

# TESTI



Scacchi moralizzati.  
Edizione e studio linguistico de *Li jus des esqies*  
di Engreban d'Arras

Mauro Azzolini  
Università di Padova

RIASSUNTO: *Il Jus des esqies, attestato unicamente dal ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25566, è la prima composizione in un volgare romanzo ad utilizzare il gioco degli scacchi come metafora della società. All'edizione aggiornata dei 298 versi in rima equivoca il presente studio aggiunge un inquadramento dell'opera nel suo contesto, un tentativo di ricostruzione del profilo dell'autore e uno studio linguistico.*

PAROLE-CHIAVE: *Engreban d'Arras – Scacchi – Dit – Moralizzazioni*

ABSTRACT: *The Jus des esqies, preserved only by ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25566, is the first romance vernacular composition using the game of chess as a social metaphor. This paper adds to the revised edition of the 298 equivocal rhymed lines three contributions: a placement of the work, an attempt to reconstruct author's profile and a linguistic study.*

KEYWORDS: *Engreban d'Arras – Chess – Dit – Moralizations*

*Premessa*

All'interno della produzione letteraria in *langue d'oïl* non è difficile imbattersi in testi la cui particolare natura ha permesso nel corso dei secoli ad autori, copisti o editori l'utilizzo dell'etichetta di *dit*. Oggetto di studio difficile da afferrare, il *dit* è caratterizzato, come sempre accade, da una serie di tratti la cui presenza saltuaria o concomitante all'interno delle singole opere rende possibile la creazione di definizioni di volta in volta differenti. È, dunque, con cautela che ci si può avvicinare e osservare in modo migliore i tratti salienti di questo peculiare modo di darsi dell'espressione letteraria il cui nome «annoncé par un titre, une rubrique ou un *incipit* du copiste, ou bien revendiqué par l'auteur lui-même, [...] pose

problème». <sup>1</sup> A volerne isolare la struttura portante, esso risulta come il prodotto di precise scelte retoriche. Il *dit* è prima di tutto un testo in versi, la cui quantità può variare dalle poche unità alle diverse migliaia, che si colloca nettamente nell'ampio insieme dei componimenti privi di accompagnamento musicale. A caratterizzarlo è, poi, la presenza inequivocabilmente percepibile della 'voce' dell'autore, il quale parla in prima persona rivolgendosi di tanto in tanto al pubblico; che i *dits* abbiano goduto o meno di una dimensione autenticamente orale nelle forme della recitazione pubblica, infatti, ad emergere con tutta evidenza, nei testi che per esplicita volontà o per contingenza storica ci sono stati tramandati sotto questo nome, è la centralità della parola. Terzo e ultimo tratto distintivo è il carattere didattico del contenuto; ciò che importa all'autore del *dit* è trasmettere una conoscenza, rivelarla insegnando qualcosa. <sup>2</sup>

Mettendo alla prova questi elementi su uno dei testi a disposizione, è però possibile dimostrare che i *dits* non sono soltanto questo. Nella loro specificità di individui testuali inseriti in un sistema le cui coordinate sono storicamente e geograficamente identificabili, essi finiscono per dire tanto su se stessi quanto sul contesto culturale che li ha prodotti, assumendo il ruolo di lenti attraverso le quali mettere a fuoco in modo migliore ideali e realtà della società medievale.

### 1. *Il Jus des esqies*

L'opera oggetto di questo contributo sembra rispondere perfettamente al prototipo di organismo appartenente alla specie sopra descritta. Si tratta di un testo in versi, 298 per la precisione, in cui l'autore si esprime in prima persona legando indissolubilmente il proprio nome a quello del genere (si legge al v. 271 «Engrebans d'Arras fist ce dit») al fine di rendere noto a un pubblico più ampio possibile il meccanismo regolatore dei rapporti sociali secondo l'etica cristiana. Per farlo si serve di una semplice metafora, basata sull'equivalenza fra pezzi degli scacchi e classi sociali, a partire dalla quale si mostra in grado di svelare una *senefiance* – lemma chiave dei *dit* – che porterà il discorso su un piano di maggiore profondità e di più forti implicazioni morali.

<sup>1</sup> Ribémont 1990, p. 3.

<sup>2</sup> Per i tentativi di definizione del genere si vedano Payen 1972; Poirion 1980; Cerquiglini 1980; Ribémont 1990. Lo studio più articolato e completo è indubbiamente Léonard 1996.

La costruzione di un testo di questo tipo presuppone però che l'oggetto utilizzato per sviluppare la comparazione non rappresenti una novità per il pubblico a cui si rivolge; la scelta, anzi, sarà tanto più proficua quanto più la conoscenza dell'elemento sarà diffusa e quotidiana la sua presenza, permettendo all'autore di concentrarsi sulle riflessioni a carattere morale senza dover indugiare sui singoli dettagli di ciò che sta descrivendo. Questa semplice premessa trova riscontro nella totalità dei casi in cui è un oggetto concreto a costituire il fulcro di un *dit*.<sup>3</sup> Non deve stupire, dunque, che la scelta di Engreban ricada su un gioco cui pure la tradizione attribuisce nascita e sviluppo delle regole in un contesto lontano nel tempo e nello spazio dalla Francia del Duecento.<sup>4</sup>

La storia dell'arrivo degli scacchi nell'Occidente cristiano medievale è, infatti, una delle più emblematiche della fortuna ottenuta da un prodotto culturale straniero attraverso un rapido processo di adattamento e rielaborazione.<sup>5</sup> Che questo processo di 'acclimatazione' del gioco e della sua natura sia pienamente compiuto all'altezza a cui è possibile far risalire la composizione del *dit* è, infatti, testimoniato non soltanto dai riscontri materiali offerti dai ritrovamenti di scacchiere e pezzi dell'epoca in giro per l'Europa, ma soprattutto dalla sua costante apparizione in componimenti di varia natura. Tralasciando la pur notevole mole di poemetti didattici mediolatini sull'argomento,<sup>6</sup> è proprio nell'ambito della produzione letteraria galloromanza dei sec. XI-XIII che gli scacchi trovano giusto spazio e nuove declinazioni divenendo, di volta in volta, passatempo cortese per

<sup>3</sup> Il breve elenco tracciato da Monique Léonard mostra chiaramente come a svolgere questo ruolo siano chiamati esclusivamente elementi le cui caratteristiche siano note a tutti: di volta in volta candele, spade, fontane o ancora mantelli, specchi e giochi come quello dei dadi sono i protagonisti di narrazioni che, prendendo il largo dall'esposizione del loro significato più profondo, puntano a trasmettere insegnamenti di diverso tipo. Si veda Léonard 1996, p. 410.

<sup>4</sup> È noto come l'origine del gioco sia da collocare in India in un'epoca sulla quale non è possibile esprimersi con precisione, e altrettanto noto è che il gioco sia passato intorno al sec. VI dall'India alla Persia, dove avrebbe acquisito caratteristiche che più lo avvicinano alla versione oggi conosciuta. Il ponte per l'arrivo in Europa è però da individuare nella dominazione araba. La conquista musulmana dell'attuale Iran, completata nel 644, comportò infatti l'appropriazione da parte delle popolazioni islamiche di un numero notevole di elementi della tradizione persiana, poi portati rapidamente nella penisola iberica. Della lussureggiante bibliografia sugli scacchi si veda almeno la magistrale storia del gioco in Murray 1913.

<sup>5</sup> Per una ricognizione del tema si veda Pastoureau 2004.

<sup>6</sup> Si tratta di una costellazione di brevi componimenti anonimi (*Ludus scacorum*, *Versus de scachis*, *It pedes ad bellum*, *De scachis*, *De natura scatorum*) spesso confusi dalla tradizione manoscritta e uniformemente riconducibili all'arco di tempo che spazia dal sec. X al sec. XIII. Si ricorra ancora una volta a Murray 1913.

eccellenza, prova di abilità la cui padronanza è attributo fondamentale degli eroi, gioco riflessivo per attempati paladini o al contrario pretesto per liti furibonde dagli esiti disastrosi.<sup>7</sup> In questo stesso contesto matura, infine, la possibilità di un uso metaforico del gioco che, inaugurata dall'anonima *Quedam moralitas de scaccario*,<sup>8</sup> porta con Engreban d'Arras alla composizione del primo testo letterario romanzo incentrato sugli scacchi.

L'interesse per il *Jus des esqies* nel quadro delle produzioni coeve non risiede però, soltanto nella scelta della materia o nell'individuazione del *dit* come specifico contenitore di modalità espressive. Esso è riscontrabile parimenti nell'abilità mostrata dall'autore nel saper conciliare una materia apparentemente semplice con l'azzardo di una forma metrica complessa da architettare e difficile da governare. La scelta della rima equivoca fa infatti del *Jus des esqies* un'opera in cui è la forma stessa a porsi come sintesi dell'esperienza letteraria. La tensione fra spessore dell'insegnamento morale e ricerca di una dimensione comunicativa aperta ma non banale è risolta con l'impiego di un dettato estremamente ricercato capace al contempo di imprimersi chiaramente nella memoria di chi vi si accosti. Ne discende una partitura non semplice, anzi di difficile lettura, ma che una volta decifrata sa rivelarsi in tutta la sua limpida espressività. Esattamente come doveva apparire agli occhi dei contemporanei di Engreban il gioco degli scacchi. Un gioco dalle regole complesse e dagli imprevedibili esiti, che però nel suo riferimento evidente alla realtà stilizzata nei pezzi non poteva non essere portatore di un significato ulteriore.

È forse da questa constatazione che prende le mosse la moralizzazione del gioco realizzata da Engreban, ossia la costruzione di un discorso lette-

<sup>7</sup> Per il primo caso sarà sufficiente ricordare i quadretti di allegre brigate impegnate in passatempo *en plein air*, frequenti nella produzione romanzesca di stampo cortese. Il secondo è invece magistralmente rappresentato tanto dalla sfida alla scacchiera che Floire deve vincere per accedere alla prigione in cui è rinchiusa Blanchefleur, quanto dalla proverbiale imbattibilità di Tristano. Il terzo esempio è quello del celebre passo della *Chanson de Roland* in cui, nel racconto delle fasi immediatamente successive alla presa di Cordres, è resa plasticamente la contrapposizione tra guerrieri giovani ed anziani attraverso la descrizione dei primi intenti ad esercitarsi con la spada e dei secondi immersi nel gioco degli scacchi. Il quarto e ultimo esempio può essere trovato nel celebre passo della *Chevalerie Ogier* in cui è proprio una partita a scacchi a provocare l'uccisione del figlio di Uggieri.

<sup>8</sup> Attribuita dalla tradizione a papa Innocenzo III o in alternativa a Giovanni del Galles, autore del *Communiloquium*, essa è conservata da un numero non indifferente di codici il più antico dei quali, il ms. London, British Library, Harley 2253, è datato al primo quarto del sec. XIII. La realizzazione dell'opera è collocata da Murray (che ne pubblica il testo sotto il titolo di *Innocent Morality*) intorno al 1250 in area inglese (cfr. Murray 1913, pp. 560-561).

rario che, grazie all'analogia con gli scacchi e alla loro «chameleon-like ability to take on the colour of a new culture or society»,<sup>9</sup> riesce a farsi portatore di un messaggio le cui conseguenze vanno oltre i puri rilievi etici. Attraverso la comparazione l'autore porta i pezzi sulla scacchiera al 'grado zero' della loro emblematicità; essi non sono altro che il riflesso di una società gerarchicamente organizzata nella quale i potenti, in caso di pericolo, possono permettersi di sacrificare i più deboli, proteggendosi l'un l'altro. A scardinare questo dato di fatto interviene però la morte, efficacemente rappresentata dal ritorno dei pezzi a fine partita nel sacco in cui si conservano,<sup>10</sup> in seguito alla quale il reale peso degli individui verrà misurato con riferimento non alla posizione occupata in vita, ma ai comportamenti tenuti.

## 2. *Il manoscritto*

Ad ospitare il *Jus des esqies* di Engreban d'Arras è il manoscritto Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25566. Proveniente dalla collezione del duca di La Vallière e noto agli specialisti di lirica oitanica col nome di canzoniere W, il manoscritto è stato studiato in special modo per l'importanza rivestita rispetto alla tradizione delle opere di Adam de la Halle. Si tratta infatti dell'unico testimone contenente l'intera produzione del troviero artesiano, per di più sotto una veste grafica di prim'ordine.<sup>11</sup> Il codice, un pergamenaceo di medie dimensioni composto da 34 fascicoli a cui va aggiunto un quaternio più piccolo (ribattezzato W<sup>n</sup>) per un totale di 283 fogli,<sup>12</sup> è riempito però soltanto per una prima parte dall'*opera omnia* adamiana. Già la prima descrizione, realizzata da Joseph Van Praet in occasione della messa all'asta dei volumi provenienti dalla biblioteca La

<sup>9</sup> Eales 1986, p. 17.

<sup>10</sup> La fortuna della metafora è attestata da una persistenza nella memoria letteraria che ne garantirà sporadiche emersioni. Su tutte si ricordi quella del *Quijote*: «– Brava comparación – dijo Sancho –, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas una bolsa, que es como dar con la vida la sepultura» (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 12).

<sup>11</sup> Già dall'edizione de Coussemaker è possibile leggere: «ce superbe volume est le seul connu qui contient toutes les oeuvres d'Adam de la Halle. Il est considéré aussi comme le plus exact et le plus correct» (Adam de la Halle, *Oeuvres complètes*, ed. de Coussemaker, p. XXIX).

<sup>12</sup> Per la descrizione completa del manoscritto e per le ipotesi relative alla natura di W<sup>n</sup> si rimanda a Saviotti 2011.

Vallière, risulta interessante per comprendere la tipologia di manoscritto. Al n. 2736, sotto il titolo di *Recueil de poésies & de prose du XIII siècle*, a una breve elencazione dei tratti codicologici l'autore aggiunge: «Les pièces en grand nombre que ce beau ms renferme sont fort rares, elles ont presque toutes été composées après le milieu du XIII siècle, en partie par des poètes de la ville d'Arras en Artois».<sup>13</sup> Ad imporsi quantitativamente nell'occupazione della superficie scrittoria è infatti l'insieme di composizioni di diversa natura che ha il suo inizio con il *Jeu de Saint Nicolas* di Jean Bodel al f. 68r. Si tratta di trentatré testi di differente estensione il cui minimo comun denominatore sembra essere, stando anche a quanto segnalato già da Van Praet, la provenienza dalla medesima area geografica. Se tra questi, per interesse ed estensione, oltre che con l'obiettivo di evidenziare l'importanza dell'oggetto, è opportuno segnalare la presenza, del *Bestiaire* e del *Consaus d'amours* di Richard de Fournival, del *Renart le Nouvel* di Jacquemart Gielée e del *Tournoiement Antechrist* di Huon de Mery oltre che dei *Congés* di Baude Fastoul e Jean Bodel, altrettanto pertinente risulta porre l'accento sul numero non indifferente di brevi componimenti che per ragioni metrico-stilistiche è possibile far rientrare nel genere del *dit*. Per comprendere meglio la struttura di questa porzione del manoscritto se ne offre qui di seguito uno schematico elenco:

- 1) *Jeu de Saint Nicolas* (ff. 68r-82v): di Jean Bodel, 1540 vv.
- 2) *Bestiaire d'amours* (ff. 83r-98r): di Richard de Fournival, in prosa
- 3) *Response du Bestiaire* (ff. 98r-106v): Anonimo, in prosa
- 4) *Comment Diex fourma Adam* (ff. 106v-107r): Anonimo, in prosa
- 5) *Dit du cors et de l'ame* (ff. 107r-109r): Anonimo, 239 vv.
- 6) *Dit de la char* (f. 109r): di Baudouin de Condé, 42 vv.
- 7) *Renart le Nouvel* (ff. 109r-177v): di Jacquemart Gielée, 8048 vv.
- 8) *Dit des .iiij. evangelistres* (ff. 177v-182v): Anonimo, 474 vv.
- 9) *Tournoiement antechrist* (ff. 182v-207v): Huon de Mery, 3544 vv.
- 10) *Consaus d'amours* (ff. 207v-217r): di Richard de Fournival, in prosa
- 11) *Des trois mors et trois vis* (ff. 217r-218r): di Baudouin de Condé, 162 vv.
- 12) *Des trois mors et trois vis* (ff. 218r-219v): di Nicole de Margival, 216 vv.
- 13) *Du cerf amoureux* (ff. 221r-223r): Anonimo, 336 v.
- 14) *Des trois mors et trois vis* (ff. 223v-224v): Anonimo, 192 vv.
- 15) *Du roi ki racata le laron* (ff. 224v-227r): Anonimo, 332 vv.
- 16) *De la bonnine* (ff. 227r-229v): Anonimo, 300 vv.
- 17) *De trois signes* (ff. 229v-230v): Anonimo, 190 vv.

<sup>13</sup> De Bure 1783, p. 226.



- 18) *Du bonteus menestrel* (ff. 231r-232r): Anonimo, 126 vv.
- 19) *Dit du vrai aniel* (ff. 232r-235r): Anonimo, 432 vv.
- 20) *Dit de la lampe* (ff. 235r-237v): Anonimo, 392 vv.
- 21) *Dit de la brebis desreubée* (ff. 237v-239v): Anonimo, 278 vv.
- 22) *Jus des esqies* (ff. 239v-241v): di Engreban d'Arras, 298 vv.
- 23) *Dit dou faucon* (ff. 241v-244r): Anonimo, 293 vv.
- 24) *De cointise* (ff. 244r-245v): Anonimo, 218 vv.
- 25) *Dit dou pre* (ff. 245v-247r): Anonimo, 230 vv.
- 26) *Du courtois donneur* (ff. 247r-248v): Anonimo, 168 vv.
- 27) *Du sot le conte* (ff. 248v-250v): Anonimo, 288 vv.
- 28) *Du songe du castel* (ff. 250v-253r): Anonimo, 305 vv.
- 29) *Congé* (ff. 253r-258r): di Baude Fastoul, 696 vv.
- 30) *Poissanche d'amours* (ff. 258r-273r): di Richard de Fournival, in prosa
- 31) *Li honeurs et li vertus des dames* (ff. 273r – 280r): di Jean d'Arras, in prosa
- 32) *Dit d'amours* (ff. 277r-280r): di Nevelon Amion, 264 vv.
- 33) *Congé* (ff. 280r-283r): di Jean Bodel, 540 vv.

Ponendo l'attenzione sul testo che costituisce l'oggetto di questo studio appare evidente come esso, ad un primo sguardo, non occupi una posizione di particolare rilievo all'interno del manoscritto. Il *Jus des esqies* si inserisce infatti all'interno di un nucleo piuttosto compatto di *dits*, dei quali condivide i tratti salienti: la mano che lo traccia è la stessa a cui, secondo la descrizione fornita da Saviotti, è da attribuire la realizzazione dell'intero codice a partire dal f. 166r,<sup>14</sup> e come per le altre opere è accompagnato nei versi incipitari da una miniatura quadrata di modeste dimensioni.<sup>15</sup> Scendendo nel dettaglio, però, alcuni elementi – probabilmente non immediatamente spendibili nell'acquisizione di nuove informazioni – meritano di essere messi in luce.

Prima di tutto il nome dell'autore. All'interno del nucleo compatto di *dits* a cui si accennava prima, e del quale pur in assenza di elementi codicologici è possibile delimitare i confini tra la prima versione del *Dit de*

<sup>14</sup> A questa mano, chiaramente distinguibile dalle altre due che operano sul manoscritto e identificata con il n. 2, sarebbero da attribuire il «testo da c. 166r alla fine del codice, tavola di sommario e rubriche dal *Jeu de Robin et Marion* (da c. 45v) in avanti (eccezion fatta per quelle di mano 3), oltre a poche delle precedenti». Essa è caratterizzata da un «tratto più semplice, più spesso e meno legato di 1 (lettere di confronto: *a*, *g*, *ss*), alla cui grafia cerca tuttavia di uniformarsi; si distingue anche per il frequente utilizzo di *k*, quasi assente dalle abitudini di 1» (si veda Saviotti 2011, pp. 275-276).

<sup>15</sup> Le dimensioni della miniatura sono leggermente superiori ai 35 mm per lato. All'interno della C con cui inizia il testo sono rappresentate due figure, «king and man holding head on hand play chess, king makes a move» (si veda Stones 2013, p. 169).

*trois mors et trois vis* e il *Songe du castel* facendo leva sulla tipologia e sull'estensione dei testi, per pochissimi componimenti ci è consentito conoscere il nome dell'autore. Questo accade soltanto in tre casi, ossia per le due versioni del *Dit de trois mors et trois vis*, rispettivamente attribuite a Baudouin de Condé e Nicole de Margival, e per il *Jus des esqies*. Se per il nostro testo l'informazione è ricavabile soltanto dalla lettura integrale del componimento, ben diversa è la situazione dei primi due, in cui l'indicazione in sede di rubrica rende conto di un uso funzionale dell'attribuzione reso necessario dalla peculiarità dell'oggetto testuale. Si potrebbe ipotizzare infatti che, per un'opera di cui si conoscevano differenti versioni, ciò sarebbe stato utile non soltanto ad operare una distinzione quanto, se si vuole, ad attribuire il ruolo di particolare 'redazione d'autore' ai due componimenti specifici.<sup>16</sup> Tutti i nomi dei quali si viene a conoscenza scorrendo l'elenco di testi contenuti in questo manoscritto sono accomunati, però, da una peculiarità: per nessuno di essi l'opera in questione rappresenta l'unica conosciuta. È questo che colpisce maggiormente nel momento in cui ci si rende conto che, soltanto per il *Jus des esqies*, grazie alla firma lasciata pochi versi prima della conclusione, ci si trova nella situazione di dover ricondurre il testo, immerso fra tanti caratterizzati dall'anonimato, ad un autore del quale non è dato di conoscere nulla di più che il nome. Tale informazione, dunque, potrebbe costituire un punto di partenza per l'approfondimento delle scelte operate in sede di compilazione del codice.

A confermare la correttezza di un'ipotesi di lavoro che, scomponendo in parti differenti il manoscritto, provi ad individuarne i tratti comuni è, poi, una delle riflessioni più interessanti sviluppate sul canzoniere W da Sylvia Huot, la quale legge il français 25566 come prodotto dell'accostamento di due sezioni caratterizzate dalla stessa struttura.<sup>17</sup> Se la sistemazione del *corpus* di Adam de la Halle può essere interpretata secondo il percorso che a una prima parte contenente le opere liriche vede seguire una seconda in cui gli stessi temi vengono rielaborati nella dimensione teatrale e delle composizioni in versi prive di accompagnamento musicale, la stessa chiave di lettura può essere utilizzata per la porzione di manoscritto in esame. Qui, infatti,

the first half of the collection contains, in addition to Adam's works, the *Jeu de St. Ni-*

<sup>16</sup> Per la ricostruzione delle diverse versioni del *dit* oltre che per l'edizione dei testi si veda *Les cinq poèmes des trois morts et trois vifs* (ed. Glixelli).

<sup>17</sup> Si veda Huot 1987.

*cholas*, with its satirical Artesian tavern scenes; the lyrical *Bestiaire d'amour* and its *Response*, in which the animal imagery of the bestiary tradition becomes the vehicle for a debate about love; and two folios of short pieces, the prose *Coument diex fourma Adan* and two dits; the second half consist of didactic works, including a large number of dits and few longer works, such as *Li Tornoieiment Antecrist*.<sup>18</sup>

A tenere il tutto sarebbe, infine, la presenza in chiusura di entrambe le sezioni di un *Congé*: nel primo caso quello di Adam, nel secondo quello di Jean Bodel. Partendo da questa constatazione e tenendo ferma l'idea del movimento «from song to dit» come proprio di tutta la raccolta, nulla vieta di migliorare la messa a fuoco dell'oggetto restringendo il campo di analisi alla sezione compresa fra i fogli 217r e 285r.

Scendendo più nel dettaglio e confrontando i diversi componimenti di questa sezione da un punto di vista strutturale risulta utile porre l'accento più che sull'estensione del *Jus des esqies*, per la quale è comunque opportuno segnalare un dato abbastanza vicino alla media quantificabile in 265 versi, sulla tipologia metrica adottata. I componimenti non in prosa sono per la maggior parte fondati su un'articolazione del discorso per distici di *octosyllabes* a rima baciata. Sono pochi i casi in cui a questa soluzione è preferito l'uso della *strophe d'Hélinand*.<sup>19</sup> In alcuni dei testi privi di divisione strofica la struttura delle coppie di *octosyllabes* conosce però un'ulteriore evoluzione: la semplice rima baciata, caratterizzata in gran parte della produzione allegorico-morale da una tendenza all'arricchimento tale da forzare il confine rimico spingendolo al di là della sillaba finale delle parole, diventa rima equivoca dando luogo ad un gioco in cui la ripetizione dello stesso termine, in forma identica o spezzata, con significati diversi impreziosisce il dettato. Un simile tratto, pur pertinente alla sfera di quegli artifici autoriali che difficilmente si prestano ad una classificazione del testo che ne segua gli elementi esteriori, non sarà certamente passato inosservato al momento dell'inserimento del *Jus des esqies* nella raccolta di testi artesiani formante il codice. Se si pensa, infatti, che l'adozione di una simile soluzione come fondante l'intera struttura del componimento è attestata esclusivamente nel dominio del *dit* e per di più in un numero assai ridotto di testi di questo tipo,<sup>20</sup> risulterà certamente interessante eviden-

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>19</sup> Si tratta soltanto dell'anonimo *Dit du cors et de l'ame*, del *Congé* di Baude Festoul, del *Dit d'amour* di Nevelon Amion e del *Congé* di Jean Bodel.

<sup>20</sup> Da un'indagine effettuata su un campione formato da circa metà dei testi inseriti da Monique Léonard nel *corpus* di *dit* l'incidenza di questa tipologia metrica non supera il 7% del totale.

ziare la posizione di rilievo in cui si colloca il ms. français 25566, relatore di ben cinque esemplari di *dit* in rima equivoca. Al di là del nostro testo, infatti, ad essere costruiti in questo modo sono le tre versioni del racconto dei tre morti e dei tre vivi e il *Ver de la char* di Baudouin de Condé.<sup>21</sup> Prendendo l'intero manoscritto come insieme sul quale verificare quanto appena detto, questo dato apparirebbe già notevole, ma ancor più interessante risulta se contestualizzato nell'ambito di quel piccolo nucleo compatto di testi coerentemente identificabile all'interno della seconda porzione del codice. Lungi dal voler forzare il significato del numero esiguo di acquisizioni a cui questa breve analisi dà luogo non ci si può astenere dal trovare più di una somiglianza fra il nostro testo e quel *Dit de trois mors et trois vis* di cui, tra l'altro, si badi bene, il français 25566 risulta unico testimone per la versione anonima.<sup>22</sup> La condivisione di una comune provenienza, il distaccarsi dall'anonimato generale e la medesima, particolarissima, struttura rimica pur aggiungendo ben poco alle conoscenze in nostro possesso sul *Jus des esqies*, mostrano, infatti, come la sua collocazione all'interno di un ristretto gruppo di componimenti non possa essere considerata del tutto casuale o ricondotta esclusivamente a ragioni di provenienza geografica. Anche qualora non si dovesse ritenere opportuno, come in questo caso, spingere il ragionamento fino all'individuazione dei motivi determinanti la scelta dei testi e delle loro collocazioni all'interno del codice, non ci si potrà esimere dal riconoscere come la tipologia di tratti evidenziati per il componimento di Engreban d'Arras sia tale da non poter essere passata inosservata a chi ha pensato e strutturato la raccolta.

Infine, a risultare realmente produttivo nel reperimento di elementi utili alla descrizione dell'opera è l'ultimo dei dati estraibili dal manoscritto: la datazione. La volontà di comprendere genesi e natura del *Jus des esqies*, oltre che il rapporto in cui esso si colloca con i testi simili, impone di poterne collocare cronologicamente la realizzazione. Uno dei problemi centrali per l'analisi di un'opera che mostra diversi livelli di interesse è, infatti, quello relativo al grado di originalità di cui essa è portatrice rispetto al quadro storico in cui si colloca. L'assenza di riferimenti alla realtà storica, comune alla maggior parte delle opere a carattere morale in cui è l'a-

<sup>21</sup> A sottolineare la rilevanza della forma rimica il testo in questione è chiamato, nella rubrica che lo precede, «equiuoq[ue] de bauduin de [con]de». Si tratta di un componimento di 42 versi in cui il gioco della rima equivoca è reso più complesso dal suo fondarsi unicamente sulla parola *char*, sulle forme verbali ad essa collegate e sui suoi composti.

<sup>22</sup> Si veda *Les cinq poèmes des trois morts et trois vifs* (ed. Glixelli).

strazione metaforica o allegorica a farla da padrona, impedisce di reperire all'interno del testo agganci opportuni in questo senso. La datazione del manoscritto assume, quindi, anche per il nostro testo un valore fondamentale.

Partendo dalla descrizione di Van Praet che collocava la realizzazione del codice in modo vago «après le milieu & vers la fin du XIII siècle»,<sup>23</sup> diversi passi avanti sono stati effettuati. Se da una parte, però, Adolf Tobler, muovendo dalle informazioni contenute nel *Dit du vrai Aniel*, faceva notare che la composizione del codice non poteva essere precedente al 1291, e in particolare alla caduta di San Giovanni d'Acri il 18 maggio di quell'anno,<sup>24</sup> pochi ritenevano che questa potesse considerarsi conclusa entro i confini del sec. XIII.<sup>25</sup> A risultare decisiva è stata l'analisi delle miniature a tutta pagina (tre in tutto il manoscritto) condotta da Henri Roussel nell'edizione del *Renart le Nouvel*.<sup>26</sup> Come riassunto egregiamente dal già citato lavoro di Saviotti, la compresenza degli stemmi dei baroni d'Hangest e dei conti di Fiandra riscontrabile nella cornice delle decorazioni «fornisce un termine *ante quem* piuttosto sicuro per l'allestimento del codice: la raffigurazione araldica congiunta di un Hangest e di Gui de Dampierre, conte di Fiandra, non può infatti che essere anteriore al 1297, anno in cui iniziano la lunga cattività di quest'ultimo e l'egemonia di Filippo il Bello sulla regione». <sup>27</sup> Si aggiungano a ciò le evidenze risultanti dall'analisi della lingua e della grafia utilizzate dai copisti, le quali non mostrano tratti trecenteschi, e apparirà completo il quadro di una raccolta manoscritta realizzata in un periodo chiaramente identificabile nell'ultimo decennio del Duecento. A mettere in crisi, però, l'applicazione di queste acquisizioni alla datazione dell'opera di Engreban d'Arras potrebbe contribuire la probabile mancanza di congruenza fra la composizione del testo e la realizzazione fisica del codice. I componimenti raccolti dal français 25566 coprono infatti l'intero arco cronologico del sec. XIII se si considera che i più antichi di essi, ossia il *Jeu de St. Nicholas* e il *Congé* di Jean Bodel, sono si-

<sup>23</sup> Si veda De Bure 1783, p. 226.

<sup>24</sup> «Wäre nun in unserm Gedichte gesagt, Acre sei der Christenheit bereits entrissen, was seit 1291 zu beklagen war, so würde ein nur kurzer Zeitraum (1291-1294) sich ergeben, in welchem die Abfassung desselben denkbar wäre» (Tobler 1871, p. XVII).

<sup>25</sup> Esempolari in questo senso sono le parole spese sul manoscritto da Gustav Gröber, il quale senza esitazioni lo colloca agli inizi del XIV sec. (si veda Gröber 1888), e da Ernest Langlois, che pur situandone la realizzazione dopo il 1288 lo definisce «de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, ou du commencement du XIV<sup>e</sup>» (si veda l'edizione di Adam de la Halle, *Jeu du Pèlerin*, p. IX).

<sup>26</sup> Si veda Roussel 1961.

<sup>27</sup> Si veda Saviotti 2011, p. 268.

curamente anteriori al 1210. Le informazioni fornite dal codice risultano, comunque, di un certo rilievo nella misura in cui si mostrano utili ad escludere che la composizione del testo possa essere avvenuta anche solo nei primissimi anni del sec. XIV, stabilendone quindi l'antiorità rispetto alla grandissima varietà di opere di argomento scacchistico che, proprio nel Trecento, spopoleranno nell'Europa romanza e non solo.

I pochi tratti qui evidenziati, al netto dei problemi che più che risolvere sembrano porre, lasciano in secondo piano un elemento di primaria importanza. La provenienza dell'autore, e quindi di conseguenza del testo, dalla città di Arras può essere data per acquisita grazie alla scelta compiuta dal misterioso Engreban di firmarsi accompagnando il proprio nome a quello del capoluogo artesiano. Ma se elementi di diversa tipologia potessero metterla in discussione, la presenza del *Jus des esqies* all'interno di questa specifica antologia di testi costituirebbe una prova ulteriore, e decisiva, della correttezza di questa ipotesi? La risposta è chiaramente affermativa giacché non soltanto la patina piccarda della lingua o la tipicità delle miniature, ma più nel complesso la natura stessa della raccolta, sembrano porsi a garanzia della solidarietà fra i testi.

Ciò che importa, al di là dei confini meramente geografici dell'Artois, è l'appartenenza dell'insieme di essi a un medesimo contesto culturale di cui il manoscritto rappresenta un catalogo di altissimo livello. È dunque il progetto strutturante la silloge, fondato sulla volontà di «fornire un significativo panorama della letteratura piccarda della seconda metà del XIII secolo»,<sup>28</sup> a mostrarsi riscontro inconfutabile della provenienza. Ciò è possibile naturalmente grazie a quello che, presentandosi al lettore moderno come abile mescolanza di generi letterari, altro non è se non il darsi in forme differenti di un medesimo approccio letterario capace di tenere insieme dimensione individuale e sociale della letteratura di cui, come ha visto con acume Sylvia Huot,<sup>29</sup> quello stesso Adam de la Halle collocato in posizione di sicuro rilievo, è il più insigne e completo rappresentante.

### 3. L'autore

Peculiare del *Jus des esqies*, rispetto al gran numero di *dits* contenuti nel français 25566, è la presenza del nome dell'autore all'interno del testo.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>29</sup> Si veda Huot 1987.

Come anticipato, ai versi 270-271 è possibile infatti leggere «chiex ki a la gambe retraite | Engrebans d'Arras fist ce dit».

Già Arthur Dinaux, però, inserendo Engreban fra i suoi *trouvères artésiens* si trovava costretto a non poter andar oltre un semplice «Engrebans d'Arras, sur la personne duquel on ne connait aucune particularité, si ce n'est qu'il florissait dans le cours du XIII<sup>e</sup> siècle».<sup>30</sup> Emblematica delle ben note difficoltà di individuazione del profilo storico di molti autori medievali, e limitata alla registrazione di quanto sul piano cronologico è possibile desumere dal manoscritto, la constatazione di Dinaux non tiene sufficientemente in conto quanto l'autore dica effettivamente di sé. Le poche parole del manoscritto, contenenti nome e città di provenienza sono infatti un buon punto di partenza per l'approfondimento delle ricerche e la formulazione di ipotesi di diverso tipo sulla figura dell'autore. Allo stesso modo di non secondaria importanza appare il passaggio, forse volutamente imperniato sul gioco di equivoci che per tutto il testo (fin dal v.1) si sviluppa a partire dal verbo *retraire*, con cui l'autore agevola la propria identificazione indicandosi come «chiex ki a la gambe retraite». Scegliendo di dare a questo participio passato il valore di forma aggettivale indicante una deformità esteriormente ben visibile, è possibile farsi un'idea del perché l'autore abbia ritenuto utile inserire tale specificazione. Escludendo di mettere in discussione l'indicazione spaziale associata al nome nel testo, non appare certamente fuori luogo, in un contesto come quello di Arras, la scelta di un particolare difetto fisico per l'identificazione di un autore. Il rilievo dato a questo elemento, all'apparenza poco utile allo studioso moderno in assenza di ulteriori indizi, può essere messo a frutto ampliando l'orizzonte di ricerca.

Come già suggeriva Lecoy, il personaggio indicato come destinatario di una delle *sottes chansons* contenute nel ms. Douce 308 della Biblioteca Bodleiana di Oxford sembra, nella stringatissima descrizione datane, condividere più del semplice nome con l'autore del *Jus des esqies*. L'*envoi* della canzone in questione (la n. 15) recita, infatti, così:

Engreban au tort talon,  
Envoi ma chanson jolie.  
L'autre jambe ait il brisie:  
Il vuelt ma dame estuper,  
Si ke j'ai oï conteir!<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Dinaux 1843, p. 168.

<sup>31</sup> Ed. Doss-Quinby - Grossel - Rosenberg 2010, p. 164.

Gli elementi utili a stabilire una connessione, o ancor meglio una coincidenza, fra i due personaggi di certo non mancano. Da un lato la canzone, come le altre del suo genere «*expression propre d'une société où l'argent et la bourgeoisie financière, qui s'en était rendue maîtresse, étaient devenus les mécènes exclusifs de nos sots trouvères*» e quindi probabilmente di quella Arras dove «*on sait que grâce au Puy se côtoyaient sans discrimination ni difficulté apparente trouvères et jongleurs, clercs-poètes, voire ménestrels, tout comme mécènes bourgeois et mécènes nobles*»,<sup>32</sup> sembra avere una provenienza geografica compatibile con quella dichiarata dall'autore del *Jus des esqies*; dall'altro il riferimento alla deformità del personaggio si configura come elemento di indubbia validità stante la difficoltà – certo, non l'impossibilità – a pensare che vi potesse essere più di un Engreban, nome di per sé non particolarmente diffuso,<sup>33</sup> caratterizzato dal medesimo difetto fisico all'interno dell'ambiente letterario artesiano. Se a ciò si aggiunge un'ipotesi di datazione compatibile con quella ricostruita per il nostro testo, il quadro appare completo, e utile ad ipotizzare un collegamento effettivo tra le due figure che però, nel concreto, nulla aggiunge ai pochissimi elementi in nostro possesso. La canzone in questione, infatti, a causa di una mutilazione non indifferente che oltre l'*envoi* rende leggibili soltanto il primo verso e i due immediatamente precedenti la strofa di congedo, anche a causa dell'anonimato che l'accompagna non permette l'individuazione di ulteriori tracce da seguire per risalire alla figura di Engreban.

La ricerca della figura precisa dell'autore non potrà che partire, quindi, dalla città alla quale egli stesso si associa. Nell'ambito di un'evidente indeterminazione, maggiori informazioni (o quanto meno storicamente più fondate) sembrano offrire i documenti provenienti dagli archivi di Arras. Lo studio dedicato da Robert Berger a *Littérature et société arrageoises au XIII<sup>e</sup> siècle* è, in questo senso, un ottimo punto di partenza.<sup>34</sup> Nell'elenco di autori artesiani del Tredicesimo secolo, la collocazione di Engreban d'Arras fra i «*Poètes et bourgeois sans liens connus avec le Puy*» è indicativa di un elemento: in un contesto come quello artesiano in cui la produzione letteraria ha immediatamente una dimensione pubblica – eminentemente cittadina – attraverso istituzioni come quella del *Puy*, la conservazione del nome di un soggetto esterno alle strutture più o meno organizzate che regolano la vita culturale può essere indice di una importanza le cui cause,

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>33</sup> Si vedano più avanti i dati desunti dal *Nécrologe*.

<sup>34</sup> Si veda Berger 1981.



però, restano da indagare. Berger, incrociando il lungo elenco di autori provenienti da Arras con quanto è possibile desumere dai registri cittadini dell'epoca, individua la figura di Engreban in quella di un «auteur d'un dit de 397 vers sur le *Jeu des échecs*» sottolineando che «le nom porté par ce poète est connu à Arras: un Guillaume Engreban est inscrit au *Nécrologe* entre le 2 février et le 16 juin 1305».<sup>35</sup> Al di là dell'errata indicazione relativa al numero di versi, è infatti il ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 8541 proveniente da Arras e contenente il *Nécrologe de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois*, edito dallo stesso Berger,<sup>36</sup> a conservare un nome che ancora una volta potrebbe riferirsi all'autore del *Jus des esqies*. Sul *recto* del foglio 35 del manoscritto, all'incirca a metà della seconda colonna, è chiaramente leggibile, tra gli altri, il nome «Engrebans Will[aumes]». I nomi iscritti nella colonna dedicata al «Potus Purificatio-nis» dell'anno 1304 altro non indicano che la registrazione dei decessi dei membri della confraternita avvenuti fra il 2 febbraio e il 6 giugno del 1305,<sup>37</sup> ma altrettanto interessante è notare come solo alcuni nomi siano affiancati da uno o più tratti di penna. Stando a quanto specifica Berger indicando che

chaque ligne correspond, en principe, à un décès et à la perception du droit fixe d'un denier. Mais plusieurs inscriptions concernent deux ou trois personnes ou ont été, pour un même individu, l'objet du versement de deux, trois ou quatre deniers: elles sont alors signalées par un nombre correspondant de tirets en éventail destinés à faciliter la totalisation des recettes en fin d'exercice.<sup>38</sup>

si può ipotizzare che le ulteriori donazioni effettuate per il Willaume Engrebans in questione siano in qualche modo collegate all'importanza del personaggio. Se nessuno degli elementi contenuti nel documento indica esplicitamente che possa trattarsi dello stesso Engreban autore del *dit*, sarà opportuno precisare che altrettanto difficile risulterà ipotizzare il contrario giacché fra gli oltre 11.300 nomi contenuti nel *Nécrologe* e relativi ai decessi compresi fra il 1194 e il 1361, l'unico «Engrebans» figura nel 1305, data più che compatibile con quelle relative alla collocazione temporale del BnF fr. 25566 e quindi della sua opera.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 441.

<sup>36</sup> Si veda Berger 1963.

<sup>37</sup> In questo caso sarebbe errata l'informazione fornita da Berger 1981.

<sup>38</sup> Berger 1963, p. 5.

#### 4. *La lingua del testo*

In assenza di altri testimoni del *Jus des esqies*, qualsiasi notazione relativa alle caratteristiche linguistiche del componimento sarà inevitabilmente legata ai tratti propri del français 25566. Nella difficoltà di determinare quanto più autenticamente risalente all'autore e quanto invece attribuibile al copista, un'analisi dei fenomeni linguistici osservabili sarà comunque utile a verificare la rapida segnalazione di Lecoy sulla lingua del testo.<sup>39</sup>

Punto di partenza per un'indagine di questo tipo sarà la monografia di Carl Theodor Gossen,<sup>40</sup> riferimento riconosciuto come imprescindibile ancora dagli studi più recenti relativi al dominio piccardo.<sup>41</sup>

##### 4.1 *Fonetica*

-ALIS > -eus

La rima dei vv. 117-118 (*deliteus : teus*) conferma l'esito attestato già da *teus* < TĀLIS al v. 22. La riduzione del suffisso prodotta dalla vocalizzazione di *l* venuta a contatto con *s* finale in seguito alla caduta di *i* è tipica del piccardo.

E chiusa tonica libera + nasale > -ain

Gli esempi più interessanti sono quelli offerti da MĪNUS > *mains* attestato al v. 247 in rima con *mains* (< MANUS) e di PLĒNUS > *plain* (v. 268) presente anche nella forme femminile singolare (*plaine*, v. 102) e plurale (*plaines*, v. 198). L'esito, particolare delle parlate del nord-est della Francia, separa queste ultime dal franciano -*ein* che non trova realizzazioni nel testo.

-AUCU, -AUCA > -eu

L'esito tipico delle parlate nord-orientali è riscontrabile in *peu* < PAUCU ai vv. 53 e 274.

<sup>39</sup> L'editore non va oltre la semplice constatazione e scrive: «Comme on s'en rendra compte aisément, la langue du texte a une forte teinture picarde, et ce fait correspond ici sans doute au dialecte que parlait l'auteur.» (Si veda Lecoy 1949, p. 309).

<sup>40</sup> Si veda Gossen 1970.

<sup>41</sup> Si veda Lusignan 2012.

Ē] > -ie

Il fenomeno, ben attestato in area piccarda già dalla metà del XII sec.,<sup>42</sup> è osservabile con *fierge* < ferz (pers.) ai vv. 96, 108 e 135, *siens* < SĒNSUS (v. 224) e *tiere* < TĒRRA, la cui correzione è resa obbligatoria al v. 134 pena la perdita della rima equivoca con *matiere*.

Ē, ĩ + nasale + cons. > -en

L'esito caratteristico del piccardo si scontra con l'uso grafico abbastanza oscillante che tende spesso a presentare *an*, ma può dirsi stabilizzato in antico francese dal sec. XI, anche di fronte ad *en* etimologico. Esempi tipici sono quelli offerti da *tans* < TĒMPŪS (vv. 24 e 206) e *ensamble* < INSĪMUL (vv. 134 e 280).

ö + L + cons. > -au

Questo esito, caratteristico del piccardo, è riscontrabile nel nostro testo tanto in posizione tonica quanto in quella pretonica. Per il primo caso si vedano i sostantivi *caus* < \*CÖLPOS) e *tautes* < \*TÖLTAS (v. 195), l'aggettivo *faus* < FÖLLIS (v. 170) e il presente indicativo di terza persona singolare *vaut* < VULT (vv. 235 e 261). Per il secondo le forme verbali del v. 111 *cauper* (derivato di CÖLPUS) e *vauront* < VÖLUĒRUNT.

ö + yod (latina o romanza) > -ui

Il fenomeno è osservabile con *bui* < HÖDIE del v. 215.

LÖCU, FÖCU, JÖCU

Caratteristica delle parlate nord-orientali è la tendenza alla riduzione del trittongo in cui si sostanzia l'esito romanzo del suffisso di questo gruppo ristretto di termini latini (-*ieu*). Se le testimonianze del piccardo medievale rimandano ad una sostanziale coesistenza delle diverse forme (*lieu/liu*, *jeu/ju*, *feul/fu*), il nostro testo, contenendo tutti questi lemmi, si offre come particolare testimone di una scelta precisa ma non scontata. Per tutte e tre le parole le forme attestate sono infatti unicamente quelle con dittongo come è possibile osservare al v. 291 per LÖCU, al v. 55 per FÖCU, e in rubrica oltre che ai vv. 83, 85 e 213 per JÖCU, sulla cui centralità sarebbe inutile dilungarsi. L'evidenza del testo conferma quanto segnalato da Gossen il quale, inserendo i documenti provenienti dalla città di Arras come informati da una preferenza marcata per la forma -*ieu*, notava che

<sup>42</sup> Gossen 1970, p. 60.

«il y a aussi quelques textes litt. qui accusent une prédilection prononcée pour l'une ou l'autre graphie». <sup>43</sup> Prendendo in esame il breve *corpus* di opere messo insieme dallo studioso è possibile notare, però, che per quanto riguarda i componimenti conservati dal français 25566 non vi è uniformità di trattamento: da un lato nei testi di Adam de la Halle (*Partures, Jeu de la Feuillée, Jeu de Robin et Marion*) e di Jean Bodel (*Jeu de Saint-Nicolas*) prevalgono gli esiti in *-eu/-ieu*, dall'altro, nel *Dit du vrai Anel*, quelli in *-u/-iu*.

ø[ > -ou

La nota evoluzione del fonema latino in sillaba aperta nel dittongo *öw* (reso graficamente *eu*) accomuna le parlate piccarde a quelle di tutto il dominio oitanico. I componimenti provenienti da quest'area sono caratterizzati, però, in alcuni casi dalla presenza nella grafia dello stadio evolutivo precedente (*-ou*) laddove i testi coevi della tradizione antico-francese mostrano in misura sensibilmente maggiore l'esito *-eu*. È il caso, nel nostro testo, di *honnour* < HÖNÖREM (v. 39), *joune* < \*JÖVENE < JÜVENEM (v. 44).

È iniziale libera > -i

Il fenomeno, caratteristico dei testi letterari di provenienza nord-orientale colpisce un numero ristretto di parole e può essere riscontrato nel nostro componimento solo attraverso la correzione resa necessaria al v. 237 grazie alla quale leggiamo *iretaje* < \*HĒREDITATE.

o iniziale > -e/-ue

Il fenomeno, noto anche al franciano, è particolarmente attivo in area piccarda. La riduzione classica ad *-e* può presentarsi anche attraverso la forma dittongata *-ue* come è possibile osservare con *quemuns* < COMMŪNIS (v. 263). Lo stesso fenomeno ha come conseguenza la dissimilazione di *o* anche in posizione non iniziale; un esempio è fornito dal v. 286 dove è possibile leggere *dolereus* < DOLÖRÖSUM.

c + e, i iniziali e interiori postconsonantiche > tʃ

Come segnalava Gossen questo tratto ben conosciuto unisce il piccardo al normanno «et distingue ces deux dialectes du wallon et des autres parlers d'oïl». <sup>44</sup> La reale consistenza del fenomeno può essere, però, considerata soltanto con la verifica fonetica offerta dalla posizione di rima. Interviene

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 91.

in questo senso in nostro aiuto una segnalazione di Lecoy, il quale nella breve introduzione scrive: «la rime équivoque des vers 39-40, par exemple, n'est telle qu'à condition de prononce *ceval* au vers 39 à la francienne et *ce* au vers 40 à la picarde». <sup>45</sup> Se si osserva il testo, dunque, è necessario ipotizzare che la semplice grafia *c* davanti a queste vocali può indicare una affricata postalveolare sorda [tʃ]. La *scripta* piccarda è, però, caratterizzata da una forte oscillazione nell'uso fra *c* e *ch* per la quale non è possibile trovare uniformità nemmeno all'interno dello stesso testo. Il nostro componimento si inserisce esattamente in questa tendenza dal momento che, contrariamente a quanto appena notato, è possibile trovare *ch* allorché leggiamo *chevalier(s)* ai vv. 99, 104, 176, 179 e *bouche* al v. 185. Proprio quest'ultima sarà utile a confermare definitivamente la sostanza fonetica degli usi scrittori trovandosi in rima con *debouce* (v. 186).

C + A iniziale o interna postconsonantica > -*k*

L'esito, reso graficamente nelle forme più svariate (*c*, *k*, *qu*), accomuna ancora una volta il piccardo al normanno differenziandolo dalle altre parlate antico-francesi. Per quando riguarda gli esempi ad inizio di parola nel nostro testo è possibile trovare *cangast* < CAMBIAVIT (v. 13) e *catel* < CAPITALIS (v. 210), mentre ancor più interessanti si mostrano quelli in posizione interna: *eskievins* < SCABINUS al v. 194 ed *esciés* < *escac* (kat.) < *schah* (pers.) ricorrente in tutto il testo per la quale la grafia *esqies* della rubrica costituisce un'ulteriore conferma della pronuncia velare.

G + A iniziale > -*g*

Altro esito peculiare che può trovare diverse realizzazioni grafiche (*g*, *gh*, *gu*). All'interno del nostro testo a prevalere è l'uso della semplice *g*, come è possibile osservare con *galie* al v. 228 (*galir* < \*GALIRE). La realizzazione più interessante è, però, sicuramente quella del v. 270 dove *gambe*, formato sul franciano *jambe* < CAMBA, mostra l'estensione della regola alla creazione analogica.

Anaptissi di *e* nel gruppo MUTA + LIQUIDA

L'inserzione epentetica si verifica in particolare per il futuro e il condizionale dei verbi di III e IV coniugazione. Nel nostro testo due esempi, entrambi relativi al futuro del verbo *avoir*, mostrano questo fenomeno: *avera* (v. 162) e *averés* (v. 243).

<sup>45</sup> Lecoy 1949, p. 309.

Protesi di *e* davanti ai gruppi iniziali SC-, ST-, SP-

La presenza di questo tratto, chiaramente visibile al v. 220 con *estofe* < stopfa (germ.) o al v. 269 con *ester* < STĀRE, accomuna il piccardo al franciano separandolo da vallone e lorenese. Dal momento che la maggior parte dei tratti finora notati non sono esclusivi della *scripta* piccarda ma più in generale caratterizzano i testi di provenienza nord-orientale, è utile segnalare la presenza di un simile fenomeno.

-EBILE > *-eule*

Il fenomeno, attestato in piccardo soprattutto per i suffissi -ABULU/-A, -ABILE (esiti *-aule*, *-avle*), è presente nel nostro testo con *feules* < FLĒBILĒS al v. 87.

L + *yod* finale > *-l*

Tratto distintivo del piccardo che nel nostro testo è possibile trovare al v. 183 con *consel* < CŌNSILIUM.

Assenza delle consonanti epentetiche *d/b* nei gruppi secondari *l'r*, *n'r*  
Il piccardo si differenzia dal franciano per la mancata introduzione di queste consonanti permettendo che i suoni entrino in contatto esattamente come accade in altre parlate settentrionali. Alcuni esempi del nostro testo mostrano il verificarsi del fenomeno: *vauront* (v. 111, dove la *l* è già vocalizzata), *amenra* (v. 109), *reponre* (v. 148).

## 4.2 Morfologia

Articoli femminili *le/li*

Ciò che indubitabilmente colpisce ad un primo approccio con il testo è l'uso degli articoli *le/li* per sostantivi di genere femminile. Questa caratteristica del piccardo non coinvolge la totalità degli elementi giacché, come scrive Gossen «a côté des formes dialectales, l'article francien la existe dans tous les textes». Il componimento di Engreban è esemplare di questa convivenza. Accanto a forme classiche come *la fierge* (vv. 108 e 135) o *la boure* (v. 204) è possibile reperire in misura sensibilmente maggiore *li blames* (v. 66), *li fierge* (v. 96), *li mors* (v. 214), *li mains* (v. 248), *li bras* (v. 249), *li rime* (v. 298) e ancora *le blame* (v. 63), *le senefiance* (v. 81), *le pe-*

*sance* (v. 149), *le force* (v. 252), *le gambe* (v. 270) e *le fons* (v. 284).<sup>46</sup>

EGO > *jou, je*

A differenza della maggior parte delle parlate del dominio d'oïl, il piccardo mostra come esito del pronome personale di prima singolare accanto al bene noto *je*, la forma più rara *jou*. All'interno del nostro testo è possibile reperire entrambe, con una prevalenza della prima (vv. 130, 138, 238, 246) sulla seconda (v. 252).

Pronomi personali tonici *mi, ti, si*

Il fenomeno, particolarmente diffuso nel medioevo grazie alla popolarità dei componimenti a forte caratterizzazione piccarda, trova riscontro nel nostro testo al v. 254 dove è possibile leggere *l'amour de mi*. La preferenza per questa forma segna un dato di tendenza opposta rispetto al *Dit du vrai Anel*, all'interno del quale sarebbe esclusivo l'uso di *moi* secondo quanto segnalato da Gossen, ma si avvicina alle opere di Adam de la Halle in cui le due forme convivono in un rapporto che vede prevalere quella dialettale.

Caso obliquo dell'aggettivo possessivo maschile singolare *men, ten, sen*

L'unica attestazione di una delle forme dialettali è quella offerta da *sen tans* (v. 25); in tutti gli altri casi a prevalere è l'uso più tipicamente franciano. Si vedano *mon conte* (v. 77), *mon catel* (v. 210), *son cuer* (v. 17), *son boin los* (v. 71), *pour son chevalier* (v. 179) e *en son fais* (v. 189). La proporzione rispecchia l'uso corrente dei testi letterari di provenienza piccarda.

Soggetto e caso obliquo dell'aggettivo possessivo femminile singolare

*me, te, se*

Come conseguenza di quanto osservato per l'articolo determinativo, anche in questo caso a prevalere sono di gran lunga le forme tipicamente piccarde. Nel nostro testo è possibile leggere infatti *me face* (v. 243), *te fausse retraite* (v. 269) e ancora *se bonne* (v. 121), *se gent* (v. 177), *se façon* (v. 191), *se journee* (v. 277) e *se partie* (v. 288), mentre fra le forme più note ai testi antico-francesi si possono annoverare soltanto *ma tiere* (v. 134), *sa miete* (v. 234) e *sa jouste* (v. 260).

<sup>46</sup> Pur essendo in presenza di un tratto che lo stesso Gossen giudicava «résultat d'une évolution phonétique», per garantirne una migliore messa in luce si è scelto, seguendo il modello della *Grammaire*, di inserire il fenomeno tra quelli caratterizzanti la morfologia del piccardo (si veda Gossen 1970, pp. 121-122).

Pronome dimostrativo neutro *chou*

Se per la maggior parte dei pronomi dimostrativi la distanza con la restante tradizione letteraria antico-francese è, qualora presente, esclusivamente di natura grafica, il *chou* < ECCE HOC del v. 273 testimonia una differenza marcata del piccardo che può essere letta in parallelo a quanto accade per il pronome personale di prima persona singolare.

3<sup>a</sup> persona plurale del perfetto in *-isent*

Il fenomeno, peculiare delle parlate nord-orientali, è riscontrabile nel nostro testo al v. 79 con *deduisent*.

Congiuntivo presente in *-c(h)e*, *-ge*

Come segnala Gossen «en picard les subjonctifs mentiam, sentiam, partiam, \*sortiam, faciam, placeam, taceam, \*natiam, etc., ont abouti régulièrément à *menc(h)e*, *senc(h)e*, *parc(h)e*, *sorc(h)e*, *fac(h)e*, *plac(h)e*, *tac(h)e*, *hac(h)e*, etc.». <sup>47</sup> Per analogia con queste forme l'uso del suffisso si sarebbe esteso anche agli altri verbi. All'interno del *Jus des esqies* è possibile trovare numerose attestazioni del fenomeno: *commence* (v. 29), *mence* (v. 30), *nonce* (v. 47), *engrange* (v. 53), *debouce* (v. 186), *face* (vv. 192 e 244) e *mesface* (v. 206).

Quanto osservato appare sufficiente a confermare l'ipotesi relativa all'area di origine del testo. Nonostante l'uso della rima equivoca, di grande aiuto nel confronto fra forme foneticamente simili ma etimologicamente diverse, sia solo parzialmente sfruttabile per la ricerca di evidenze linguistiche dal momento che la scomposizione delle parole attraverso l'artificio della rima franta nella maggior parte dei casi ne annulla i benefici, il *Jus des esqies* si offre come terreno fertile per un'analisi di questo tipo. I dati offerti dal manoscritto e l'indicazione di provenienza espressa da Engreban concordano infatti con una lingua che risulta caratterizzata dalla presenza di ben sette tra i diciannove tratti che Gossen riteneva tipicamente piccardi. <sup>48</sup>

<sup>47</sup> Gossen 1970, p. 140.

<sup>48</sup> Nello specifico: l'esito -AUCU > -eu, la riduzione del trittongo -ieu a -iu, l'alternanza di -iu etimologico con -ieu, l'esito ɔ tonica + l > au, l'esito ɔ protonica + yod > -ui, gli esiti EGO > jou e ECCE + HOC > *chou*, il congiuntivo presente in -che (*Ibidem*, p. 153).



### 5. La precedente edizione

L'unica edizione del *Jus des esqies* si deve a Félix Lecoy. Apparsa per la prima volta nel 1949 all'interno della raccolta di studi in onore di Ernest Hoepffner,<sup>49</sup> si compone di una breve introduzione cui seguono il testo del *dit*, alcune note e un glossario. L'introduzione, apparentemente scarna e di estensione ridotta rispetto a un componimento per il quale si è visto come non manchino motivi di interesse, ha il merito di suggerire al lettore numerosi spunti di approfondimento. In essa il filologo francese prova ad affrontare tutti i problemi concernenti l'opera, passando dal tentativo di mettere maggiormente a fuoco la figura dell'autore ai brevissimi rilievi di carattere linguistico. Ciò che, però, forse penalizza maggiormente questo lavoro è proprio la parte relativa all'edizione del testo. Le scelte operate dall'editore, infatti, pur riflettendo il rispetto bédieriano per la fisionomia del manoscritto assunto nella sua storicità di documento, non sempre risultano di immediata comprensione.

Un esempio su tutti, sul quale si è lavorato nella realizzazione della presente edizione, è quello relativo alla segmentazione della catena grafica. L'uso della rima equivoca da parte di Engreban è arricchito – si potrebbe dire complicato – dall'espedito della rima franta; tra un verso e l'altro, infatti, le stesse parole-rima vengono spesso scomposte creando un gioco che risulta comprensibile soltanto con la lettura.<sup>50</sup> Nella quasi totalità dei casi non sussistono argomenti per ritenere errate le lezioni offerte dal manoscritto, ragion per cui è ragionevole limitarsi a trascrivere quanto riportato. Più di una volta, però, Lecoy sceglie di non attenersi a quanto osservabile sulla pergamena. Si vedano i vv. 9-12. Se nel français 25566 si legge:

Si fait m[o]lt bien ki vile nie  
 De celui ki fait vilenie  
 Se il estoit uns boins dis ans  
 [Et] dont devenist mesdisans

Per lo stesso passaggio l'edizione Lecoy riporta:

<sup>49</sup> Si veda Lecoy 1949.

<sup>50</sup> Si vedano ad esempio i vv. 31-37: «Ce fait il pour le bien *abatre*. | Ciex ki aïe l'omme *a batre* | fait bien puis kiil li est *amis*, | mais ciex ki le preudomme *a mis* | en vilain blame par *envie* | ne le puet, tant k'il soit *en vie* | remetre u fuer u il l'a pris».

Si fait molt bien ki *vilenie*  
 De celui ki fait *vilenie*.  
 Se il estoit uns boins *disans*,  
 Et dont devenist mesdisans

Niente di cui stupirsi, se non fosse che l'operazione non viene né segnalata né tantomeno spiegata al lettore il quale, non conoscendo il manoscritto, deve prendere per buono quanto offertogli. Esattamente come accade con i segni di interpunzione, inseriti con lo scopo di rendere comprensibile una scrittura che non ne faceva uso, ma che finiscono per risultare quasi inservibili a chi voglia avvicinarsi all'opera. L'insieme degli interventi di Lecoy, si badi bene, non compromette il testo in nessun caso, anzi delinea soluzioni più che plausibili che però avrebbero meritato di essere adeguatamente motivate dal momento che si distanziano da quel manoscritto di cui si era ritenuto opportuno segnalare qualità ed attendibilità.

Nel complesso, al di là di un numero ridotto di obiezioni che è possibile muovere, il lavoro di Lecoy presenta la fisionomia che il testo potrebbe aver avuto secondo quanto estraibile da un manoscritto che, si è detto, raramente è caratterizzato da errori compromettenti. Nonostante conservi più i caratteri di una trascrizione ragionata che di una vera edizione critica, ha avuto il merito indubitabile di aver fatto conoscere un'opera affascinante senza precludere nessuna via a quanti volessero approfondirne lo studio.

La presente edizione rivendica una maggiore fedeltà al testo offerto dal codice come garanzia di comprensibilità dell'opera. Si è scelto di seguire la divisione delle parole operata dal copista poiché essa consente tanto di cogliere in ogni caso la frattura delle parole-rima, quanto di approdare ad un dettato, per quanto possibile, meno oscuro. Si è proceduto poi a sciogliere le abbreviazioni secondo gli usi comunemente adottati per i testi antico francesi,<sup>51</sup> e a rendere con *j* e *v* gli usi di *i* e *u* come consonanti. Per quanto concerne la punteggiatura si è scelto anche in questo caso di seguire il manoscritto nei rari casi in cui, in occasione di incisi o interrogative, le forme riscontrabili in modo incostante rendono più agevole la lettura. L'inserimento dei segni d'interpunzione nella totalità del testo segue, comunque, l'uso moderno.

<sup>51</sup> Unico caso in cui si è scelto di mantenere *con* come soluzione di *9* davanti a labiale è quello del v. 30 in cui la rima equivoca con il *commence* è strutturata sulla scomposizione della parola, chiaramente visibile sul manoscritto, tale per cui è possibile leggervi *c'on mence*.

I pochi interventi emendativi sono di seguito elencati:

v. 102	<i>ros</i>	rois
v. 106	<i>rois</i>	ros
v. 134	<i>tere</i>	tiere
v. 237	<i>liretare</i>	l'iretaije
v. 238	<i>lire ta ie</i>	l'ire t'ai je
v. 246	<i>blece</i>	blecié

Questo lavoro, in conclusione, prende le mosse dalla necessità di scavare laddove non tutto era stato portato alla luce oltre che dalla volontà di avvicinare ulteriormente il componimento al lettore; in continuità, quindi, con quanto scritto dallo stesso Lecoy, il quale terminava la breve introduzione dicendo:

Je suis loin, pour ma part, d'avoir éclairci toutes les difficultés de sens que l'on rencontrera, et il reste encore quelques passages qui pourront exercer la sagacité ou l'ingéniosité du lecteur.<sup>52</sup>

## 6. *Il testo*

CH'EST LI JUS DES ESQIES [f. 239 c]

Chiex ki sens a du bien retraire [f. 239 d]  
 il ne s'en doit mie retraire  
 car, par le bien ki est retrais,

<sup>52</sup> Lecoy 1949, p. 308.

Data la particolare fisionomia assunta per le costrizioni a cui è piegato dalla rima equivoca, il testo del *Jus des esqies* si presenta come un blocco compatto. Al suo interno è però possibile individuare alcune sezioni corrispondenti ai diversi momenti dell'argomentazione sviluppata dall'autore. Esse possono essere ridotte schematicamente a quattro e scorte nella presenza di un'introduzione condita da sentenze a carattere morale basate sull'osservazione della realtà e sull'astrazione di principi etici (vv. 1-75) a cui fanno seguito una descrizione dei pezzi disposti sulla scacchiera unita ai rilievi sulle relazioni che fra essi intercorrono prima, durante e dopo il gioco (vv. 76-153), e un nuovo innesto di *exempla* letti, questa volta, alla luce dei rapporti sociali mostrati dagli scacchi (vv. 154-206). Il tutto è concluso da un'ampia sequenza informata dalla maggiore presenza dell'immaginario religioso medievale e improntata all'esplicitazione delle norme comportamentali utili a chi non voglia cadere nel peccato (vv. 207-298).

4 est il aucuns ki est retrais  
 de ce k'il eüst vilené.  
 Et s'en sont maint en vile né  
 ke, pour bien que li boin retraient,  
 8 de vilener il ne retraient.  
 Si fait molt bien ki vile nie  
 de celui ki fait vilenie  
 se il estoit uns boins dis ans  
 12 et dont devenist mesdisans  
 en tant k'il cangast se raison  
 en mal dire et haïst raison.  
 On le deveroit desmenbrer  
 16 car bien nous poons ramenbrer  
 que, puis que li hom son cuer n'uevre  
 a bien dire, et que vilaine oevre  
 li est adés joignans et preste,  
 20 trop grant pecié fait ki li preste  
 escout tant k'il ait dît se laisse.  
 Li Malvais est teus k'il ne laisse  
 parler celui ki a empris  
 24 a parler d'omme ki en pris  
 veut user se vie a sen tans.  
 Malvais ne puet estre assentans  
 a ce que preudom soit loés,  
 28 et trestous les jours vous l'oés:  
 s'aucuns a bien dire commence  
 faus donne a entendre c'on mence.  
 Ce fait il pour le bien abatre. [f. 240 a]

1-4. Dai primi versi si instaura un gioco che struttura l'equivoco delle parole-rima attorno al verbo *retraire* e alle sue differenti denotazioni. La rima equivoca si fa, dunque, anche grammaticale distribuendo i significati in egual misura sui due poli del 'ritrarre' come 'descrivere, raccontare' e come 'tirare indietro, trattenerne'. Il gioco, tipico del *dit* (si pensi ai vv. 59-66 del *Contes de l'Olifant* di Baudouin de Condé, per i quali si rimanda all'ed. Scheler 1867), assume qui una valenza particolare se si presta attenzione tanto alla posizione di rilievo conferitagli quanto alla ripresa che ne verrà fatta ai vv. 7-8 e infine ai vv. 269-270 dove verrà messa in risalto come unico tratto caratterizzante la figura dell'autore.

21. La *laisse* va qui intesa come vera e propria 'tirata' o come 'pezzo di bravura'. Il rimando alla lassa come elemento strutturale di particolari generi letterari è utile a connotare la carica retorica delle parole pronunciate dal *vilain*. Emblematica la definizione di TL (v-78,1): «Stück (Absatz, Tirade) eines Textes, einer Dichtung, das ohne Unterbrechung vorgetragen wird (gesungen oder gesprochen)».

- 32 Ciex ki aïe l'omme a batre  
fait bien puis k'il li est amis,  
mais ciex ki le preudomme a mis  
en vilain blame par envie
- 36 ne le puet, tant k'il soit en vie,  
remetre u fuer u il l'a pris.  
Saves vous pour coi? Il a pris  
et honnour mis jus de ceval
- 40 n'il ne se pueent de ce val  
relever tant que blames dure.  
Si revoit on le gent si dure  
a faire a entendre que nus,
- 44 tant soit ne joune ne quenus,  
se puist de nul blame laver.  
Doit on bien dont haïr l'aver  
du bien moustrer que le mal nonce.
- 48 Se li preudom n'avoit c'une once  
d'aucun visse dont molt li poise,  
si dist li Malvais que li poise  
i est, c'a droit le veut peser.
- 52 C'est ce k'il li deüst peser  
du peu de mal que il engrange.  
Ciex ki en maison u en grange  
boute le fu, i fait acoure
- 56 aucune gent pour le rescoure  
si que tout ne va mie a perte.  
Mais c'est de ce ci cose aperte  
puis c'on a fait le bien remetre

46. Lecoy 1949 nota: «Si le texte est bon, la présence du verbe en tête de la phrase est bien dure». Una costruzione di questo tipo, pur non essendo così rara, nella maggior parte dei casi viene utilizzata in frasi subordinate. Qualora si voglia, come qui si propone, leggere la proposizione come grammaticalmente indipendente ci si potrà appoggiare su un uso meno diffuso ma pur sempre attestato in componimenti strutturalmente simili (si vedano nell'ed. Léonard 1998 i vv. 112-113 del *Dit de la bonnine*, contenuto nello stesso ms., «Doit on bien apeler honnine | femme ki tel homme a honni»).

50. *Poise* può qui essere tranquillamente inteso come unità di misura equivalente alla libbra (si veda Gdf, VI, p. 258). La lettura risulta ancor più pertinente se si tiene in considerazione il riferimento all'*once* del v. 48 da cui deriva il contrasto nella valutazione della consistenza dei vizi operata tanto dal *preudom* quanto dal *Malvais*. Il contesto è chiaramente quello della pesatura dei peccati, declinazione specifica di quella psicostasi cristiana i cui contorni sono diffusamente definibili dalle diverse attestazioni figurative.

60 de l'omme on ne le puet remettre  
 en fuer. Quant ses biens est remis,  
 comment i seroit il remis,  
 puis que ciex ki le blame emporte  
 64 ne vient en maison ni en porte,  
 en ostel de roi ni en cours [f. 240 b]  
 que li blames ne soit en cours?  
 Et s'est a tous k'il est seüs.  
 68 Or est apelés cieus seüs  
 que on deüst tenir a ente.  
 Molt en deveroit estre a ente  
 celui ki son boin los li reube,  
 72 et se puet bien veoir, li reube  
 dont celui vest est faite en lame,  
 de coi celui traist en l'ame:  
 c'est ci uns trop povres esciés.  
 76 Or vous voel parler des esciés  
 pour coi j'ai commencié mon conte.  
 Voirs est que li roi et li conte  
 s'i deduisent par mainte fie,  
 80 mais pois sevent que senefie  
 et j'en sai le senefiance  
 si le vous dirai par fiance.  
 Biaus est li jus cui il avient,  
 84 et vous veés et il avient  
 ke, quant li jus est mis a point  
 et cascuns des escies a point,  
 autant li feules que li rois,  
 88 on voit que derriere est li rois,  
 ki par devant lui a maisnie;  
 pour s'onnour garder amaisnie

69. *L'ente* del testo, letteralmente 'innesto, albero appena piantato', inteso più genericamente come albero da frutta, è qui utilizzato con il valore di contraltare simbolico al sambuco, albero solitamente collegato ad immagini negative per la cultura cristiana medievale. Ai suoi rami si sarebbe, infatti, impiccato Giuda secondo una tradizione la cui eco traspare anche nel *Miracle de Théophile* di Rutebeuf (si veda l'ed. D'Agostino 2000).

87. Il significato di *rois* in fine di verso non può essere letto in senso letterale. *L'escamotage* è quello di considerare l'immagine regale come metafora della forza, contrappunto ideale allo statuto dei *feules* (equivalente piccardo del franciano *feble*), i pezzi meno importanti sulla scacchiera.

- et s'a le plus fors as costés.  
 92 Et pour ce les a acostés:  
 ke lor grant segnourie moustre  
 que li rois en doit faire moustre.  
 De lui sont li plus grant après:  
 96 li fierge sieut le roc après.  
 Il li plaist bien pour le secours,  
 car de lui est plaine se cours.  
 Li rois les chevaliers a trait [f. 240 c]  
 100 a s'aïe – car s'on retrait  
 sour l'aufin, k'il soit pris as mains  
 li rois se perçoit bien – a mains  
 de fais assés se passera  
 104 pour les chevaliers: pas sera  
 sour eus fais pour avant passer.  
 Li ros voit que, s'a tant passer  
 ne s'en puet que ses caus n'i fiere,  
 108 que la fierge, qui est si fiere,  
 amenra au secours le roi,  
 ançois c'on partenge le roi  
 dont il vauront cauper les trais,  
 112 car lor perte gist par les trais.  
 Einsi li uns grant l'autre aproisme,  
 mais ne voelent tenir a proisme  
 nes un des petis paonnés.  
 116 Molt biaux oisiaus est paons, nes  
 a regarder, et deliteus  
 quant de cascun est de li teus –  
 c'aucuns ki premiers a sali  
 120 sont au juer peu assali –  
 quant pris est, se passe se bonne.

116. La citazione del *paon* apparentemente fuori contesto è emblematica delle costruzioni a cui l'uso della rima equivoca piega gli sviluppi del discorso. I riferimenti all'esotico volatile e alla sua proverbiale bellezza non mancano nella letteratura morale antico-francese. Per restare entro i confini del français 25566 sarà interessante di ricordare il caso dell'uso simbolico testimoniato dal *Tournoiement Antecrist*: «Ensi chevauchoit sapience. | De presla sievoit Providence, | qui est sa coisine germaine, | et portoit son escu demeine, | a .i. cartier d'or foilleté | et d'euz de paon oilleté, | por loing voër et esgarder; | [...] et avoit sor son hiaume asise | une grant queue de paon, | dont por verté dire poon, | qu'el' ert si espes oilletée, | que rien n'entrast en la valée, | que Providence ne veïst» (si veda Huon de Mery, *Li Torneiment Anticrist*, ed. Bender).

De coi il me samble, se bonne  
 fuissent de derriere li gent,  
 124 ki demoustrerent ki sont li gent,  
 il eussent premiers l'assaut.  
 Mais il ne feront ja la saut,  
 s'aront tout li petit perdu.  
 128 Li grant son petit esperdu  
 se li petit sont mis a fin.  
 Je n'en tieng point le roi a fin  
 ki n'aiue le boinhommel.  
 132 Tout furent fait d'un boin hommell,  
 d'un bos sont et d'une matiere. [f. 240 d]  
 Ensamble crurent de ma tiere  
 li rois et li ros et la fierge  
 136 et li paonnet; et la fier ge  
 le cop as grans de tort avoir.  
 Or vous puis je bien dire a voir  
 quant li juer ki le ju mainent  
 140 ont mis les esciés u il mainent  
 et il sont u sac rebouté  
 que plus i ont li debouté  
 et d'avantage et de soulas  
 144 ke n'ont li grant, ki desous, las!  
 avoient les petis repus.  
 D'autre femele sont repus,  
 ki cel droit lor fait au reponre  
 148 kel cul du sac convient reponre  
 le roi du ju pour le pesance.  
 Or doit il bien avoir pesance  
 quant cil ont fait de lui piler  
 152 cui on soloit si depiler.  
 La est tous keüs li haussages.  
 Pour ce demoustre li haus sages,  
 Jhesu Cris ki nous est com pere,  
 156 k'au monde les esciés compere.  
 N'est c'uns seus esciekiers li mondes,

150. *doit il*: si ripresenta in questo caso la struttura sintattica discussa per il v. 46.



dont i a boin jugier li mondes  
 k'oster se set de faus agiés  
 160 car li faus juerres a gies  
 pour fausement le gent loier:  
 s'en avera le gent loier  
 que li grant ont u sac por ciaux  
 164 k'il defouloient com porciaus.  
 S'aucuns rois, d'Espaigne u de France,  
 ki ne doit jugier fors de france  
 loi estraite – de droit commune [f. 241 a]  
 168 doit estre s'aïe comm'une  
 pasture u repast li bestaille  
 n'uevre point ainsi – li bes taille  
 du roi s'est molt faus ki la tent.  
 172 Li povres puor droit si l'atent,  
 ançois i est bleciés que sains.  
 Tes rois n'uevre mie que sains.  
 S'uns quens, ki tient terre u demaine,  
 176 a un chevalier qui demaine  
 se gent a tort par estreloi,  
 se refait li quens estreloi  
 pour son chevalier a rebours;  
 180 de coi se li gent a rebours  
 ont lor segnour tenu, recroire  
 ne le verront pas de recroire  
 conseil, dont li pris lor demeure.  
 184 Se li sires ne fiert de meure,  
 il fiert bien pieur cop de bouche.  
 Est il dont ensi c'on debouce  
 les boins petis que Dix a fais,  
 188 quant ciex ki les deboute a fais  
 assés en son fais a porter?  
 On doit le petit deporter

158-161. L'equivalenza fra gioco e vita, posta all'interno di quella più ampia fra scacchiera e mondo, determina che il giocatore di scacchi, nel sistema culturale in cui si sviluppa il ragionamento, non possa essere altri che l'uomo onesto intento a vivere la propria vita rettamente resistendo alle tentazioni e agli imprevisti posti sulla sua strada dal demonio. Le premesse non differiscono di tanto da quelle esposte da Gautier de Coinci nei *Miracles de Nostre Dame*, diverse sono però le conseguenze tratte rispetto al gioco (si veda Melani 1989).

que Dix a fait a se façon  
 192 aussi bien c'un grant. Se face on  
 tant de bien k'il soit recités.  
 On voit eskievins de cités  
 ki les males tantes refont,  
 196 de coi plentés de biens refont,  
 assises vilaines et males,  
 s'en ont plaines huces et males,  
 et il convient le povre aprendre  
 200 u il ait a mengier. A prendre  
 ne set riens entour lui; apris [f. 241 b]  
 en a ses souverains, si a pris  
 tant du laboreur ki laboure  
 204 que de remanant n'a la boure,  
 ains demeure povre, doutans  
 k'ades ne mesface. Dou tans  
 ki or keurt se puet on parer,  
 208 ki set les esciés comparer.  
 Li grans n'est au petit aidans.  
 Com plus en mon catel ai dans,  
 mains me plaist au monde li jus;  
 212 car si amer en est li jus  
 que poi de goust en a li mors.  
 De nous jue Dix et li mors:  
 hui mort l'un, demain veut remordre.  
 216 Or nous devons nous bien remordre  
 as grans esciés, ki l'avantage  
 perdent u sac, et la vantage  
 les petis d'onnour et de los,  
 220 ki sont de l'estofe et de l'os  
 dont li grant sont, or en font sommes.  
 Tout ensi, quant en terre sommes  
 et mors nous a tous assommés,

195. Quella di *eskievin* è una carica di primaria importanza nel medioevo artesiano. Lo scabinato era, infatti, l'organo elettivo composto da dodici membri esercitante funzioni giudiziarie sulla parte 'industriale' di Arras. Presenti a più riprese nella produzione letteraria cittadina, gli scabini sono frequentemente additati come esempio di corruzione e di esercizio vessatorio del potere (si veda al proposito Brusegan 2001).

- 224 Dix les siens molt tost a sommés.  
 La n'a grans sires nul deport,  
 ançois se puet partir de port  
 et entrere en tele galie  
 228 de coi Anemis le galie;  
 et quant li povres a esté  
 preudom et yver et esté,  
 ke de ce ke il fuet et femme  
 232 chavist lui et enfans et femme,  
 ki fu se dame et s'amiete;  
 mais li sires, ki sa miete  
 ne li vaut donner ne relief, [f. 241 c]
- 236 n'ara hommage ne relief  
 lassus en ciex en l'iretaije,  
 ains dira Diex: «En l'ire t'ai je  
 laissé; tous jours sera irés,  
 240 et vous, mes boins petis, irés  
 – ki fus paonnes et offins –  
 en paradis. Ame et os fins  
 averés vous devant me face.
- 244 Don't est il drois que cascun face  
 au mont et paie ce k'il doit.  
 Se je n'ai blecié que ce doit,  
 ki est de mes membres li mains,  
 248 si s'en deut trestoute li mains,  
 li bras et li ciés et li cors,  
 et si n'est bleciés que li cors;  
 Et quant j'ai failli a s'aïe  
 252 et jou ai le force assaïe  
 des autres membres ki me servent,  
 l'amour de mi point ne desservent  
 se cis membres n'est d'aus servis

227. La *galie* (it. 'galea') altro non è che la più celebre tra le imbarcazioni da guerra dell'antichità. Il termine, per cui in ambito antico-francese il numero maggiore di occorrenze è reperibile nelle composizioni a carattere epico, è qui inserito in una metafora dal senso non immediatamente intuibile. L'uso del tecnicismo, in questo caso, è probabilmente da ricondurre agli obblighi di natura rimici a cui costringe l'inganno del demonio espresso al verso successivo con *galier*.

- 256 ki par le mal est asservis».
   
Li uns membres l'autre sekeure:
   
li rices laist l'aler, se keure
   
le povre aidier, de lui s'ajouste.
- 260 Mais li grans sires de sa jouste
   
ne vaut au povre pain moullier.
   
Quant Dix donna Adan moullier,
   
si fu li biens cha jus quemuns,
- 264 et tu, rices, le fais quem'uns
   
puans porciaus. Nus n'est partans
   
a tous tes grans biens, et par tans
   
conteras haut, nient a bas ton.
- 268 Or jue dont de plain baston,
   
lai ester te fausse retraite. [f. 241 d]
   
Ciex ki a le gambe retraite,
   
Engrebans d'Arras, fist ce dit.
- 272 S'on me demande, j'ai ce dit
   
que chou est pour nient, que li mons
   
riens ne vaut, si peu que limons.
   
Tout juent au faus escekier
- 276 du monde. Li gran escekier
   
veut au plus petit se journee
   
ne li rice gent sejournee
   
n'ont de nului pec, ce me samble.
- 280 Quant enterré serons ensamble,
   
la verra on ki sera sire.
   
Mais nus n'i porra moustrer s'ire,
   
car li felon mal aquerant
- 284 iront tous jours le fons querant.
   
Et que trouveront il u fons?
   
Le dolereus infer, u fons
   
ame d'orgueilleus departie.
- 288 Et Dix ara a se partie
   
les boins petis ki le servirent,
   
et se li grant les asservirent,
   
il seront grant eu liu celestre.

260. *Jouste* o *jote* è il nome di un legume utilizzato per zuppe o minestrone che in seguito passa a designare per sineddoche. Evoluzione dell'ipotetico mediolatino \*JUTTA è, quindi, «eine Art Gemüsesuppe» (TL, IV, 1812, 37).

- 292      Pensons de gaaigner cel estre  
           par bien juer et par droit traire,  
           k'avoec celui nous puissons traire  
           ki tous nous a fais a s'ymage,  
 296      car au siècle n'a fors damage.  
           Fausseté gouverne sans rime,  
           por ce faut des esciés li rime.

## BIBLIOGRAFIA

- Adam de la Halle, *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle (poésies et musique)*, Edmond de Coussemaker (ed.), Paris, Durand et Pédone-Lauriel, 1872.
- , *Jeu du Pèlerin*, Ernest Langlois (ed.), Paris, Champion, 1924 (= Paris, Champion, 1992).
- Berger Roger 1963, *Le nécrologe de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras, 1194 - 1361*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, t. XIII.
- 1981, *Littérature et société arrageoises au XIII<sup>e</sup> siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, t. XXI.
- Brusegan Rosanna 2001, *Arras e il mondo cittadino*, in Boitani Piero - Mancini Mario - Varvaro Alberto (ed.), *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare*, Roma, Salerno editrice, vol. 1, t. II, pp. 497-543.
- Cerquiglini Jacqueline 1980, *Le clerc et l'écriture: le Voir dit de Guillaume de Machaut et la définition du dit*, in *Begleitreihe zum Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, vol. 1, pp. 151-168.
- De Bure Guillaume 1783, *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. la duc de La Vallière. Première partie*, Paris, De Bure, vol. 2. Disponibile anche on-line: <<http://archive.org/details/cataloguedeslivr02debu>> [ultimo accesso: 01/08/2016].
- Dinaux Arthur 1843, *Trouvères, jongleurs et ménestrels du nord de la France at du midi de la Belgique*, vol. 3, Paris, Téchenet (= Genève, Slatkin reprints, 1969).
- Doss-Quinby Eglal - Grossel Marie-Geneviève - Rosenberg Samuel N. (ed.) 2010, *«Sottes chansons contre Amours»: Parodie et burlesque au Moyen Âge*, Paris, Champion.

- Eales Richard 1986, *The Game of Chess: An Aspect of Medieval Knightly Culture*, in Harper-Bill Christopher - Harvey Ruth (ed.), *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood. Papers from the first and second Strawberry Hill conferences*, Woodbridge, Boydell Press, pp. 12-34.
- Gdf = Godefroy Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vieweg-Bouillon, 1881-1902 (= Genève-Paris, Slatkine, 1982).
- Gossen Carl Theodor 1970, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck.
- Gröber Gustav 1888, *Grundriss der romanischen philologie*, Trübner, Strassburg, vol. 2, t. I.
- Huon de Mery, *Li Torneiment Anticrist*, Margaret O. Bender (ed.), Mississippi, University, 1976.
- Huot Sylvia 1987, *From song to book. The poetics of writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative*, Ithaca (New York), Cornell University Press.
- Jacquemart Giélée, *Renart le Nouvel par Jacquemart Giélée. Publié d'après le manuscrit La Vallière (B. N. fr. 25 566)*, Henri Roussel (ed.), Paris, Presses universitaires de France, 1961.
- Lecoy Félix (ed.) 1949, *Le jeu des échecs d'Engreban d'Arras*, in *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner par ses élèves et ses amis*, Paris, les Belles Lettres.
- Léonard Monique 1996, *Le dit et sa technique littéraire. Des origines à 1340*, Paris, Champion.
- (ed.) 1998, *Le dit de la honnine. Édition du texte d'après le manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale fr. 25566*, in Faucon Jean-Claude - Labbé Alain - Quérue Daniel (ed.), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, vol. 2, pp. 879-895.
- Les cinq poèmes des trois morts et trois vifs*, Stefan Glixelli (ed.), Paris, Champion, 1914.
- Lusignan Serge 2012, *Essai d'histoire sociolinguistique. Le français picard au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier.
- Melani Silvio 1989, *Metafore scacchistiche nella letteratura medievale di ispirazione religiosa: i «Miracles de Nostre Dame» di Gautier de Coinci*, «Studi mediolatini e volgari», XXXV, pp. 141-173.
- Murray Harold James Ruthven 1913, *A history of chess*, London, Oxford University Press (= Northampton, Benjamin Press, 1985).

- Pastoureau Michel 2004, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil.
- Payen Jean-Charles 1972, *Jean de Condé, Alard de Cambrai et les sources du dit*, «Moyen Age», 78, pp. 523-576.
- Poirion Daniel 1980, *Traditions et fonctions du dit poétique au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle*, in *Begleitreihe zum Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, vol. 1, pp. 147-150.
- Ribémont Bernard (ed.) 1990, *Écrire pour dire. Études sur le dit médiéval*, Paris, Klincksieck.
- Rutebeuf, *Il miracolo di Teofilo*, Alfonso D'Agostino (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- Saviotti Federico 2011, *Precisazioni per una rilettura di Bnf, fr. 25566 (Canzoniere Francese W)*, «Medioevo Romanzo», 35, pp. 262-284.
- Scheler Auguste (ed.) 1867, *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, Bruxelles, Devaux, vol. 1.
- Stones Alison 2013, *Gothic Manuscripts: 1260-1320. Part One*, 2 voll., London, Harvey Miller publishers.
- TL = Tobler Adolf - Lommatzsch Erhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmann; Wiesbaden-Stuttgart, Steiner, 1925ss.
- Tobler Adolf (ed.) 1871, *Die Parabel von dem Ächten Ringe. Französische Dichtung des dreizehnten Jahrhunderts aus einer Pariser Handschrift*, Leipzig, Hirzel. Disponibile anche on-line: <<https://archive.org/details/lidisdouvraiani01toblgoog>> [ultimo accesso: 01/08/2016].

