenti che già conosceva, per averli trovati citati o tradotti nelle *Vies* di Nostredame o nell'*Histoire littéraire* o nei trattati degli autori italiani; vale a dire che in qualche modo

33. Ulteriore conferma, la traduzione in prosa: «Non, je ne crois point que la Provence se relève jamais de ce coup funeste; je ne crois point qu'elle revoie jamais un autre Blacas. Le seul remède à ce malheur, est de prendre le cœur de ce grand homme, et de le partager entre les Barons qui vivent sans courage, afin qu'ils s'en nourrissent, et ne manquent plus de vertus» (pp. 51-52). Corretta invece la traduzione di Sainte-Palaye e Millot: «Ce malheur est si grand, que je n'y vois de ressource que de prendre son cœur, pour le donner à manger aux barons qui en manquent; et dès lors ils en auront assez» (I, p. 452). Il confronto indica che Fabre non dipendeva in tutto dai suoi predecessori.

la selezione ha preceduto il lavoro di ricerca nel canzoniere e che certamente non c'è stata una sua lettura sistematica e meditata. Per esempio, una volta deciso di includere il famoso *planh* di Sordello, l'antologista lo avrà diligentemente cercato in una delle due tavole (I 11v, II 27v) per poi tradurlo e trascriverlo (o viceversa). In un certo senso, la scelta dei testi della *Cour d'Amours* si può definire di seconda mano, perché ripropone l'esile canone trobadorico che si era venuto formando soprattutto nel corso dell'ultimo secolo.

Del resto, potremmo chiederci che cosa faremmo noi oggi se ci fosse chiesto di indicare tredici componimenti trobadorici scelti tra i più significativi per la loro qualità artistica, la loro diffusione, la loro funzione di modello o per qualsiasi altro motivo. Forse la nostra scelta si allontanerebbe di molto da quella di Fabre, che seleziona ben tre *planhs* e due tenzoni, due generi abbastanza rappresentati nel corpus, ma che si possono definire d'occasione il primo e d'intrattenimento il secondo. Accanto ai nomi di due grandi trovatori, come Giraut de Borneil e Peire Vidal, appaiono figure secondarie, che sia nel genere della canzone cortese che in quello del sirventese propongono gli stereotipi che probabilmente il pubblico si attendeva. Mancano stelle di prima grandezza come Jaufrè Rudel, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, Bertran de Born, Arnaut Daniel, Raimbaut de Vaqueiras, Folchetto di Marsiglia, Peire Cardenal, tutti presenti in C. Naturalmente pecceremmo di anacronismo se pretendessimo da Fabre la stessa sensibilità letteraria e la stessa visione storica che possiamo avere noi oggi; eppure la nostra prospettiva si avvicina maggiormente a quella delle comunità letterarie, contemporanee o di poco successive, che recepirono la lezione dei trovatori: per intenderci, a quella dei Siciliani, dei poeti italiani del secondo Duecento, di Dante, che consolidarono un canone nel complesso ancora condivisibile, con l'aggiunta, in epoca recente, di alcuni trovatori arcaici, come Guglielmo di Poitiers e Marcabru, poco apprezzati nei secoli tardomedievali ma comunque tramandati dai canzonieri.

Pur con tutti questi limiti, *Le troubadour* veniva incontro alle forti attese del pubblico, e non solo di quello meridionale né solo di quello francese, nei confronti dell'antica poesia occitana. Fabre ha avuto il merito di sottrarre questo tesoro letterario ai soli eruditi, compiendo un'operazione in parte simile a quella portata a termine molto tempo prima, con grande successo, da Nostredame, cioè arricchendo la divulgazione con una forte componente creativa, o se si preferisce immaginaria o fantastica. Il quadro del Medioevo occitano che l'autore fornisce ai suoi lettori nelle sue con-

traffazioni è per molti aspetti un po' provinciale e perfino campagnolo, ma è certamente più vivace, più laico e più disinibito di quello dell'abate Millot. E al di là delle consapevoli manipolazioni, Fabre offriva per la prima volta dei testi nella lingua originale, dei testi autentici o che comunque, in assenza di possibili confronti, avevano tutta l'apparenza di esserlo. È per tutte queste ragioni che si è sempre guardato a Fabre come a un audace sebbene eccentrico precursore dell'occitanismo. I tempi erano maturi perché qualcuno affrontasse, sicuro del conforto del pubblico, l'impresa per secoli accarezzata di avviare su larga scala la pubblicazione delle opere dei trovatori.