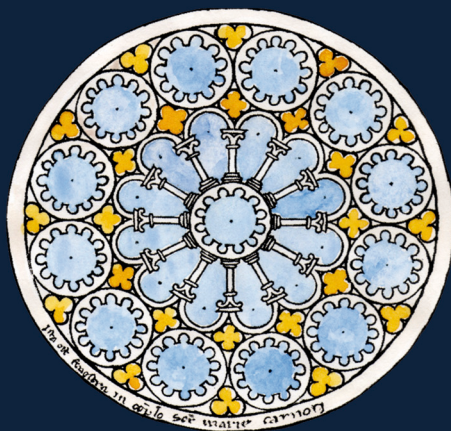


Medioevi

Rivista di letterature e culture medievali



1-2015

Edizioni Fiorini
Verona

Medioevi

Rivista di letterature e culture medievali

1-2015

Edizioni Fiorini
Verona

DIREZIONE

Anna Maria Babbi, Università di Verona

COMITATO SCIENTIFICO

Alvise Andreose, Università e-Campus

Giovanna Angeli, Università di Firenze

Anna Maria Babbi, Università di Verona

Alvaro Barbieri, Università di Padova

Roberta Capelli, Università di Trento

Fabrizio Cigni, Università di Pisa

Adele Cipolla, Università di Verona

Vicent Josep Escartí, Universitat de València

Antoni Ferrando Francés, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona

Claudio Galderisi, Université de Poitiers - CESC

Simon Gaunt, King's College, London

Gioia Paradisi, Università di Roma "La Sapienza"

Claudia Rosenzweig, Università di Bar-Ilan

Gioia Zaganelli, Università di Urbino

Michel Zink, Collège de France - Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

COORDINATORE DI REDAZIONE

Chiara Concina, Università di Verona

COMITATO DI REDAZIONE

Vladimir Agrigoroaei, Università di Verona

Matteo Cambi, Università di Verona

Cecilia Cantalupi, Università di Verona

Anna Cappellotto, Università di Verona

Lara Quarti, Università di Verona

Tobia Zanon, Università di Padova

Tutti gli articoli pubblicati su *Medioevi* sono sottoposti alla valutazione di due revisori mediante il sistema del *double blind*

INDIRIZZO

Redazione Medioevi

Anna Maria Babbi

Università degli Studi di Verona

Viale dell'Università, 4 – 37129 Verona (IT)

redazione@medioevi.it

www.medioevi.it

ISSN: 2465-2326

Autorizzazione del Tribunale di Verona n. 2040 del 03/04/2015

Progetto grafico a cura di Chiara Concina & Edizioni Fiorini

Sommario

1-2015

MONOGRAFICA

La lirica dei trovatori e dei trovieri

| | |
|--|-----|
| Fabrizio Cigni, <i>Premessa</i> | 13 |
| Alessandro Bampa, <i>Primi appunti sulle coblas dissolutas dei trovatori</i> | 15 |
| Luca Barbieri, <i>Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico</i> | 45 |
| Fabio Sangiovanni, <i>Avvicinamenti sillabici all'«emprise moindre de l'esthétique formelle» presso i non-occitanici</i> | 75 |
| Federico Saviotti, <i>L'énigme du senhal</i> | 101 |

STUDI

| | |
|--|-----|
| Vladimir Agrigoroaei, <i>Robert, fils de Tédald, et la Vie de saint Nicolas de Wace</i> | 125 |
| Matteo Cambi, <i>Sul più antico volgarizzamento dei Gradi di s. Girolamo (ms. Pisa, Biblioteca Cateriniana, n. 43)</i> | 141 |
| Sofia Lodén, <i>Paris et Vienne and its Swedish translation</i> | 169 |
| Josep Ribera Ribera, <i>Ivany i Jaufré, dos cavallers medievals units per la tradició</i> | 187 |

NOTE

| | |
|---|-----|
| Marco Robecchi, <i>Notice sur un nouveau témoin de la Mélusine en prose de Jean d'Arras</i> | 211 |
|---|-----|

SCHEDE E RECENSIONI

- Ovid in the Middle Ages*, edited by James G. Clark, Frank T. Coulson, Kathryn L. Mc Kinley, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 (Anna Cappellotto) 221
- Simon Gaunt, *Marco Polo's Le Devisement du Monde. Narrative voice, language and diversity*, Cambridge, D.S. Brewer, 2013 (Giovanni Zagni) 225
- Le Mantel mautailié*, edizione critica e commento a cura di Alberto Conte, Modena, Mucchi, 2013 (Marco Robecchi) 229
- Nello Bertoletti, *Un'antica versione italiana dell'alba di Giraut de Borneil*, con una nota paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014 (Cecilia Cantalupi) 231
- Pierluigi Leone Gatti, *Ovid in Antike und Mittelalter. Geschichte der philologischen Rezeption*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2014 (Anna Cappellotto) 235
- The Arthur of the Italians. The Arthurian legend in Medieval Italian Literature and Culture*, edited by Gloria Allaire and F. Regina Psaki, Cardiff, University of Wales Press, 2014 (Matteo Cambi) 241

Medioevi 1-2015: sezioni *Monografica, Studi e Note* a cura di Chiara Concina;
sezione *Schede e Recensioni* a cura di Cecilia Cantalupi e Anna Cappellotto.

MONOGRAFICA

La lirica dei trovatori e dei trovieri

Premessa

La rivista accoglie con vivo piacere il testo delle relazioni tenute nel ciclo di una giornata di studio sulla lirica romanza medievale («*Non sap chantar qui so non di | Ni vers trobar qui motz no fa*». *La lirica dei trovatori e dei trovieri*), tenutasi l'8 novembre 2013 presso l'Università di Verona.

I quattro contributi qui pubblicati, frutto del lavoro presentato durante il seminario, pur partendo da un'equa ripartizione tra poesia occitanica (Bampa e Saviotti) e oitanica (Barbieri e Sangiovanni), possono considerarsi già nelle intenzioni iniziali attenti a un continuo confronto interno, che non di rado include anche altri domini, come l'italiano. Da questo punto di vista, tutto l'incontro può e anzi deve essere letto come il risultato di un approccio comparativo. I quattro contributi sono inoltre caratterizzati da una comune operazione di spoglio e repertorio, ciascuna volta a fenomeni diversi della lirica medievale galloromanza (ma non solo) con cautela, circoscritto ma anche aperto ad ampie e suggestive indagini sul piano storico e letterario.

La breve presentazione che qui vogliamo inserire parte dai due lavori vertenti su aspetti metrici. Alessandro Bampa ha dedicato la sua ancora giovane esperienza ad intense ricerche sulla circolazione trobadorica italiana settentrionale, con particolare predilezione per l'area ligure e piemontese e per figure come Bonifacio Calvo e Bartolomeo Zorzi. Nel suo intervento parte da una constatazione e un limite metodologico: il *Répertoire* del Franck è insufficiente ad individuare in modo adeguato la casistica di rime isolate nell'ambito della singola strofa della lirica provenzale. Il suo esperimento viene così portato avanti in modo stimolante (e divertente), partendo da una casistica generale, e arriva a restringere il campo al caso estremo, rappresentato dalla rima interna e al mezzo che costituiscono un campo nascosto delle corrispondenze foniche dei componimenti trobadorici. Qui si ferma il suo spoglio, ma intelligentemente cerca di interpretare il mero dato numerico, di per sé non impressionante, in senso diacronico, vale a dire storico: si scopre così che Arnaut Daniel può dirsi un riformatore del congegno frequentato dai trovatori delle precedenti generazioni fino a Raimbaut d'Aurenga, nella misura in cui l'equilibrio fra *rimas caras* e *coblas dissolutas* raggiunge il massimo livello formale. L'analisi dei trovatori vicini e successivi ad Arnaut permette a Bampa non solo di approfondire l'intertestualità metrico-strofica-rimica, ma anche di aprire spiragli sull'utilizzo dei motivi e dei *topoi*, in un discorso di forte legame tra *motz* e *sons* che tanto stava a cuore ai trovatori.

Fabio Sangiovanni è un altro giovane esponente della scuola padovana. Editore di Tomaso da Faenza, i suoi lavori si rivolgono principalmente a que-

stioni metriche. Qui riprende infatti la delicata questione dell'esistenza di anasinefe in produzioni liriche romanze – come è noto la sua teorizzazione proviene dall'ambito prettamente italiano – che sono state anche opportunamente messe in discussione in interventi recenti, ad esempio al riguardo dei poeti Siciliani, per verificare quanto di questa anomalia si faccia invece uso nel repertorio oitanico, dove il fenomeno intersversale pare acquisire significativa densità.

Siamo quindi ai due lavori che vertono su implicazioni di ordine più storico-letterario e di genere, o meglio incentrate maggiormente sui contenuti delle *pièces* prese in esame.

Luca Barbieri, editore di Hugues de Berzé, è noto specialista di lirica oitanica, occitanica e fine conoscitore della materia ovidiana nelle prose antiofrancesi. Qui ci offre un anticipo delle sue ricerche in corso sul genere lirico di crociata, e in particolare sull'evoluzione in senso amoroso che si imprime nella lirica oitanica rispetto alla provenzale, dove il *coté* religioso e politico è saldamente mantenuto in tutte le declinazioni del genere. Rivestono notevole interesse, tuttavia, le voci eccezionali di una lirica francese meno nota, confinata in manoscritti contenenti principalmente testi di genere cronachistico e memorialistico legati alle Crociate (*Chroniques des ducs de Normandie*, *Mémoires* di Filippo da Novara), e non contaminata dal tema aristocratico-cortese dell'amore.

Federico Saviotti, formatosi all'Università di Pavia, si è dedicato alla lirica d'oïl e alla materia moralistica antiofrancesa, ma sta portando avanti già da tempo una ricerca su Raimbaut de Vaqueiras e sull'uso del *senhal* nella lirica trobadorica. Qui egli affina ulteriormente un discorso critico fortemente innovativo del concetto di *senhal*, riandando essenzialmente all'origine della sua teorizzazione presso gli estensori delle *Leys d'Amors* per verificare piuttosto concetti e necessità di pseudonimia, eteronimia e allusività presso trovatori molto antichi come il prediletto Raimbaut de Vaqueiras.

Crediamo che l'affiatamento tra esponenti distanti e provenienti da scuole diverse creatosi nel corso del pur breve incontro veronese sulla lirica medievale traspaia da questi quattro scritti, dei quali non è ora il caso di anticipare altro, insieme al fervore del lavoro che i loro autori hanno con generosità applicato, anche al di là dei risultati cartacei, che fermano un momento, ma ne preannunciano senz'altro un séguito, ciascuno nel solco già scavato. Anche quello che ancora non c'è, dunque, merita tutta la nostra attenzione di specialisti, romanisti e studiosi di poesia medievale, e motiva la nostra attesa.

Fabrizio Cigni
Università di Pisa

Primi appunti sulle *coblas dissolutas* dei trovatori

Alessandro Bampa
Università di Padova

RIASSUNTO: *L'articolo presenta per la prima volta il corpus dei 39 testi trobadorici composti seguendo lo schema delle coblas dissolutas. Con la nuova analisi dei dati desumibili dal Répertoire métrique de la poésie des troubadours di István Frank, l'autore evidenzia i punti in comune e le differenze fra le liriche, delineando così 11 sottogruppi e mettendo in rilievo la centralità della figura di Arnaut Daniel per lo sviluppo del metro.*

PAROLE-CHIAVE: *Metrica trobadorica – Coblas dissolutas – Arnaut Daniel*

ABSTRACT: *The paper aims to describe for the first time the 39 troubadour texts corpus, characterized by the coblas dissolutas poetic form. By reassessing István Frank's Répertoire métrique de la poésie des troubadours, the author highlights similarities and differences between the poems and he splits them in 11 subgroups. Then, the paper remarks the central position occupied by Arnaut Daniel in the coblas dissolutas development.*

KEYWORDS: *Troubadour poetic forms – Coblas dissolutas – Arnaut Daniel*

Nonostante i diversi contributi dedicati alla metrica dei trovatori, sono numerosi i temi tuttora privi di trattazioni specifiche;¹ tra questi, un particolare tipo di struttura della stanza di canzone occitanica, la cosiddetta *cobla dissoluta*: il presente articolo vuol dare i primi strumenti per il suo studio.

¹ Sulla metrica dei trovatori in generale cfr. l'introduzione di *RM*, vol. 1, pp. XIII-L; de Riquer 1975, vol. 1, pp. 34-45; Di Girolamo 1979 e Chambers 1985. Come ultimo studio specifico sulle forme strofiche ricordo il contributo sulle *coblas capfinidas* costituito da Lachin 2007.

La prima definizione attestata dello schema è quella data da Dante in due passi del *De vulgari eloquentia*: nel primo, le *coblas dissolutas* sono identificate con le stanze che «[...] sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi»; nel secondo, più sinteticamente, esse sono definite come «[...] stantia sine rithimo, in qua nulla rithimorum habitudo actenditur».²

Circa quarant'anni più tardi le *Lays d'Amors*, sulla base del principio che vuole un rapporto diretto tra il nome delle categorie delle rime e quello delle *coblas* che esse compongono,³ hanno descritto la sequenza nel sottogruppo dei *rims ordinalis* trattando in particolare di quelle *dissolutas*. In essi lo schema della successione non ha ripetizione all'interno della *cobla*, ma solo nelle altre, successive alla prima: «Si ordinal. oz il prendon orde per diversas coblas. o per una solamen. si per diversas. adonx o cascuna cobla es ses acordansa de si meteyssha. pero be ha acordansa en respieg d'otra. o per le contrari. En lo premier cas. son dichas rimas dissolutas».⁴ L'esemplificazione che viene presentata poco oltre chiarisce meglio tale definizione:

[E]t aytals ordes can se fay per doas coblas so es que la una cobla respon a l'autra per acordansa. e denan deguna de lor no havia acordansa. adonx aytal rim son dig dissolut. segon quom pot ayssi vezer.

De rimas dissolutas haven respieg a la cobla seguen.

² Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, x, 2 e II, XIII, 2 (ed. Mengaldo). Nel primo passo Dante si riferisce alla forma musicale (stanza senza ripetizione di frase al suo interno); nel secondo alla sequenza rimica (stanza senza ripetizione di rime al suo interno. In particolari sequenze trobadoriche si può supporre la mancanza di ripetizione di rime, ma forma musicale con diesi e ripetizione di frase.

³ *Las Flors del Gay Saber*, vol. 1, pp. 204-205 (ed. Gatién-Arnoult): «Devetz saber que algunas coblas son que prendo lor nom dels rims. quar sil rim son crozat. pot esser dicha crozada. si encadenat. encadenada. et en ayssi dels autres». Nonostante le diverse imperfezioni che la caratterizzano, cito questa edizione delle *Lays* perché basata sulla redazione in prosa in cinque libri del manoscritto di Toulouse, Archives de l'Académie des Jeux Floraux, 500.007, più dettagliato sull'argomento che sto prendendo in considerazione rispetto a quello delle altre due versioni editate: l'altro codice recante una versione in prosa in tre libri (Toulouse, Archives de l'Académie des Jeux Floraux, 500.006) ha infatti perso le carte dedicate ai paragrafi in questione (cfr. *Las Lays d'Amors*, vol. 2, pp. 98-99 e 124 dell'ed. Anglade); la redazione in versi in sei libri del ms. 239 della Biblioteca de Catalunya di Barcellona (*Las Flors del Gay Saber*, ed. Anglade), invece, limita di gran lunga l'aspetto definitorio, lasciando molto più spazio a quello esemplificativo.

⁴ *Las Flors del Gay Saber*, vol. 1, pp. 144-148 (ed. Gatién-Arnoult).

On mas en amor cossiri
 Soy del sieu joy desiros
 El dezirs plazer maporta
 E desplaizer mantas vetz
 Plazer. per bon esperansa.
 Desplaizer. per lonc esper.
 Amors en ayssi tot dia.
 En aquest trantol me te.

Ayssi pot hom vezer que aquesta cobla de se meteyssha non ha lunha acordansa. ans es tota de si estrampa. et per so ajustem lui outra que li responda per acordansa. et adonx am doas la una haven respieg a lautra. engendro rimas dissolutas. e veus laltra cobla ques aytals.

Mi dons can veg et albiri.
 Am son regart amoros.
 Tot lo mieu cor s'en conorta.
 Tant es vas liey purs e netz.
 Si que dautra remembransa.
 Ni lunh joy no pot haver.
 Quar amors enayssh un lia.
 Quab liey estar me cove.⁵

Classificandole coerentemente nel gruppo delle *coblas ordinalis* (che si definiscono in base all'ordine delle rime e non in base a particolari artifici retorico-sintattici) e riportando il medesimo esempio, la successiva sezione dell'opera, quando tratta delle *dissolutas*, si limita sostanzialmente a rinviare a questa stessa definizione.⁶ Centrale in essa risulta in particolare l'utilizzo del termine *estrampa*: secondo le *Leys* esso individua un raggruppamento di *rimas* e *coblas*, compreso sempre all'interno delle *ordinalis*, in cui ciascun *rim* della strofa «[...] no sacorda am degu dels autres. ni degus dels autres. am luy en leyal acordansa».⁷

⁵ *Ibidem*, vol. 1, pp. 164-167. Modifico l'impaginazione dell'edizione, uniformando a quanto la precede la frase che presenta la prima *cobla*, riportata dall'editore in forma di rubrica.

⁶ Cfr. *Ibidem*, vol. 1, pp. 206-207 e 212-213.

⁷ Cfr. *Ibidem*, vol. 1, pp. 150-154, in part. pp. 150-151: le *Leys* individuano all'interno di questa categoria due sottogruppi, quello dei *rimas estramps comus* e quello dei *cars*, e citano per ciascuno di essi una *cobla* esemplificativa. Queste sono riprodotte anche nel passo incentrato sulle *coblas estrampas*, alle pp. 208-209: 1) «Tan cociros. me fay estar la mortz. | Can me sove que tot quant es arrapa | Que lunh solas nom da joy nim deporta | Ans de paor me fay tremblar

Rilevando che, attraverso quest'ultima prospettiva, per quanto solo apparentemente, ci troviamo di fronte allo stesso punto di vista della seconda citazione dantesca,⁸ assumendo la mancanza di rime all'interno delle *coblas* come la caratteristica più evidente dello schema, per proporre una definizione del metro in termini moderni possiamo dunque affermare che siamo di fronte a delle *coblas dissolutas* quando, in un testo, l'identità di suono nella terminazione di due parole collocate alla fine di due versi è esclusivamente interstrofica.

Data una prima definizione della sequenza, prima di procedere alla costituzione di un *corpus* risulta necessaria una premessa di ordine metodologico. Dovendo utilizzare necessariamente il *Répertoire métrique* di István Frank (che costituisce ancora oggi il migliore modello per la definizione e per la catalogazione delle forme della produzione lirica romanza, trobadorica e non),⁹ occorre infatti rilevare che esso risulta insufficiente per l'individuazione di tutta la fenomenologia compositiva di tale produzione: come già più volte rilevato da altri, i criteri adottati dal filologo ungherese, necessariamente generali per il fine complessivo del lavoro e per la mole dei dati presi in considerazione, non permettono sempre di apprezzare tutte le tecniche impiegate dalle singole composizioni.¹⁰ Tale limitazione concerne anche il caso delle *coblas dissolutas*: fra i testi riconducibili a tale tipologia nella sequenza delle rime (mai segnalata da Frank né nell'introduzione del-

e frire | E majormen, can veg quem vay entora | Volen rauban mos amix que no dupta | Jove, ni vielh. noble. ni ric. ni paubre. | Ad orbas tray e fier. que re no y garda»; 2) «Pres et enclaus. estau dedins .j. celce. | On me destrenh. osses. nervis. e cambas. | Amors. e pueysh fam ayssi batr els polses | Cum li martel. can fero sus lenclutge | Si quen languisc quo sim tenia febres | Esbaytz soy. veiyres mes que sonn | Quar degun loc. no puesc trobar don yesca». Nell'altra versione in prosa dell'opera, a causa della perdita di alcuni fogli del manoscritto, abbiamo solo la definizione dei *rims estramps* (col solo inizio del paragrafo dedicato al sottogruppo dei *comus*: cfr. *Las Leys d'Amors*, vol. 2, p. 98 dell'ed. Anglade) e delle *coblas estrampas* (cfr. *ibidem*, vol. 2, p. 124, col solo esempio delle *caras*, che precede la lacuna del manoscritto che ci ha privato anche della descrizione delle *dissolutas*).

⁸ Su questo passo Billy ha ricordato infatti che, «per il trattato tolosano, il *rim estramp* è un verso [...] irrelato, che non presenta relazione alcuna con qualsiasi altro verso all'interno del componimento»: «[n]on si tratta di conseguenza di un verso qualsiasi in una *cobla dissoluta* considerata isolatamente, indipendentemente dalle sue parti, come potrebbe sembrare» (Billy 2003, p. 16 e relativa nota 29 a p. 95).

⁹ L'importanza del lavoro pionieristico di Frank è dimostrata, com'è noto, dall'essere assunto rapidamente a modello per i repertori della lirica galego-portoghese (Tavani 1967) e italiana antica (Antonelli 1984 per i Siciliani, Solimena 1980 per lo Stilnovo e Solimena 2000 per i Siculo-toscani).

¹⁰ Cfr. da ultimo Lachin 2007, pp. 62 e 65-66 per il *corpus* delle *capfinidas*.

l'opera né negli elenchi del secondo volume, che pure classificano le poesie a *coblas retrogradadas, capcaudadas e capfinidas*),¹¹ molti non si limitano a utilizzare rime isolate all'interno della stanza. Nella costituzione del *corpus* tale constatazione ha quindi imposto una revisione della successione con la quale le schede metriche sono ordinate nel *Répertoire* (basata per importanza sull'ordine alfabetico delle sequenze di rime, sul numero di versi e rime per *cobla* e sulle misure stichiche decrescenti): l'elenco che segue la richiama unicamente per la disposizione dei testi in gruppi omogenei, individuati a partire dalla presenza o meno di ulteriori artifici metrici o rimici, ordinandoli secondo un grado crescente di complessità.

A) L'insieme più semplice riunisce i testi che, dal punto di vista delle sequenze di rime, si caratterizzano unicamente per l'assenza di rime intrastrofiche. Con diciotto pezzi, questo primo gruppo rappresenta quello più ricco:¹²

1. Arnaut Daniel, PC 29,18 - RM 875:1: *Sols soi qui sai loi sobrafan que-m sortz* (xv dell'ed. Perugi, vol. 2, pp. 497-501); canzone (v. 43: *chansos*).

VI u 7: a10b10c10d10e10f10g10'; I t 3: e10f10g10'.

Rime: -ortz, -ar, -iers, -ors, -ois, -otz, -ire.

2. Arnaut Daniel, PC 29,4 - RM 875:3: *Er vei vermeilz vers blaus blans gruocs* (xiii dell'ed. Perugi, vol. 2, pp. 449-454); canzone (v. 43: *chansos*).

VI u 7: a8b8c8d8e10f10g10'; I t 3: e10f10g10'.

Rime: -ocs, -aus, -int, -art, -an, -ors, -andres.

¹¹ Cfr. RM, vol. 2, pp. 58-61.

¹² Come per i gruppi successivi, l'elenco riproduce le schede di RM, vol. 1, rivedendone leggermente la presentazione della struttura delle *coblas* utilizzando la formulazione introdotta in Elias Cairel (ed. Lachin). Al nome del trovatore e alle sigle che collocano la composizione in PC e nel *Répertoire* di Frank segue l'*incipit* del testo e, dopo la parentesi con l'indicazione dell'edizione di riferimento (valida anche per le successive citazioni delle poesie), il genere cui esso appartiene con l'eventuale autodesignazione, così come appare nell'edizione adottata. A capo, l'elenco dà poi lo schema metrico, indicando il numero di *coblas* in cifre romane, il tipo di *coblas* tramite la lettera iniziale (*u* per *unissonans*, *s* per *singulars*, *a* per «alternate») e il numero di versi contenuti in ciascuna di esse; dopo i due punti segue la successione delle rime con il numero di sillabe (la presenza o meno dell'apice indica rispettivamente il verso femminile o maschile). Secondo lo stesso principio si trovano poi il numero delle *tornadas* e lo schema dei versi che le compongono. L'elenco riporta infine le clausole, uniformate a RTP che, a differenza del regesto di Frank (su cui è stato basato), ma allo stesso modo di PC, non scheda unicamente i *morceaux* delle *Leys* – gli stessi che abbiamo riportato nel paragrafo introduttivo – e le composizioni di Raimon de Cornet.

3. Arnaut Daniel, PC 29,3 - RM 875:5: *Anz que sim resto de branchas* (xvi dell'ed. Perugia, vol. 2, pp. 529-534); canzone (v. 4: *chanzo*).
VI u 7: a7'b7'c7'd7'e10'f10'g10'; I t 3: e10'f10'g10'.
Rime: *-anchas, -olha, -anda, -onha, -òla, -erna, -ebres*.
4. Bonifacio Calvo, PC 101,3 - RM 875:6: *Er quan vei glassatz los rius* (I dell'ed. Branciforti, pp. 75-76); canzone (v. 9: *vers*).
V u 7: a7'b7'c7'd7'e7'f7'g7'.
Rime: *-ius, -èrs, -enba, -il, -art, -eja, -ocs*.
5. Arnaut Daniel, PC 29,10 - RM 875:7: *Ab gai so conde e leri* (x dell'ed. Perugia, vol. 2, pp. 329-333); canzone (v. 1: *so*).
V u 7: a7'b7'c7'd7'e7'f7'g7'; I t 3: e7'f7'g7'.
Rime: *-eri, -oli, -èrt, -ima, -aura, -ou, -erna*.
6. Leys, RM 875:nota: *Pres et enclaus estau dedins .j. celcle* (ed. Gatién-Arnoult, vol. 1, pp. 150-153); *cobla*.
I c 7: a10'b10'c10'd10'e10'f10'g10'.
Rime: *-erle, -ambas, -olses, -urge, -ebres, -omi*.
7. Arnaut Daniel, PC 29,17 - RM 879:1: *Si'm fos Amors de joi donar tan larja* (xvii dell'ed. Perugia, vol. 2, pp. 577-583); canzone.
VI u 8: a10'b10c10d10'e10f10g10h10'; I t 2: g10h10'.
Rime: *-arga, -anc, -arc, -omba, -om, -er, -ens, -esta*.
8. Bertran de Born, PC 80,24a - RM 879:2: *Mal o fai domna cant d'amar s'atarja* (xxv dell'ed. Paden - Sankowitch - Stäblein, p. 303); *coblas*.
II u 8: a10'b10c10d10'e10f10g10h10'.
Rime: *-arga, -anc, -arc, -omba, -om, -er, -ens, -esta*.
9. Bertran de Born, PC 80,29 - RM 879:3: *Non puosc mudar mon chan-tar non esparga* (xxxiv dell'ed. Paden - Sankowitch - Stäblein, pp. 373-375); sirventese (v. 41: *sirventes*).
VI u 8: a10'b10c10d10'e10f10g10h10'; II t 2: g10h10'.
Rime: *-arga, -anc, -arc, -omba, -om, -er, -ens, -esta*.
10. Guilhem de Durfort, PC 214,1 - RM 879:4: *Car sai petit, mi met en razo larga* (ed. in Appel 1890, pp. 130-132); sirventese (v. 49: *sirventes*).
VI u 8: a10'b10c10d10'e10f10g10h10'; II t 2: g10h10'.
Rime: *-arga, -anc, -arc, -omba, -om, -er, -ens, -esta*.
11. Uc de Saint-Circ, PC 457,10 - RM 879:5: *De vos me sui partitz, mals focs vos arga* (xxv dell'ed. Jeanroy-Salverda de Grave, p. 103); *cobla*.
I c 8: a10'b10c10d10'e10f10g10h10'.
Rime: *-arga, -anc, -arc, -omba, -om, -er, -ens, -esta*.
12. Peire Milo, PC 349,8 - RM 879:7: *S'ieu anc d'Amor suferc ni mal ni pena* (viii dell'ed. Borghi Cedrini, pp. 479-483); canzone.

- v u 8: a10'b10'c10'd10'e10'f10'g10'h10'.
Rime: -ena, -ura, -erna, -ire, -ona, -ansa, -ensa, -eja.
13. Peire Raimon de Tolosa, PC 355,4 - RM 879:8: *Era pus l'ivernz frank los brotz* (III dell'ed. Cavaliere, pp. 12-14); sirventese-canzone (v. 8: *chansos, vers*).
v u 8: a8b8c8d8e8f8g10h10; I t 3: f8g10h10.
Rime: -otz, -am, -ocs, -encs, -uech, -ecs, -ems, -èrs.
14. Arnaut Daniel, PC 29,1 - RM 879:9: *Amors e jois e liocs e temps* (XIV dell'ed. Perugi, vol. 2, pp. 471-474); canzone.
VI u 8: a8b8c8d8e8f8g8h10; I t 2: g8h10.
Rime: -ems, -erc, -an, -ou, -èis, -ucs, -èrs, -ècs.
15. Arnaut Daniel, PC 29,9 - RM 879:11: *En breu brisara-l temps braus* (XI dell'ed. Perugi, vol. 2, pp. 355-360); canzone (v. 7: *chan*; v. 49: *chanz*).
VI u 8: a7b7c7d7'e7'f8g8h7'; I t 2: g8h7'.
Rime: -aus, -ancs, -uch, -olha, -iula, -onc, -èrtz, -agre.
16. Raimon de Cornet, RM 879:nota: *Intrar vuelh yeu guerregar, si puesc tan* (ed. in Noulet-Chabaneau 1888, pp. 102-104); canzone.
v s 8: a10b10c10d10e10f10g10h10; I t 4: e10f10g10h10.
Rime: -an, -en, -in, -on, -ac, -èc, -ic, -oc (.j.); -als, -els, -ils, -òls, -ans, -ens, -ins, -ons (.ij.); -al, -èl, -il, -òl, -ap, -ep, -ip, -op (.iij.); -as, -es, -is, -os, -atz, -etz, -itz, -otz (.iiij.); -a, -e, -i, -o, -ar, -er, -ir, -òr (.v.); -au, -eu, -iu, -ou (.vj.).
17. *Leys*, RM 879:nota: *Tan cociros me fay estar la mortz* (ed. Gatién-Arnoult, vol. 1, pp. 208-209); *cobla*.
I c 8: a10'b10'c10'd10'e10'f10'g10'h10'.
Rime: -ortz, -apa, -orta, -ire, -entorn, -upta, -aubre, -arda.
18. *Leys*, RM 879:nota: *On mas en amor cossiri* (ed. Gatién-Arnoult, vol. 1, pp. 164-167); *coblas*.
II c 8: a7b7'c7d7'e7f7'g7h7'.
Rime: -iri, -os, -orta, -ètz, -ansa, -er, -ia, -e.

B) La seconda serie comprende i quattro testi il cui schema metrico può essere letto in due modi diversi per la presenza nella *cobla* di versi spezzati da rime interne o da rimalmezzo.¹³ Per ognuno di essi indico

¹³ Con rima interna intendo rima regolare che non si trovi in posizione di cesura; con rimalmezzo rima regolare in posizione di cesura. È noto che uno dei limiti del manuale di Frank è costituito dal suo principio generale: «[...] nous pensons que le seul moyen utilisable

prima la lettura sintetica (che Frank riporta sempre in nota), poi quella analitica, segnalando tra parentesi le clausole che, nella prima formula, rappresentano delle rime interne:

19. Cerveri de Girona, PC 434a,43 - RM 864:nota e 883:1: *Obra sobtil, | prim'e trasforia* (LXXXVII dell'ed. de Riquer, pp. 245-246); sirventese-canzone (v. 6: *vers*).

v s 6: a8'b10c10d10e10f10'; II t 2: e10f10'.

v s 11: a4b4'c4d6e10f10g4h4i2l4m6'; II t 5: g4h4i2l4m6'.

Rime: (-il,) -oria, (-ir,) -enh, -im, -et, (-an, -ari,) -au, (-èrs,) -ables.

20. Arnaut Daniel, PC 29,8 - RM 875:nota e 879:14: *Dos brais e criz | e lais e chanz e voutas* (XII dell'ed. Perugi, vol. 2, pp. 401-407); canzone (v. 7: *chanzo*).

VII u 7: a10'b10c10d10'e10'f10'g10'; I t 2: f10'g10'.

VII u 8: a4b6'c10d10e10'f10'g10'h10'; I t 2: g10'h10'.

Rime: (-itz,) -outas, -ècs, -am, -em, -endi, -obra, -ampa.

21. Guilhem de Saint Gregori, PC 233,4 - RM 879:nota e 881:1: *Razos e dreyt ay mi chant e-m demori* (ed. in Perugi 1990, pp. 116-118); canzone.

VI u 8: a10'b2c10'd2e10'f10'g10'h6; I t 2: g10'h6.

VI u 9: a10'b2c10'd2e10'f10'g4h6'i6; I t 3: g4h6'i6.

Rime: -ori, -om, -ari, -èl,¹⁴ -isca, -ondre, (-est,) -iva, -èc.

22. Cerveri de Girona, PC 434a,20 - RM 879:nota e 882:3: *En breu sazo | aura·l jorn pretentori* (XXXIV dell'ed. de Riquer, pp. 97-98); sirventese.

v u 8: a10'b2c'd2e10'f10'g10'h6; I t 3: f10'g10'h6; I t 2: g10'h6.

v u 10: a4b6'c2d10'e2f10'g10'h4i6'j6; I t 4: g10'h4i6'j6; I t 3: h4i6'j6.

Rime: (-o,) -ori, -om, -ari, -èl, -isca, -ondre, (-èst,) -iva, -èc.

C) A questo secondo gruppo può essere aggiunta un'altra composizione. Rispetto alle precedenti, tuttavia, essa risulta riconducibile alla forma delle *coblas dissolutas* solo con la lettura sintetica, la cui formula Frank cataloga secondo il suo metodo in nota:

23. Arnaut Daniel, PC 29,13 - RM 875:nota e 876:1: *L'aur'amara | fa·ls broils brancuz* (IX dell'ed. Perugi, vol. 2, pp. 271-278); canzone.

dans un classement méthodique est de considérer comme vers chaque suite de syllabes terminée par une rime. Il n'existe, pour nous, ni rime sans vers ni vers sans rime» (RM, vol. 2, p. XXX); cfr. in merito Vatteroni 1982-83.

¹⁴ Correggo RM e RTP, che riportano erroneamente la rima -elb.

VI u 7: a8b8c8d8e10f10g10'; I t 3: e10f10g10'.

VI u 17: a3'b4 c2d6e2f1g5b4h1h3i4c4j2k4l6c4m6';

I t 7: i4c4j2k4l6c4m6'.

Rime: (-ara,) -utz, (-ir,) -olbs, (-ètz, -ecs,) -encs, (-utz, -ars,) -ars, (-ortz, -ir,) -ers, (-èi,) -aut, (-ir,) -oma.

D) Una prima variazione rispetto alla sola assenza di rime all'interno delle strofe è data dall'utilizzo della tecnica delle *coblas capfinidas*, testimoniata da un solo testo:¹⁵

24.Raimbaut d'Aurenga, PC 392,26a - RM 875:3 bis: ... [nu]ils hom tan ... [n]on amet (ed. in Milone 2011, pp. 246-247); canzone.¹⁶

v u 7: a8b8c8d8e8f10g10'; I t 3: e8f10g10'.

Rime: -èt, -out, -èst, -èrt, -im, -ois, -orsa. *Capfinidas*.

E) Un altro insieme di testi introduce l'artificio della derivazione delle rime stesse; le segnalo con le cifre utilizzate da Frank, che indicano le copie che si vengono a creare tra le parole in rima:¹⁷

25.Raimbaut d'Aurenga, PC 389,26 - RM 879:12: *En aital rimeta prima* (II dell'ed. Pattison, pp. 72-73); sirventese-canzone (v. 1: *rimeta*).

VI u 8: a7'b7c7'd7'e7f7g7'h7; II t 3: f7g7'h7.

Rime: -ima, -im, -inba, -ila, -inh, -il, -ilha, -ilb. Rime derivative: 1/2, 3/5, 4/6, 7/8. Cfr. Appendice, tabella 1.

26.Gavaudan, PC 174,8 - RM 882:2: *Lo vers dech far en tal rima* (IX dell'ed. Guida, pp. 370-372); sirventese (v. 1: *vers*).

VII u 10 : a7'b7c7'd7'e7f7'g7'h7'i7'j7; II t 4: g7h7'i7'j7.

Rime: -ima, -im, -alba, -alb, -èc, -èga, -ar, -ara, -uga, -iu. Rime derivative: 1/2, 3/4, 5/6, 7/8. Cfr. Appendice, tabella 2.

F) Tale espediente caratterizza anche un'altra poesia che, come quelle del gruppo B), consente una duplice lettura dello schema, risultante sempre in *coblas dissolutas* per la possibilità di considerare alcune delle clausole come rime interne di un unico verso:

¹⁵ Sull'espediente, cfr. Lachin 2007.

¹⁶ La lirica, non schedata da PC e aggiunta da RM solo negli *Errata du tome premier*, vol. 2, p. 232, è tradita dal solo ms. E con la rubrica «[raim]baut de [vaque]iras», mutilata come la prima *cobla* dall'asportazione della lettera ornata. Di Girolamo 2009 per primo ha posto in dubbio la testimonianza del codice, proponendo con cautela l'assegnazione al conte d'Orange, confermata con nuovi argomenti da Milone 2011.

¹⁷ L'uso di rime derivative non è certo limitato ai testi in *coblas dissolutas*: si veda l'elenco (probabilmente incompleto) che si trova in RM, vol. 2, pp. 61-62.

27. Raimbaut d'Aurenga, PC 389,22 - RM 881:nota e 884:1: *Cars, douz e fenbz | del bederesc* (I dell' ed. Pattison, pp. 65-66); sirventese (v. 64: *vers*).

VII u 9: a8b8c7'd7'e7'f7'g7'h7'i7'; II t 4: f7'g7'h7'i7'.

VII u 14: a4b4c4d4e4f3'g4h3'i4j3'k7'l7'm7'n7'; II t 4: k7'l7'm7'n7'.

Rime: (-*enbs*,) -*esc*, (-*ans*,) -*erc*, (-*an*,) -*oire*, (-*ilh*), -*iure*, (-*ur*) -*aire*, -*aira*, -*iura*, -*erga*, -*esca*. Rime derivative: 1/9, 2/8, 4/7, 5/6. Cfr. Appendice, tabella 3.

G) Oltre alla tecnica delle *capfinidas* e alle rime derivate, le composizioni in *coblas dissolutas* utilizzano spesso altri due artifici metrici. Il primo è quello delle parole-rima,¹⁸ che ritroviamo isolatamente in due testi:

28. Gaucelm Faidit, PC 167,10 - RM 875:4: *Ar es lo montç vermellç et vertç* (XXI dell'ed. Mouzat, pp. 195-196); canzone (v. 6: *vers*).

VII u 7: a8b8c7'd8e8f7'g8; I t 3: e8f7'g8.

Rime: -*értz*, -*èrtz*, -*egra*, -*ècs*, -*éc*, -*ogra*, -*enc*. Parole-rima: *.j.* = *.iiij.* (*vertç*, *cubertç*, *negra*, *becs*, *desplec*, *pogra*, *tenc*), *.ij.* = *.v.* (*endertç*, *sufertç*, *degra*, *decs*, *crec*, *mogra*, *revenc*), *.iiij.* = *.vj.* (*dertç*; *certç*; *eschasegra*; *pecs*; *aplec*; *nogra*; *venc*); *.vij.* (*vertç*, *sufertç*, *eschasegra*, *becs*, *crec*, *nogra*, *tenc*) riprende per gradazione la prima parola-rima da *.j.* e *.iiij.*, la seconda da *.ij.* e *.v.*, la terza da *.iiij.* e da *.vj.*, poi ancora la quarta da *.j.* e da *.iiij.*, la quinta da *.ij.* e da *.v.* e la sesta da *.iiij.* e da *.vj.*, mentre la settima proviene nuovamente da *.j.* e da *.iiij.*; secondo lo stesso criterio scalare, infine, le tre parole in rima della *tornada* riprendono rispettivamente la terz'ultima di *.j.* e di *.iiij.*, la penultima di *.ij.* e della *.v.*, l'ultima di *.iiij.* e *.vj.* (*desplec*, *mogra*, *venc*). Cfr. Appendice, tabella 4.

29. Guiraut Riquier, PC 248,58 - RM 879:6: *No'm sai d'amor, si m'es mala o bona* (VII dell'ed. Mòlk, pp. 44-45); canzone (v. 34: *chanson*).

V u 8: a10'b10'c10'd10'e10'f10'g10'h10'; I t 3: f10'g10'h10'.

Rime: -*ona*, -*ira*, -*obra*, -*arga*, -*onja*, -*ersa*, -*orna*, -*orja*. Parole-rima: *bona*, *azira*, *sobra*, *carga*, *messonja*, *traversa*, *taborna*, *escorja*.

H) Il secondo accorgimento che può accompagnare l'assenza di rime

¹⁸ Anche l'uso di parole-rima fisse non caratterizza unicamente i componimenti in *coblas dissolutas*: basti pensare, oltre alle sestine, ai numerosissimi casi di impiego di *mots-refrains*, catalogati *ibid.*, vol. 2, pp. 62-65.

intrastrofiche è quello della permutazione,¹⁹ anch'essa rappresentata all'interno del nostro *corpus* da due poesie:

30. Peire Vidal, PC 364,42 - RM 864:1: *S'eu fos en cort on hom tengues drechura* (XLI dell'ed. Avallè, vol. 2, pp. 377-382); canzone (v. 37: *chanson*).

VII s 6: a10'b10'c10'd10'e10'f10'; III t 2: e10'f10'.

Rime: *-ura, -elba, -ena, -ensa, -ona, -onba* nella prima *cobla*; con le successive, la prima rima è sempre nuova (*-ura* > *-iva* > *-ida* > *-élba* > *-ista* > *-era* > *-ina*) e provoca lo scorrimento in avanti delle altre e la conseguente scomparsa dell'ultima della *cobla* precedente. *Tornadas*: *-ansa, -ina; -eja, -ansa; -erna, -eja*. Cfr. Appendice, tabella 5.

31. Arnaut de Maruelh, PC 30,26 - RM 875:2: *Us jois d'amor s'es en mon cor enclaus* (IV dell'ed. Johnston, pp. 22-24); canzone.

VI s 7: a10b10c10d10'e10f10g10; I t 3: e10f10g10; I t 2: f10g10; I t 1: g10.

Rime: *-aus, -or, -en, -omna, -olb, -ir, -es*. A partire dalla seconda *cobla*, per il principio dello scorrimento all'indietro, la prima rima di ogni strofa ricompare in ultima posizione, facendo sì che, progressivamente, ogni rima si ripresenti via via al primo posto. Tale schema non coinvolge unicamente il quarto verso delle *coblas*, che presenta costantemente la parola rima *domna*. Cfr. Appendice, tabella 6.

I) La permutazione è accompagnata dalle rime derivate in una serie di tre composizioni, tutte a *coblas* alternate:

32. Marcabru, PC 293,14 - RM 864:6: *Contra l'ivern que s'enansa* (XIV dell'ed. Gaunt - Harvey - Paterson, pp. 192-195); canzone (v. 55 *vers e tresc*; v. 57: *tresc*).

IX a 6: a7'7b77'c77'd7'7e77'f7'7; II t 2: e7f7'.

.j., .iiij., .v., .viij., .viiiij.: a7'b7c7d7'e7f7';

.ij., .iiij., .vj., .viiij.: a7b7c7d7e7f7'.

Rime: *-ansa, -alb, -ans, -alba, -esc, -esca* nelle *coblas* dispari; quelle pari invertono l'ordine dei singoli componenti dei distici della stanza (*-alb, -ansa, -alba, -ans, -esca, -esc*). Rime derivate: 1/3, 2/4, 5/6. Cfr. Appendice, tabella 7.

¹⁹ Cfr. Canettieri 1996, p. 63, in cui si presenta il quadro delle tipologie di permutazione stabilito da Billy 1993, pp. 220-223: a quella circolare (e alle sue due varianti con scorrimento delle rime in avanti e all'indietro) fa da contraltare la retrogradazione, che ribalta la successione delle clausole tra le *coblas*.

33. Guilhem de Saint Leidier, PC 234,5 - RM 879:10: *Bel m'es oimais qu'eu retraia* (IV dell'ed. Sakari, pp. 81-86); canzone (v. 3: *chanson*).
VI a 8: a7'/8b7'/8c7'/8d7'/8e7'/8f7'/8g7'/8h7'/8;
II t 4: 8e7'/8f7'/8g7'/8h7'/8.
.j., .iiij., .v.: a7'b7'c7'd7'e7'f7'g7'h7'; .ij., .iiij., .vj.: 8b8c8d8e8f8g8h8.
Rime: -aja, -ana, -enda, -ina, -ura, -onba, -anba, -enba nelle *coblas* dispari; le parole in rima di ciascuna di esse tornano in quelle pari in forma maschile attraverso un processo di derivazione (non più intrastrofico, bensì interstrofico), ma in ordine inverso (-enb, -anb, -onb, -ur, -i, -en, -a, -ai), rendendo le coppie .j.-.ij., .iiij.-.iiij. e .v.-.vj. delle *coblas capfinidas*. Cfr. Appendice, tabella 8.
34. Grimoart Gausmar, PC 190,1 - RM 879:13: *Lanquan lo temps renovelha* (ed. in Ferrari 1991, pp. 152-154); canzone (vv. 3 e 58: *chant*; v. 61: *vers*).
VIII a 8: a7'b7'c7'd7'e7'f7'g7'h7'.
Rime: -elha, -ina, -elh, -i, -olh, -ei, -olha, -eja nelle *coblas* dispari; tale ordine viene capovolto in quelle pari, creando una retrogradazione perfetta (-eja, -olha, -ei, -olh, -i, -elh, -ina, -elha). Rime derivative: 1/3, 2/4, 5/7, 6/8. Cfr. Appendice, tabella 9.

J) Unendo l'uso delle parole-rima a quello delle *coblas capfinidas*, delle rime derivative e della permutazione, un testo arriva a combinare tutte le tecniche viste fin qui:

35. Aimeric de Belenoi/Guilhem Ademar, PC 9,5 - RM 882:1: *Al prim pres dels breus jorns braus* (XVII dell'ed. Poli, pp. 378-379); canzone (v. 8: *rima*).²⁰
IV s 10: a7b7'c7d7'e7f7'g7h7'i7j7'.
Rime: -aus, -ava, -ut, -uda, -òr, -atge, -es, -eza, -erm, -ansa. Rime derivative: 1/2, 3/4, 5/6, 7/8, 9/10. Parole-rima: *braus, brava, nut, nuda, cor, coratge, cortez, corteza, ferm, fermansa*. Nelle *coblas* successive alla prima i distici formati dalla derivazione scalano di una posizione verso il basso, creando un legame tra le *coblas* tipico delle *capfinidas*. Cfr. Appendice, tabella 10.

K) L'ultimo gruppo di testi in *coblas dissolutas* è rappresentato dalle sestine, caratterizzate – com'è noto – dall'utilizzo simultaneo delle parole-rima

²⁰ Il testo è assegnato da C a Guilhem Ademar, attribuzione che, pur contrastando con quelle di EIKNd, in favore del Belenoi, ha trovato spesso il favore della critica. Cfr. da ultimo Zink 2013, pp. 229-235.

e della *retrogradatio cruciata*, che le dispone secondo il seguente schema: abcdef (.j.); faebdc (.ij.); cfdabe (.iij.); ecbfad (.iiij.); deacfb (.v.); bdfeca (.vj.); (b)e (d)c (f)a (.vij.).²¹ Le sestine propriamente dette sono quattro:

36. Pons Fabre d'Uzes, PC 376,2 - RM 864:2: *Quan pes qui suy, fuy so que·m franh* (ed. in Bec 1998, pp. 93-94); sestina.

VI s 6: a8b8c8d8e8f8; I t 3: d8e8f8.

Rime: -*anh*, -*ach*, -*erm*, -*ort*, -*ert*, -*er*. Parole-rima: *franh*, *frach*, *ferm*, *fort*, *pert*, *fer* (v. 12: *enferm*; v. 16: *espert*; v. 30: *espert*).

37. Arnaut Daniel, PC 29,14 - RM 864:3: *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (ed. in Perugi 1996, pp. 38-39); sestina (v. 37: *chantar*).

VI s 6: a7'b10'c10'd10'e10'f10'; I t 3: d10'e10'f10'.

Rime: -*intra*, -*ongla*, -*arma*, -*erga*, -*oncle*, -*ambra*. Parole-rima: *intra*, *ongla*, *arma*, *verga*, *oncle*, *cambra* (v. 31: *enongla*).

38. Bartolomeo Zorzi, PC 74,4 - RM 864:4: *En tal dezir mos cors intra* (XVIII dell'ed. Crescini, pp. 517-519); sestina (v. 37: *sirventes*).

VI s 6: a7'b10'c10'd10'e10'f10'; I t 3: d10'e10'f10'.

Rime: -*intra*, -*ongla*, -*arma*, -*erga*, -*oncle*, -*ambra*. Parole-rima: *intra*, *ongla*, *arma*, *verga*, *oncle*, *cambra*.

39. Guilhem de Saint Gregori, PC 233,2 - RM 864:5: *Ben grans avolesa intra* (ed. in Loporcaro 1990, pp. 36-37); sestina (v. 37: *sirventes*).

VI s 6: a7'b10'c10'd10'e10'f10'; I t 3: d10'e10'f10'.

Rime: -*intra*, -*ongla*, -*arma*, -*erga*, -*oncle*, -*ambra*. Parole-rima: *intra*, *ongla*, *arma*, *verga*, *oncle*, *cambra*.

Rispetto all'intera produzione trobadorica, se si considera il numero dei testi conservati dalla tradizione manoscritta, il valore di questo gruppo di poesie non pare certamente rilevante; i fatti risultano invece ben diversi se vengono disposti in una dimensione temporale. Tralasciando i casi del Trecento inoltrato rappresentati dalle composizioni di Raimon de Cornet e contenuti nelle *Leys* come esempi (testi 6, 16-18), dobbiamo infatti rile-

²¹ Per una presentazione della loro particolarissima struttura metrica mi limito a rinviare all'ormai classico Roncaglia 1981, pp. 5-7. Ricordando che quest'ultimo gruppo rende evidente il rapporto tra l'«invenzione» arnaldiana e le *coblas dissolutas*, senza inserirmi nella diatriba sui rapporti generativi tra i due modelli di costruzione ricordo solamente che, accanto all'ipotesi di Billy 1993, secondo la quale la sestina non sarebbe mai nata senza la tecnica delle *coblas dissolutas*, si trova quella di Canettieri 1996 che, a p. 61, ne ribalta il «procedimento genetico». La teoria di Canettieri si ritrova *in nuce* anche in Roncaglia 1981, n. 25, p. 7: rispetto alla permutazione della sestina, «[c]he la strofe risulti indivisa, senza distinzione di fronte e sirma [...], è un corollario (esteso anche alla costruzione musicale)».

vare che le *coblas dissolutas*, impiegate quasi fin dalle origini con Marcabru, passando attraverso la generazione trobadorica del 1170 individuata da Roncaglia, arrivano a varcare le soglie del XIII secolo, per giungere infine, con quello che è stato definito l'ultimo trovatore, Guiraut Riquier, a quelle del XIV, attraverso testimonianze equamente distribuite nel tempo, spesso di primissimo piano.²²

Presentato il *corpus*, per una sua prima analisi può risultare interessante il tentativo di ricostruirne la storia. In proposito dobbiamo rilevare il ruolo da assoluto protagonista svolto da Arnaut Daniel, certificato già da Dante, secondo il quale «[...] huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime».²³ Tale giudizio trova una facile conferma nello spoglio dell'elenco: se, da un lato, tale classificazione permette di notare che, tra i testi di ciascun autore chiamati in causa, solo cinque trovatori usano questa forma rimica in più di un'occasione (oltre ad Arnaut si hanno Raimbaut d'Aurenga, Bertran de Born, Guilhem de Saint Gregori e Cerveri de Girona), dall'altro lato l'elenco stabilito evidenzia che, rispetto all'unico caso dato dall'insieme dei componimenti superstiti del conte di Orange (rappresentato dai testi 24, 25 e 27 dell'elenco), solo il *corpus* del trovatore perigordino supera le tre attestazioni, arrivando addirittura a dieci (testi 1, 2, 3, 5, 7, 14, 15, 20, 23 e 37).

Al di là di questo dato numerico, la centralità del magistero danielino è riscontrabile anche nella qualità delle sue composizioni che, anche a una prima analisi, rende evidente lo sviluppo delle *coblas dissolutas* rispetto alla loro prima fase. Questa, attestata dalle poesie di Marcabru, Grimoart Gausmar e Raimbaut d'Aurenga (le uniche certamente anteriori a quelle di Arnaut), si è infatti caratterizzata, oltre che per l'uso dei *rims dissolutz*, per la presenza di tre espedienti metrici che Arnaut riformerà fortemente.

²² Per un prospetto cronologico, cfr. le date indicate dalle schede di *DBT*: in una successione temporale – necessariamente approssimativa – troviamo Marcabru (...1130-1149...), Grimoart Gausmar (...-1170-...), Raimbaut d'Aurenga (...1145-1173), Guilhem de Saint Leidier (...1165-1200), Arnaut Daniel (...1170-1200...), Arnaut de Maruelh (ultimo 3° XII sec.), Peire Vidal (...1183-1206...), Gavaudan (...1196/1197-1211...), Bertran de Born (1149?-1215?), Gaucelm Faidit (fine XII sec.-2ª decade XIII), Peire Raimon de Tolosa (...1211-1221..., distinto da Peire Raimon de Tolosa lo Vielh), Aimeric de Belenoi/Guilhem Ademar (rispettivamente ...1187-1242... e ...1190/1195-1217...), Guilhem de Durfort (...1204-1242...), Guilhem de Saint Gregori (1ª metà XIII sec.), Peire Milo (1ª metà XIII sec.), Pons Fabre d'Uzes (1ª metà XIII sec.), Uc de Saint-Circ (ultimi decenni XII sec.-1257...), Bonifacio Calvo (...1252-1266...), Bartolomeo Zorzi (ultimi due terzi XIII sec.), Cerveri de Girona (2ª metà XIII secolo) e Guiraut Riquier (...1254-1292...).

²³ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, x, 2 (ed. Mengaldo).

Studiando questo primo periodo nella storia di questa particolare struttura rimica, dobbiamo innanzitutto rilevare come nelle composizioni dei primi due trovatori si trovino diverse forme di permutazione: con le *coblas* pari di *Contra l'ivern que s'enansa* di Marcabru (testo 32) siamo messi di fronte al rovesciamento dell'ordine dei componenti dei singoli distici di quelle dispari; con *Lanquan lo temps renovelha* di Grimoart (testo 34), il rovesciamento della successione rimica tra le *coblas* risulta addirittura totale e arriva a creare ogni volta un effetto palindromico. Coinvolgendo poi anche due dei testi di Raimbaut d'Aurenga, *En aital rimeta prima* e *Cars, douz e fenbz | del bederesc* (i numeri 25 e 27), notiamo la presenza in tutte e quattro queste composizioni delle rime derivate, che formano coppie nell'insieme delle parole in rima (nei testi di Marcabru e Grimoart e nel primo di Raimbaut) o almeno in una parte di esse (nel secondo testo del trovatore d'Orange).²⁴ L'ultima lirica di Raimbaut, ... *[nu]ils hom tan ... [n]on amet* (testo 24) si limita invece solamente ad associare le *coblas* attraverso la tecnica che caratterizza le *capfinidas*.

Affrontando ora il caso rappresentato da Arnaut Daniel, dobbiamo constatare che egli porta ai massimi livelli il processo di dissoluzione delle rime, perfezionando la struttura metrica. Rispetto ai tre artifici, che caratterizzano le *coblas dissolutas* a cominciare da Marcabru, dobbiamo mettere in evidenza soprattutto la loro radicale riforma: come dimostra la distribuzione delle sue poesie all'interno dell'elenco, da un lato il trovatore perigordino ha rifiutato gli stratagemmi in un certo qual modo più semplici (le rime derivate, che infatti Frank non segnala); dall'altro, ha ridimensionato l'impiego della permutazione e della tecnica alla base delle *coblas capfinidas*, limitandoli alla complessità della *retrogradatio cruciata* della sestina, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (testo 37).

A questi scarti rispetto alla tradizione precedente fa da contraltare il mantenimento e il miglioramento di quella che deve essere considerata la peculiarità più evidente delle *coblas dissolutas* dopo la mancanza di rime intrastrofiche, ovvero l'impiego di clausole rare, costantemente rintracciabili nelle poesie in esame, come evidenzia lo spoglio del *Rimario* di Beltrami e Vatteroni: con la sola eccezione dei testi di Arnaut de Marueilh

²⁴ Su questi testi, cfr. Ferrari 1991 e la bibliografia indicata: incentrato sulla composizione di Grimoart (della quale viene offerta una dettagliata descrizione della struttura metrica alle pp. 126-136), lo studio offre un prezioso commento volto a inserirla nel contesto in cui vide la luce e arricchito dalla ricerca dei rapporti con altre poesie trobadoriche, tra le quali spiccano anche quelle di questa prima fase delle *coblas dissolutas* (pp. 161-190). L'appendice offre poi una prima serie di appunti per lo studio dei testi con rime derivate (pp. 191-199).

e Peire Milo (rispettivamente i numeri 31 e 12), le composizioni dell'elenco presentano nella grande maggioranza dei casi *caras rimas*, fatto che permette di sostenere che non si danno composizioni a *coblas dissolutas* senza la presenza di rime ricercate. Già copiosamente presente nei testi che la precedono,²⁵ tale tipologia rimica trova la sua migliore realizzazione proprio nelle poesie di Arnaut Daniel: senza considerare quelle create direttamente dal trovatore e riprese solo dai suoi seguaci (basterà qui ricordare, tra gli altri casi, quello della sestina),²⁶ dobbiamo evidenziare che le clausole in *-int* di *Er vei vermeilz vers blaus blans gruocs* (testo 2), *-anchas* e *-ebres* di *Anz que sim resto de branchas* (testo 3), *-oli* di *Ab gai so conde e leri* (testo 5), *-iula*, *-onc* e *-agre* di *En breu brisara·l temps braus* (testo 15) e *-outas*, *-endi* e *-ampa* di *Dos brais e criz | e lais e chanz e voutas* (testo 20) sono tutte veri e propri *hapax*. A riprova di tale peculiarità, possiamo rilevare che, al contrario, i testi danielini in *coblas dissolutas* si caratterizzano per pochissime rime comuni: in ordine alfabetico, troviamo solo quelle in *-an* (*Er vei vermeilz vers blaus blans gruocs*, testo 2), *-ar* (*Sols soi qui sai loi sobrafan que·m sortz*, testo 1, e *Amors e jois e liocs e temps*, testo 14), *-ars* (*L'aur'amara | fa·ls broils brancuz*, testo 23) *-ens* e *-er* (*Si·m fos Amors de joi donar tan larja*, testo 7), *-ers* (*L'aur'amara | fa·ls broils brancuz*, testo 23), *-iers* e *-ire* (*Sols soi qui sai loi sobrafan que·m sortz*, testo 1), *-itz* (*Dos brais e criz | e lais e chanz e voutas*, testo 20), *-ors* (*Sols soi qui sai loi sobrafan que·m sortz*, testo 1 e *Er vei vermeilz vers blaus blans gruocs*, testo 2) e *-utz* (*L'aur'amara | fa·ls broils brancuz*, testo 23).

Su quest'ultimo punto occorre mettere in rilievo un dato che ci permette di fare un ulteriore passo in avanti rispetto alla descrizione dello schema. Al di là della loro rarità all'interno del canzoniere arnaldiano, infatti, se si eccettuano le sole clausole in *-an* e (ma solo in parte) *-ens*, dobbiamo rilevare che, a livello fonico, pur senza raggiungere il livello di quelle *caras*, anche queste rime facili si caratterizzano: esse infatti sono

²⁵ Al riguardo si segnala in particolare *Cars, douz e fenbt | del bederesc* di Raimbaut d'Aurenga (testo 27), le cui clausole in *-enbs*, *-iura* e *-oire* all'interno del panorama trobadorico rappresentano degli *unica*.

²⁶ Utilizzando ancora il RTP rileviamo che, al di là della rima *-erga*, rara ma già utilizzata prima dell'attività letteraria di Arnaut (la troviamo in due testi di Raimbaut d'Aurenga, PC 389,10 - RM 121:1, *Après mon vers voill semp'r'ordre*, e, ancora, *Cars, douz e fenbz | del bederesc*, il numero 27 del nostro elenco), quella in *-arma* è ancora presente solo in una lirica di Raimon Vidal, chiaramente influenzata dalla composizione arnaldiana, PC 411,3 - RM 872:1, *Entre l taur e l doble signe* (uno dei due testimoni, il frammento Ψ, la attribuisce al trovatore perigordino; in merito cfr. Poe 2004); le clausole restanti infine sono riscontrabili solo nei *contrafacta* del Saint Gregori e dello Zorzi.

tutte evidentemente aspre. Tale peculiarità delle rime semplici, rinvenibile ancor più facilmente in quelle rare, permette di sostenere in definitiva che tutte le clausole dei testi arnaldiani in *coblas dissolutas* si distinguono per una ricercatezza notevole: anche nelle poche occorrenze in cui utilizza le rime più comuni, Arnaut Daniel sceglie di impiegare quelle dure e dal suono quasi violento, effetto ottenuto soprattutto attraverso le diverse combinazioni di vibranti, sibilanti, dentali e nasali, spesso alla base delle stesse rime rare. Al riguardo è necessario sottolineare che tali scelte in sede di rima aumentano la possibilità di memorizzazione delle clausole da parte del pubblico; o, meglio, dell'orecchio dell'ascoltatore: si può infatti sostenere che questi due tipi di rime (*caras* o comunque aspre) erano certamente destinate a colpire l'uditorio per la novità degli *unica*, per l'*asperitas* dei nessi consonantici o per l'unione di entrambe queste caratteristiche. La loro funzione pare evidente: attraverso il loro impiego, Arnaut Daniel cerca di compensare l'assenza di rime intrastrofiche.

Quest'ultima considerazione permette di provare a esplicitare anche un altro aspetto delle composizioni del trovatore presenti nel nostro elenco. Infatti, se si accetta di adottare la proposta d'interpretazione unitaria degli schemi di *Dos brais e criz | e lais e chanz e voutas* (testo 20) e *L'aur'amara | fa-ls broils brancuz* (testo 23), è nell'intenzione di mantenere gli effetti melodici che hanno giustificazione quelle che, in questa lettura dell'architettura della stanza, devono essere intese come delle rime interne: già rilevato nel testo 27, *Cars, douz e fenbz | del bederesc* di Raimbaut d'Aurenga, il loro utilizzo può essere inteso come un altro espediente volto a ovviare alla mancanza di echi interni alle *coblas* costituita dall'assenza di ripetizione intrastrofica di rime.

Allargando la prospettiva e arrivando al punto centrale della discussione sul tipo di sequenza in esame, questa deduzione trova un possibile fondamento se si considera che essa, da sola, permette di motivare anche l'impiego delle parole-rima nella sestina di Arnaut e quello delle *coblas capfinidas*, delle rime derivate e delle forme di permutazione nell'intero corpus trobadorico. A livello generale, infatti, si può postulare un rapporto di causa-effetto tra l'assenza di rime intrastrofiche delle *dissolutas* e la revisione complessiva dell'utilizzo degli effetti fonici da parte dei poeti che decidono di adottare tale schema: da questo punto di vista, la rifunzionalizzazione di alcuni artifici melodici deve essere intesa come una risposta all'esigenza, in questo tipo di composizioni, di non prolungare troppo a lungo l'attesa dell'eco garantita dalle rime. Per chiudere il discorso su Arnaut Daniel, occorre rilevare che tale ipotesi, già avanzata da Canello limitatamente al caso delle assonanze tra i singoli *rims dissolutz* e

dei giochi equivoci dei testi danielini (che si vanno ad aggiungere alla casistica di artifici fonici qui delineata),²⁷ permette di apprezzare ancor di più il perfezionamento della struttura metrica che il canzoniere del trovatore perigordino testimonia: rispetto agli esempi che lo precedono, Arnaut respinge le *coblas capfinidas* e la derivazione, limitando la permutazione e le parole-rima per concentrarsi soprattutto sull'affinamento della tecnica degli altri artifici melodici.

Passando ora alle composizioni degli altri trovatori, è necessario soffermarsi innanzitutto sui casi di *Lo vers dech far en tal rima* di Gavaudan (testo 26), *S'eu fos en cort on hom tengues drechura* di Peire Vidal (testo 30), *Us jois d'amor s'es en mon cor enclaus* di Arnaut de Maruelh (testo 31) e *Bel m'es oimais qu'eu retraia* di Guilhem de Saint Leider (testo 33): se la prima poesia utilizza le rime derivate e la seconda e la terza presentano una forma di permutazione, l'ultima unisce entrambi gli artifici. Composte in prossimità dell'attività letteraria arnaldiana, con queste caratteristiche esse testimoniano – con l'eccezione esclusiva della tecnica delle *coblas capfinidas*, totalmente abbandonata – la persistenza del modello arcaico di Marcabru, Grimoart Gausmar e Raimbaut d'Aurenga, quest'ultimo evidente nel pezzo di Gavaudan per la ripresa delle prime due clausole, *-ima* e *-im*, e di alcuni rimanti del ventiquattresimo testo dell'elenco, *En aital rimeta prima*.

Se inserito nella prospettiva cronologica con la quale stiamo cercando di analizzare il *corpus*, tale elemento permette di datare la composizione di questi pezzi a un periodo che precede, se non proprio la stesura dei testi di Arnaut Daniel, quantomeno la sua canonizzazione dello schema: il modello proposto dal trovatore perigordino è infatti accettato da tutti gli autori successivi, come facilmente dimostrabile anche al di là dei casi evidenti costituiti dai *contrafacta* del testo citato nel secondo passo del *De vulgari eloquentia* per esemplificare il procedimento della «stantia sine rithimo», il settimo dell'elenco, *Si·m fos Amors de joi donar tan larja* (ovvero le composizioni di Bertran de Born, Guilhem de Durfort e Uc de Saint-Circ, testi 8-11), e della sestina (con le imitazioni perfette di Guilhem de Saint Gregori e Bartolomeo Zorzi e quella più libera di Pons Fabre d'Uzes, nell'ordine i testi 39, 38 e 36).

Le altre poesie a *coblas dissolutas* rinviano al modello di Arnaut attraverso i tributi diretti alla tecnica danielina, che spesso viene estremizzata

²⁷ Cfr. Arnaut Daniel, pp. 20-22 (ed. Canello) e l'approfondimento sul tema di Arnaut Daniel, pp. 42-48 (ed. Toja).

utilizzando soprattutto alcune delle peculiarità della sestina. Tale discorso è valido per la poesia di Guiraut Riquier, *No·m sai d'amor si m'es mala o bona* (testo 29), che utilizza parole-rima e, tralasciando la permutazione, le unisce all'estrema rarità e asprezza tipicamente arnaldiane delle clausole finali, evidente in particolare in quelle in *-ersa* e *-orja*, *hapax* del rimario trobadorico. Per le medesime caratteristiche, assieme al testo di Riquier andrà ricordata la composizione di Aimeric de Belenoi/Guilhem Ademar, *Al prim pres dels breus jorns braus* (testo 34): se gli altri precedenti che hanno ispirato la poesia, ovvero *Er resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga (PC 389,16 - RM 859:1) e *Bel m'es can eu vei la brolha* di Bernard de Ventadorn (PC 70,9 - RM 295:11), permettono di giustificare la presenza delle rime derivative e della permutazione con slittamento in avanti, l'influsso danielino è testimoniato anche in questo caso dall'utilizzo dell'istituto delle parole-rima e delle clausole rare, oltre che dall'eco dell'*incipit* del testo 15 dell'elenco, *En breu brisara·l temps braus*, richiamato proprio dal primo verso.²⁸ A queste composizioni può essere aggiunta infine quella di Gaucelm Faïdit, *Ar es lo montç vermellç et vertç* (testo 28): l'impiego della tecnica delle parole-rima e la complicazione dei meccanismi di permutazione evidenziano il paradigma arnaldiano, fatto testimoniato ulteriormente dall'eco di un'altra poesia del trovatore perigordino, *Er vei vermeilz vers blaus blans gruocs* (testo 2), richiamata dall'uso dello stesso numero di versi per *cobla* e dall'associazione tra i colori vermiglio e verde nell'*incipit*, caso quest'ultimo che rende la coppia di testi un *unicum* nel panorama trobadorico, come dimostrano anche le concordanze.²⁹

Continuando ad adottare la prospettiva dell'intertestualità, possiamo passare alle composizioni che seguono lo schema offerto dal Daniel senza esasperarlo. Partendo da quella di Peire Milo, *S'ieu anc d'Amor suferc ni mal ni pena* (testo 12), occorre dire che la presenza di poche rime rare è compensata dalla loro *asperitas* e dall'occorrenza della clausola in *-erna*, tipicamente arnaldiana per il suo utilizzo in *Anz que sim resto de branchas* (testo 3) e *Ab gai so conde e leri* (testo 5): di essa vengono recuperati i rimanti *governa* (presente in entrambi i testi danielini), *buerna* e *enferna* (rispettivamente nel primo e nel secondo). Come evidenzia un confronto sinottico, per questa poesia rileviamo inoltre che l'attacco contro i maldi-

²⁸ La presenza di un triplice modello è già stata segnalata da Aimeric de Belenoi, pp. 372-374 (ed. Poli).

²⁹ Il riferimento va allo strumento di Ricketts, *COM 2*.

centi della terza *cobla* (a sinistra) richiama molto da vicino quello della quinta di un'altra composizione di Arnaut a *coblas dissolutas*, *Si-m fos Amors de joi donar tan larja* (testo 7, a destra):

Fals blasmador, la mala qarentena,
oc, e-l mal an aiaz, qe vos falzura
si mantenetz per qe la gentz s'enferna,
lo gaug del mon torn'em plor e en ire:
qar vos blasmatz Amor, qe tant es bona,
sol per aisso, car no vos da s'amanza:
e non es dreitz, pos q'el es sa voillenza
qe non vos am, ni ia non vos gerreia.

Fals lausengiers, fuocs la langa vos arja
e que pergas los oilz omne de mal cranc,
que per vos son estrait cavail e marc:
Amor toles c'a pauc del tot non tomba!
Confonda-us Deus que non savias com,
c'aus drutz vos faiz mal-dir e vil-tener:
mal-astres es qe-us ten, desconoissenz,
que es peior que hom vos amonesta.³⁰

Sempre in quest'ottica, considerando l'altra poesia di Guilhem de Saint Gregori presente nel *corpus*, *Razos e dreyt ay mi chant e-m demori* (testo 21), basterà ricordare che Petrarca l'attribuiva al trovatore perigordino, errore comprensibile proprio per le sue caratteristiche di stile più appariscenti, ovvero lo schema metrico, le rime e l'impressionante mole di echi del canzoniere danielino.³¹ Rilevando l'impiego della tecnica delle rime interne già usata anche da Arnaut, possiamo trarre da essa uno spunto per passare ai pezzi di Cerveri de Girona: da un lato dobbiamo infatti osservare che, se letto attraverso lo schema unitario, *En breu sazo | aura-l jorn pretentori* (testo 22) rappresenta un vero e proprio *contrafactum* di questa stessa poesia del Saint Gregori; dall'altro, parlando di *Obra subtil, | prim'e trasforia* (testo 19), composto anch'esso con rime interne, notiamo che l'*incipit* metapoetico (a sinistra) richiama molto da vicino – come evidenziato dai corsivi – quello di *Ab gai so conde e leri* del Daniel (testo 5, a destra):

Obra subtil, prim'e trasforia
volgra polir si agues prim engeyn,
mas tot ades entayll e plan e *lim*
homils *motz* clars e un leuger *sonet*,

Ab gai *so conde* e leri
fas *moz* e capus e doli,
e seran verai e sert
can n'aurai passada *lima*

³⁰ Rispetto al primo verso di Peire rileviamo che in **M** *blasmador* è sostituito significativamente da *lausengier*. Per l'impronta danielina del testo cfr. anche Peire Milo, pp. 91-102 (ed. Borghi Cedrini).

³¹ Cfr. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, 70 (ed. Santagata, n. al v. 10, p. 352, con bibliografia). Per un campionario della presenza di Arnaut Daniel in questo testo, nonostante l'erronea attribuzione a Guilhem de Murs, rinvio a Perugi 1985, pp. 40-42.

car trayt no t'an d'un armari ses clau
per far un vers als plasenz agradables

c'Amors m'asesplan'e m daura
mon chantar que de lei muo
cui Pres manten e governa.³²

Proprio quest'ultimo aspetto permette di approfondire ulteriormente l'analisi della struttura metrica e rimica e di completare questa prima *re-censio* dei testi. Un rapido esame degli esordi delle composizioni infatti mette in luce la presenza di due tipologie di *incipit*: accanto a quello in *medias res*, che pone subito il pubblico di fronte al nodo centrale della poesia, troviamo significativamente quello metapoetico, volto ad annunciare, descrivere e giustificare la novità stilistica, anche attraverso lo schema tipico del *Natureingang*: oltre a quelli di alcune delle poesie dei trovatori già citati,³³ registriamo le prime due *coblas* di *Era pus l'ivernz franh los brotz* di Peire Raimon de Tolosa (testo 13)³⁴ e quelle di *Er quan vei glassatz los rius*

³² Le coincidenze lessicali acquistano valore se si aggiungono a quelle riscontrabili tra lo stesso passo di Cerveri e i vv. 1-2 e 11-14 di in un altro testo di Arnaut (in questo caso non a *coblas dissolutas*), *Chanzo don-l mot son plan e prim* (PC 29,6 - RM 664:1): «Chanzo don-l mot son plan e prim | far eu ai [...] | e per que om no m faza crim | obri e lim | mos de valor | ab art d'Amor» (II dell'ed. Perugi, vol. 2, pp. 103-109).

³³ In ordine cronologico, ricordiamo: per Raimbaut d'Aurenga, l'esordio del testo 25 («En aital rimeta prima | m'agradon lieu mot e prim | bastit ses regl'e ses linha, | pos mos volers s'i apila», vv. 1-4), che richiama l'inizio della terza *cobla* del testo 27, *Cars, douz e fenbz | del bederesc* («Cars, bruns e tenhz motz entrebesc! | Pensius – pensanz enquier e serc | com si liman pogues roire | l'estraing roill ni-l fer tiure, | don mon escur cor esclaire», vv. 19-23); per Arnaut Daniel, gli attacchi del testo 15 («En breu brisara-l temps braus | e-l bis'e l brüels e l brancs | qui s'entreseigno trestutz | de sobre claus rams de fueilla: | qu'er no-i chant'aucels ni piola, | m'enseign'Amors qu'eu facha donc | chan qui ne er segonz ni ters | al prim d'efrancar cor agre», vv. 1-8) e del testo 20 («Dos brais e criz e lais e chanz e voutas | aug dels auzels qu'en leur lati fan pres | omn'a sa par, atressi com nos fam | a las amias en cui entendem: | e doncas eu qu'en la gensor entendi | dei far chanzo sobre toz de bel'obra, | que no-i aia mot fals ni rem'estrampa», vv. 1-7); per Gavaudan, i primi versi del testo 25 («Lo vers dech far en tal rima, | mascl'e femel que ben rim, | qu'ieu trac lo gran de la palha, | de sen qu'om no s'i empalh», vv. 1-4); infine, per Aimeric de Belenoi, la prima *cobla* del testo 35 («Al prim pres dels breus jorns braus, | quan branda-ls bruelhs l'aura brava | e-ls brancx, e-ill brondel son nut | pel brun tems sec que-ls desnuda, | per us brus braus brecs de cor | trobadors a bric coratge, | fauc breus menutz motz cortes | lasatz ab rima corteza, | que eu ai sotil sen ferm | per lieis, don non ai fermansa», vv. 1-10).

³⁴ «Era pus l'ivernz franh los brotz | e pareyson florit li ram | e-l gibres e-l neus son a floxc | pels tertres e pels playssadencx, | be-s tanh doncs que m'alonc d'enuieg | chantan, e no-n pareys ges pecx, | si tot s'es braus e enoios lo temps, | pus de tals digz sai far chansos ni vers. || Ben sai pareyllar e far motz | plas e clars, douz, semples, de ram; | mas qu'era no n'es temps ni locx, |

di Bonifacio Calvo (testo 4).³⁵

Evidenziando la stretta relazione tra quest'ultima poesia e, ancora una volta, la seconda dell'elenco, *Er vei vermeilz vers blaus blans gruocs* di Arnaut Daniel (come dimostrato dal ritorno delle rime *-art* e *-ocs* e di diverse parole in rima), dobbiamo rilevare la possibilità che lo studio delle *coblas dissolutas* offre di riconsiderare diversi problemi della lirica occitanica tuttora aperti, come quelli relativi all'intertestualità e al canone dei diversi trovatori. Sottolineando la necessità di approfondire un discorso qui appena cominciato, si segnala l'urgenza di uno studio dedicato al rapporto tra questi specifici testi e la musica, sicuramente centrale per comprendere fino in fondo questa forma priva di rime intrastrofiche, nata intorno alla metà del XII secolo e sviluppatasi fino ai primi decenni del XIII, quando il «divorzio tra poesia e musica» non era ancora avvenuto.³⁶

c'us tersols malazautz ramencx | (be sai que son de bon aip vueg) | vei trics qu'an afillatz lurs
 becx, | e·il pro, cortes, adreg fan plors e gems, | quar pretz es mortz e cazutz et envers» (vv.
 1-16).

³⁵ «Er quan vei glassatz los rius, | e·l freitz es enics e fers, | que cotz e fen, sech'e trencha, |
 chant eu trop miels q'en abril; | q'encontr'amor, que tot m'art, | m'aiuda·l temps que·m refreia,
 | per que tant no·m greva·l fuecs. || Doncs pois ar m'es agradius | lo temps, farai un nou vers |
 d'amor, que·m dona l'empeincha | vas un gai cor seingnoril, | gent, complit, de bel esgart; | e si
 lai mos cors espleia, | lo maltraigz m'er gaugz e iuecs» (vv. 1-14).

³⁶ Il riferimento va obbligatoriamente a Roncaglia 1978. A questo proposito una chiave di lettura può essere data dalle espressioni dantesche citate *supra*, p. 1 e rispettiva n. 2.

APPENDICE

Per agevolare la lettura dei loro schemi, riporto di seguito le parole in rima dei testi più complessi secondo le edizioni di riferimento.

Tabella 1. Raimbaut d'Aurenga, *En aital rimeta prima* (testo 25):

| <i>.j.</i> | <i>.ij.</i> | <i>.iij.</i> | <i>.iiij.</i> | <i>.v.</i> | <i>.vj.</i> | <i>.vij.</i> | <i>.viiij.</i> |
|------------|-------------|--------------|---------------|------------|-------------|--------------|----------------|
| prima | lima | cima | rima | escrima | grima | | |
| prim | lim | cim | rim | escrim | grim | | |
| linha | guinha | relinha | escriinha | Sinha | <-inha> | | |
| apila | esfila | qila | Mila | vila | acortilha | | |
| linh | guinh | relinh | escriinh | sinh | <-inh> | | |
| apil | fil | qil | mil | envil | cortil | vil | vil |
| grondilha | roilha | estendilha | perilha | frezilha | volpilha | cilha | cilha |
| grondilh | roilh | tendilh | perilh | frezilh | volpilh | cilh | cilh |

Tabella 2. Gavaudan, *Lo vers dech far en tal rima* (testo 26):

| <i>.j.</i> | <i>.ij.</i> | <i>.iij.</i> | <i>.iiij.</i> | <i>.v.</i> | <i>.vj.</i> | <i>.vij.</i> | <i>.viiij.</i> | <i>.viiiij.</i> |
|------------|-------------|--------------|---------------|------------|-------------|--------------|----------------|-----------------|
| rima | razima | entressima | escrima | Grima | prima | lima | | |
| rim | razim | tressim | escrim | grim | prim | lim | | |
| palha | trassalla | baralha | batalha | badalha | malha | trebalha | | |
| empalh | trassalh | enbaralh | batalh | badalh | capmalh | trebalh | | |
| bavec | amec | entalec | cavec | pec | grec | senec | | |
| baveca | meca | taleca | caveca | pecca | greca | Seneca | | |
| amar | dezampar | emplecar | avar | garar | ampar | clar | arar | varar |
| amara | dezampara | cara | avara | esgara | ampara | declara | ara | vara |
| belluga | faduga | astruga | fuga | aduga | cuga | demuga | peßuga | conduga |
| reviu | briu | senhoriu | recaliu | caytiu | badiu | pliu | escriu | estiu |

Tabella 3. Raimbaut d'Aurenga, *Cars, douz e fenhz | del bederesc* (testo 27):

| <i>.j.</i> | <i>.ij.</i> | <i>.iij.</i> | <i>.iiij.</i> | <i>.v.</i> | <i>.vj.</i> | <i>.vij.</i> | <i>.viiij.</i> | <i>.viiiij.</i> |
|------------|-------------|--------------|---------------|------------|-------------|--------------|----------------|-----------------|
| (fenhz) | (genhz) | (tenhz) | (lenhz) | (empenhz) | (menhs) | (argenz) | | |
| bederesc | grezesc | entrebesc | pesc | espresc | paresc | cresc | | |
| (chanz) | (enfanz) | (pensanz) | (enanz) | (Costanz) | (semblanz) | (grananz) | | |
| aerc | conderc | serc | berc | Domerc | derc | clerc | | |

| | | | | | | | | | |
|-----------|-------------|-------------|----------|----------|----------|-----------|-----------|---------|--|
| (espan) | (enjan) | (liman) | (troban) | (bran) | (doptan) | (castian) | | | |
| noire | emploire | roire | oire | decoire | coire | < -oire> | | | |
| (grill) | (brezill) | (roill) | (sill) | (corill) | (perill) | (fill) | | | |
| siure | pliure | tiure | yure | guiure | liure | reviure | | | |
| (mur) | (rancur) | (escur) | (dur) | (aur) | (tafur) | (atur) | | | |
| caire | blanc-vaire | esclaira | laire | paire | fraire | aire | | | |
| escaira | picvaira | esclaira | laira | paira | afraira | aira | acompaira | repaira | |
| siura | pliura | tiura | eniura | guiura | liura | reviura | esquiura | reviura | |
| aderga | conderga | serga | berga | Domerga | derga | clerga | verga | aerga | |
| bederesca | grezesca | entrebescas | pesca | espresca | paresca | cresca | esca | cresca | |

Tabella 4. Gaucelm Faidit, *Ar es lo montç vermellç et vertç* (testo 28):

| | | | | | | | | |
|------------|-------------|--------------|---------------|------------|-------------|--------------|----------------|--|
| <i>.j.</i> | <i>.ij.</i> | <i>.iij.</i> | <i>.iiij.</i> | <i>.v.</i> | <i>.vj.</i> | <i>.vij.</i> | <i>.viiij.</i> | |
| vertç | endertç | dertç | vertç | endertç | dertç | vertç | | |
| cubertç | sufertç | certç | cubertç | sufertç | certç | sufertç | | |
| negra | degra | escasegra | negra | degra | escasegra | escasegra | | |
| becs | decs | pecs | becs | decs | pecs | becs | | |
| desplec | crec | aplec | desplec | crec | aplec | crec | desplec | |
| pogra | mogra | nogra | pogra | mogra | nogra | nogra | mogra | |
| tenc | revenc | venc | tenc | revenc | venc | tenc | venc | |

Tabella 5. Peire Vidal, *S'eu fos en cort on hom tengues drechura* (testo 30):

| | | | | | | | | |
|------------|-------------|--------------|---------------|------------|-------------|--------------|----------------|------------|
| <i>.j.</i> | <i>.ij.</i> | <i>.iij.</i> | <i>.iiij.</i> | <i>.v.</i> | <i>.vj.</i> | <i>.vij.</i> | <i>.viiij.</i> | <i>.x.</i> |
| dreitura | esquiva | chauzida | Marcelha | conquista | apodera | reina | | |
| bella | rancura | abriva | vida | acosselha | vista | vera | | |
| mena | sembella | melhura | recaliva | servida | aparelha | quista | | |
| covinensa | pena | maissella | dura | umbriva | complida | querelha | | |
| dona | guirensa | refrena | renovella | follatura | viva | grazida | enansa | senhoreja |
| vergonha | bona | Proensa | alena | caramella | desmezura | agradiva | reina | enansa |
| | | | | | | | guerreja | |

Tabella 6. Arnaut de Maruelh, *Us jois d'amor s'es en mon cor enclaus* (testo 31):

| | | | | | | | | |
|------------|-------------|--------------|---------------|------------|-------------|--------------|----------------|----------------|
| <i>.j.</i> | <i>.ij.</i> | <i>.iij.</i> | <i>.iiij.</i> | <i>.v.</i> | <i>.vj.</i> | <i>.vij.</i> | <i>.viiij.</i> | <i>.viiij.</i> |
| enclaus | sabor | enten | Orguelh | enriquir | nasques | | | |
| doussor | jauen | vuelh | azir | conques | suaus | | | |
| ardimen | huelh | dezir | pres | laus | alhor | | | |

| | | | | | | | | | |
|--------|--------|----------|----------|-------|---------|----------|----------|---------|--|
| domna | domna | domna | domna | domna | domna | | | | |
| duelh | obezir | es | repaus | onor | lialmen | ardimen | | | |
| jauzir | ades | aus | amor | viven | acuelh | destuelh | capduelh | | |
| engres | claus | servidor | pensamen | tuelh | aculhir | remir | dir | chauzir | |

Tabella 7. Marcabru, *Contra l'ivern que s'enansa* (testo 32):

| | | | | | | | | | |
|----------|----------|-----------|---------|-----------|---------------|-----------|----------|-----------|----------|
| .j. | .ij. | .iij. | .iiij. | .v. | .vj. | .vij. | .viij. | .viiij. | .x.-.xj. |
| enansa | trebalh | semblansa | falh | esperansa | badalh | deziransa | <-alh> | prezansa | |
| assailh | balansa | entalh | amansa | enguasalh | fizansa | baralh | sobransa | devinalh | |
| enans | trebalha | semblans | falha | esperans | badalha | dezirans | <-alha> | prezans | |
| assalha | balans | entalha | amans | guasalha | afizans | baralla | sobrans | devinalha | |
| descresc | azesca | vesc | paresca | folesc | entrebresca | ufanesc | <-esca> | espresc | tresc |
| cresca | azesc | envesca | paresc | follesca | desentrebresc | ufanesca | <-esc> | espresca | tresca |

Tabella 8. Guilhem de Saint Leidier, *Bel m'es oimais qu'eu retraia* (testo 33):

| | | | | | | | |
|-----------|----------|----------|---------|------------|-----------|----------|---------|
| .j. | .ij. | .iij. | .iiij. | .v. | .vj. | .vij. | .viij. |
| retraia | veing | veraia | reveing | aia | teing | | |
| plana | estraing | vana | afraing | sobeirana | complaing | | |
| entenda | loing | prenda | poing | renda | vergoing | | |
| aclina | amesur | fina | endur | devina | aventur | | |
| desmesura | capcli | endura | fi | aventura | devi | meillura | deing |
| desloigna | enten | poigna | pren | vergoigna | ren | joingna | remaing |
| estraigna | pla | afraigna | va | complaigna | sobira | remaigna | joing |
| veigna | retrai | reveigna | verai | reteigna | ai | deigna | meillur |

Tabella 9. Grimoart Gausmar, *Lanquan lo temps renovelha* (testo 34):

| | | | | | | | |
|------------|-----------|----------|-------------|-----------|----------|----------|-----------|
| .j. | .ij. | .iij. | .iiij. | .v. | .vj. | .vij. | .viij. |
| renovelha | reverdeia | enselha | cabadeia | assemblha | guerreia | belha | senhoreia |
| albespina | fuelha | aizina | despuelha | aclina | tuelha | vezina | vuelha |
| novelh | reverdei | enselh | descabalei | sembelh | guerre | belh | senhorei |
| albesi | fuelh | aizi | despuelh | acli | tuelh | vezi | vuelh |
| <bruelh> | mati | erguelh | fi | dezacuelh | tapi | roduelh | fi |
| <esbaudei> | auzelh | vei | capdelh | estei | apelh | mersei | espelh |
| bruelha | <matina> | erguelha | fina | acuelha | atapina | roduelha | afina |
| esbaudeia | auzelha | enveia | descapdelha | esteia | apelha | merseia | espelha |

Tabella 10. Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* (testo 35):

| <i>.j.</i> | <i>.ij.</i> | <i>.iij.</i> | <i>.iiij.</i> |
|------------|-------------|--------------|---------------|
| braus | ferm | cortes | cor |
| brava | fermansa | corteza | coratge |
| nut | braus | aferm | cortes |
| desnuda | brava | fermansa | corteza |
| cor | nut | braus | ferm |
| coratge | nuda | brava | fermansa |
| cortes | cor | desnut | braus |
| corteza | coratge | nuda | brava |
| ferm | cortes | cor | nut |
| fermansa | corteza | coratge | nuda |

BIBLIOGRAFIA

- Aimeric de Belenoi, *Le poesie*, Andrea Poli (ed.), Firenze, Positivamail, 1997.
- Antonelli Roberto 1984, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.
- Appel Carl 1890, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, Fues (= Leipzig, Reisland, 1892; Wiesbaden, Martin Sändig, 1967; Osnabruck, Otto Zeller, 1969).
- Arnaut Daniel, *Canzoni*, Gianluigi Toja (ed.), Firenze, Sansoni, 1960.
- , *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Ugo Angelo Canello (ed.), Halle, Niemeyer, 1883.
- , *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Maurizio Perugi (ed.), Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, 2 voll.
- Arnaut de Maruelh, *Les Poésies du troubadour Arnaut de Mareuil*, Ronald Carlyle Johnston (ed.), Paris, Droz, 1935.
- Bartolomeo Zorzi, *Bartolomeo Zorzi*, Giuseppe Crescini (ed.), tesi di laurea dell'Università degli Studi di Padova, a.a. 1962-1963, relatore prof. Gianfranco Folena.
- Bec Pierre 1998, *La sextine de Pons Fabre d'Uzès*, in Faucon Jean-Claude - Labbé Alain - Quérueil Danielle (ed.), *Miscellanea mediaevalia: Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, vol. 1, pp. 91-100.

- Bertran de Born, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, William Doremus jr. Paden - Tilde Sankowitch - Patricia Harris Stäblein (ed.), Berkeley, University of California Press, 1986.
- Billy Dominique 1993, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, «Medioevo Romanzo», XVIII, pp. 207-239 e 371-402.
- 2003, *L'arte delle connessioni nei trovadores*, in Billy Dominique - Canettieri Paolo - Pulsoni Carlo - Rossell Antoni, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, pp. 11-111.
- Bonifacio Calvo, *Le Rime di Bonifacio Calvo*, Francesco Branciforti (ed.), Catania, Università di Catania, 1955.
- Canettieri Paolo 1996, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri.
- Cerveri de Girona, *Obras completas del trovador Cerveri de Girona*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Horta, 1947.
- Chambers Frank M. 1985, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia, American Philosophical Society.
- COM 2 = *Concordance de l'occitan médiéval. Les troubadours, les textes narratifs en vers*, direction scientifique Peter T. Ricketts, CDROM, Turnhout, Brepols, 2005.
- Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Pier Vincenzo Mengaldo (ed.), in Id., *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, III/1, pp. 1-237.
- DBT = Saverio Guida - Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2014.
- De Riquer Martín 1975, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 3 voll. (= Barcelona, Ariel, 1992).
- Di Girolamo Costanzo 1979, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli, Liguori.
- 2009, *Raimbaut d'Aurenga (?) «... [nu]ils hom tan ... [n]on amet»* (BdT 392.26a), «Lecturae tropatorum», 2, 21 pp.
- Elias Cairel, *Il trovatore Elias Cairel*, Giosuè Lachin (ed.), Modena, Mucchi, 2004.
- Ferrari Anna 1991, *Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar*, Lanquàn lo temps renovelha (BdT 190,1), «Cultura neolatina», LI, pp. 121-206.
- Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Marco Santagata (ed.), Milano, Mondadori, 2004².
- Gaucelm Faidit, *Les Poèmes de Gaucelm Faidit*, Jean Mouzat (ed.), Paris, Nizet, 1965.
- Gavaudan, *Il trovatore Gavaudan*, Saverio Guida (ed.), Modena, Mucchi, 1979.

- Guilhem de Saint Leidier, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Aimo Sakari (ed.), Helsinki, Société Néophilologique, 1956.
- Guiraut Riquier, *Guiraut Riquier. Las Cansos*, Ulrich Mölk (ed.), Heidelberg, Winter, 1962.
- Lachin Giosuè 2007, *Le coblas capfinidas dei trovatori*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, pp. 59-122.
- Las Flors del Gay Saber*, Adolphe-Félix Gatién-Arnoult (ed.), in Id., *Monumens de la littérature romane*, Toulouse, Paya, 1841-1843, 3 voll.
- Las Flors del Gay Saber*, Joseph Anglade (ed.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Secció Filològica, 1926.
- Las Leys d'Amors*, Joseph Anglade (ed.), Toulouse-Paris, Privat- Picard, 1919-1920 (= New York-London, Johnson, 1971).
- Loporcaro Michele 1990, *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (BdT 233.2 e 233.3)*, «Medioevo romanzo», xv, pp. 17-60.
- Marcabru, *Marcabru: A Critical Edition*, Simon Gaunt - Ruth Harvey - Linda M. Paterson (ed.), Cambridge, D. S. Brewer, 2000.
- Milone Luigi 2011, *Si co·l leos vol la forest: Raimbaut d'Aurenga ... [nu]ils hom tan ... [n]on amet (BdT 392,26a)*, in *Metafora medievale. Il «libro degli amici» di Mario Mancini*, a cura di Carlo Donà, Marco Infurna e Francesco Zambon, Roma, Carocci, pp. 236-274.
- Noulet Jean-Baptiste - Chabaneau Camille 1888, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle contenant des poésies de Raimon de Cornet, de Peire de Ladils et d'autres poètes de l'école toulousaine*, Paris-Montpellier, Maisonneuve-Leclerc (= Genève-Marseille, Slatkine-Laffitte, 1973).
- PC = Pillet Alfred, *Bibliographie der Troubadours [...]. Ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens*, Halle, Niemeyer, 1933.
- Peire Milo, *Il trovatore Peire Milo*, Luciana Borghi Cedrini (ed.), Modena, Mucchi, 2008.
- Peire Raimon de Tolosa, *Le Poesie di Peire Raimon de Tolosa*, Alfredo Cavaliere (ed.), Firenze, Olschki, 1935.
- Peire Vidal, *Poesie*, D'Arco Silvio Avalle (ed.), Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- Perugi Maurizio 1985, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore.
- 1990, *Petrarca provenzale*, «Quaderni petrarcheschi», VII, pp. 109-185.

- 1996, *Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel*, «Anticomoderno», II, pp. 21-39.
- Poe Elizabeth E. 2004, *A fiery arrow from the flanks: defending Arnaut Daniel's claim to Entre-l taur e-l doble signe*, «Romania», CXII, pp. 111-134.
- Raimbaut d'Aurenga, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Walter Thomas Pattison (ed.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.
- RM = Frank István, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 voll.
- Roncaglia Aurelio 1981, *L'invenzione della sestina*, «Metrica», II, pp. 3-41.
- 1978, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. 4, *Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo 19-22 giugno 1975)*, a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397.
- RTP = Beltrami Pietro G. (con la collaborazione di Sergio Vatteroni), *Rimario trobadorico provenzale. I. Indici del «Répertoire» di I. Frank*, Pisa, Pacini, 1988.
- Solimena Adriana 1980, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Società Filologica Romana.
- 2000, *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.
- Tavani Giuseppe 1967, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Uc de Saint-Circ, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Alfred Jeanroy - Jean-Jacques Salverda de Grave (ed.), Toulouse, Privat, 1913.
- Vatteroni Sergio 1982-83, *Rima interna e formula sillabica*, «Studi Mediolatini e Volgari», XXIX, pp. 175-182.
- Zink Michel 2013, *Les troubadours: une histoire poétique*, Paris, Perrin.

Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico

Luca Barbieri
Université de Genève
University of Warwick

RIASSUNTO: Le canzoni di crociata in lingua d'oïl tendono a differenziarsi progressivamente da quelle di natura più religiosa e politica scritte dai trovatori, introducendo e sviluppando il tema dell'amore cortese tipico del grand chant courtois. Questa evoluzione in senso amoroso della canzone di crociata risulta probabilmente accentuata e amplificata dalle particolari caratteristiche della tradizione manoscritta della lirica oitanica, costituita in prevalenza da canzonieri di marcata matrice aristocratica incentrati su un canone esclusivamente dedicato all'amore cortese.

Alcuni testi più legati alla tradizione occitanica del sirventese, di natura politica o morale, sopravvivono al di fuori dei canzonieri aristocratici, confinati in tradizioni periferiche non strettamente liriche: alcuni canzonieri occitani, manoscritti miscellanei anglonormanni di testi storici e giuridici, cronache francesi del tempo delle crociate. Tali testi ci consentono di penetrare in qualche modo nell'attualità dei problemi delle spedizioni in Terra Santa e costituiscono una straordinaria fonte di documentazione storica che affianca i testi delle cronache e i diplomi ufficiali.

PAROLE-CHIAVE: *Crociate – Poesia lirica – Amore cortese – Trovieri – Tradizione manoscritta*

ABSTRACT: *Old French crusade songs tend to differentiate themselves progressively from those of a more religious and political bent composed by the troubadours, introducing and developing the theme of courtly love typical of the grand chant courtois. This evolution of the crusade song in the direction of love is probably emphasized and amplified by the particular characteristics of the Old French manuscript tradition, which mainly consists of songbooks of a markedly aristocratic cast based on a canon exclusively devoted to courtly love.*

Some texts of a political or moral nature, closer to the Occitan tradition of the sirventes, survive outside the aristocratic songbooks in peripheral traditions which are not strictly confined to the lyric, namely in some Occitan songbooks, miscellaneous Anglo-Norman manuscripts containing historical and legal texts, or French chronicles of the crusading period. Such texts provide insights into the reality of the problems of expeditions to the Holy Land and constitute an extraordinary source of historical documentation complementing that of chronicles and official documents.

KEYWORDS: *Crusades – Lyric Poetry – Courtly Love – Trouvères – Manuscript Tradition*

Il fenomeno storico delle crociate in Oriente accompagna tutta la parabola della lirica romanza medievale dalle origini fino alla decadenza dell'esperienza trobadorica e all'evoluzione in senso moderno della lirica oitanica, dalla prima spedizione del 1098 fino alla definitiva perdita di ogni possedimento latino in Terra Santa nel 1291.¹ È quindi comprensibile che anche il genere particolare delle canzoni di crociata segua lo stesso percorso e si sviluppi come una corrente parallela e a volte intrecciata a quella del grande canto cortese e della lirica consacrata alla *fin'amor*.² Non si conoscono testi lirici vernacolari riguardanti la prima crociata,³ ma a partire dalla seconda del 1145-1149 cominciano a fiorire brevi poemi con

¹ Com'è noto, il primo trovatore conosciuto è Guglielmo IX duca d'Aquitania, nato nel 1071, la cui attività letteraria comincia verosimilmente nello scorcio dell'XI secolo. L'ultimo grande trovatore è invece Guiraut de Riquier, il cui componimento databile più tardo fu composto nel 1292.

² Per alcuni tentativi di definizione del genere 'canzone di crociata' e delle sue varie tipologie si veda Frappier 1966, pp. 79-90; Bec 1977, vol. 1, pp. 150-157 e più recentemente Dijkstra 1995. Al di là delle definizioni più o meno restrittive, in questo contributo si prendono in considerazione tutti i componimenti che contengono accenni e riferimenti alla crociata, secondo i criteri adottati nel progetto internazionale *Lyric Responses to the Crusades in Medieval France and Occitania*, basato all'università di Warwick, al quale collaboro attivamente dal 2011. Si rimanda al sito internet di questo progetto (www2.warwick.ac.uk/fac/arts/french/research/crusades/texts/of) anche per le edizioni commentate di numerosi testi ai quali si fa riferimento in questo contributo, in particolare quelli affiancati dalle indicazioni 'ed. Barbieri 2014' e 'ed. Barbieri 2015'.

³ A parte forse la canzone *Pos de chantar* di Guglielmo IX (PC 183.10; si veda in questo senso l'interpretazione offerta da Melani 2000), che in ogni caso non presenta i tratti distintivi tipici della canzone di crociata (un'interpretazione diversa da quella di Melani è proposta da Walter

riferimenti espliciti alle spedizioni in Terra Santa in lingua d'oc e in lingua d'oïl.

Nella lirica trobadorica, il genere della canzone di crociata assume prevalentemente, soprattutto nella sua fase più antica, la forma e i toni del *sirventese*,⁴ caratterizzato da uno schema metrico calcato su qualche testo amoroso preesistente, ma anche dalla prevalenza di una tonalità politica, religiosa o morale, di esortazione alla partenza per la Terra Santa innanzitutto, ma con punte di attacchi polemici anche assai veementi e caustici alla condotta dei re e degli aristocratici e in seguito destinate anche a stigmatizzare le contraddizioni e l'ipocrisia del clero.⁵ Si tratta in ogni caso di un genere sempre ben inserito nell'attualità che ci fornisce un'eco precisa delle varie posizioni dell'opinione pubblica sul tema della partecipazione alle crociate.⁶

Nella lirica oitanica, le caratteristiche della 'canzone di crociata' tendono via via a differenziarsi da quelle dei testi omologhi in lingua d'oc, dapprima per l'introduzione del tema dell'amore cortese tipico del *grand chant courtois* e in seguito per la progressiva dilatazione di questo aspetto a scapito del tono esortativo e quasi omiletico oppure polemico e sarcastico tipico della produzione occitanica.

Quest'evoluzione in senso amoroso della canzone di crociata risulta probabilmente accentuata e amplificata dalle particolari caratteristiche della tradizione manoscritta della lirica oitanica. Se infatti la tradizione occitanica si mostra inclusiva e aperta, cioè rappresentativa di tutte le realizzazioni possibili nelle composizioni in versi dei trovatori, dalle forme dialogiche (*tenso*), ai sirventesi, agli *enueg* e *plazer*, alle albe, alle canzoni di crociata e ad altre forme ricche di riferimenti storici concreti, i canzo-

Meliga in *Guiglielmo IX*, "Pos de chantar m'es pres talenz" (BdT 183.10), in pubblicazione su «Lecturae tropatorum» e in "Pos de chantar m'es pres talenz": l'adieu au monde du comte-duc, intervento alla *Trobada internationale Guillaume d'Aquitaine 2013*, di prossima pubblicazione). Non sono noti né il testo né la lingua della canzone dei crociati milanesi evocata nell'*Historia Mediolanensis* di Landolfo Iuniore.

⁴ I testi delle canzoni di crociata francesi e occitaniche si possono leggere per esempio in Lewent 1905, Bédier-Aubry 1909 e Guida 1992a.

⁵ Tra le varie tipologie occorrerà almeno distinguere tra le canzoni di esortazione alla crociata o *Aufrufslieder*, testi di propaganda che spesso rilanciano gli argomenti espressi nelle bolle papali, nei documenti ufficiali di re e signori e nella predicazione, i sirventesi politici contenenti riferimenti alla Terra Santa e le canzoni d'amore o *chansons de départie*, che possono essere di soggetto maschile o femminile (*chansons de femme*). Si veda Dijkstra 1995, pp. 35-49.

⁶ Sui legami tra canzoni di crociata e opinione pubblica si veda per esempio Throop 1940, Si-berry 1985, Trotter 1988 e Guida 1992b.

nieri della tradizione francese sembrano in generale prodotti di matrice aristocratica più marcata, oggetti anche materialmente più lussuosi, e incentrati dapprima su un canone esclusivo monotematico di sole canzoni d'amore e poi su una rigida distinzione di generi e sulla proliferazione di forme fisse.⁷ La scelta prevalentemente o esclusivamente centrata sul *grand chant courtois* sembra piuttosto evidente nell'importante gruppo s^{II} di Schwan (e in particolare nei mss. KNOPX), costituito in prevalenza da manoscritti di provenienza parigina o che presentano una leggera coloritura linguistica orientale (Champagne o Borgogna).⁸

L'evoluzione in senso amoroso della canzone di crociata è visibile già a partire dalle prime realizzazioni in lingua oitanica, opera del troviero piccardo Conon de Béthune,⁹ uno dei poeti lirici più noti delle prime generazioni, nonché personaggio storico di grande rilevanza per il ruolo che ebbe nella terza e soprattutto nella quarta crociata, quando fu stretto collaboratore dei primi imperatori latini di Costantinopoli, già conti di Fian-dra, fino a diventare per un breve periodo reggente dell'impero.¹⁰

Proprio Conon de Béthune, in una delle sue canzoni di crociata (RS 1125, *Ahi! Amors, com dure departie*, ed. Wallensköld 1921), introduce una novità importante destinata a caratterizzare a lungo la specificità della canzone di crociata francese. Il testo comincia infatti come una canzone d'amore, o meglio una *chanson de départie*, testo di congedo dalla dama amata da parte del cavaliere-troviero che si accinge a partire per una spedizione in Oriente (l'espressione *dure departie* occupa la posizione privilegiata della rima del primo verso) e l'autore mette in primo piano il dramma della separazione dalla donna amata a causa dalla partenza per la crociata.

⁷ Si veda in questo senso l'interessante caso del canzoniere I di Oxford (Atchison 2005).

⁸ Si veda Schwan 1886, pp. 86-173 e Spanke 1925. Sulle caratteristiche, la tipologia e la classificazione dei canzonieri lirici francesi si veda Battelli 1996, Battelli 1999, Cepraga 2001, Beldon 2004, Cepraga 2004.

⁹ L'unico testo sicuramente anteriore ai componimenti di Conon de Béthune è la canzone di esortazione RS 1548a *Chevalier, mult estes guariz* composta in occasione della seconda crociata verso il 1146. Non si può invece affermare con certezza che le canzoni di Conon de Béthune precedano, per esempio, quelle del Castellano di Coucy, che pure partecipò alla terza e alla quarta crociata; ma la cronologia alta dei testi databili di Conon, i suoi legami col trovatore Bertran de Born, le caratteristiche stilistiche della canzone RS 1125 e il fatto che essa venga spesso presa a modello da altri trovieri sono tutti elementi che sembrano confermare questa ipotesi.

¹⁰ Geoffroy de Villehardouin, *La conquista di Costantinopoli* (ed. Garavini) e Longnon 1978, pp. 146-149. Per i legami di Conon de Béthune con la lirica occitanica, in particolare con i trovatori Bertran de Born e Raimbaut de Vaqueiras, si veda Barbieri 2013.

Ahi! Amors, com dure departie
 Me convenra faire de la millor
 Ki onques fust amee ne servie!
 4 Dieus me ramaint a li par sa douçour,
 Si voirement con j'en part a dolor!
 Las! k'ai je dit? Ja ne m'en part je mie!
 Se li cors va servir Nostre Signor,
 8 Mes cuers remaint del tot en sa baillie.

Ahi! Amore, quale dura separazione mi converrà fare dalla migliore che mai sia stata amata e servita! Dio nella sua dolcezza mi riconduca a lei, così come certamente mi separo da lei con dolore! Oimè! che ho detto? Non mi separo affatto da lei! Se il corpo va a servire Nostro Signore, il mio cuore resta completamente in suo potere.

Per la prima volta i temi e lo stile tipici della canzone cortese vengono accolti nello spazio della canzone di crociata: non a caso la canzone comincia con un accorato appello diretto a *Amors* e mette in primo piano la sofferenza amorosa dell'io lirico, com'è ben sottolineato dal ricorso insistito ai pronomi personali di prima persona singolare, che sembrano collocare il componimento all'interno del processo d'introspezione e autoanalisi dell'autore-protagonista che è parte integrante della definizione della lirica d'amore medievale,¹¹ per concludersi con l'immagine topica della separazione di corpo e cuore, con quest'ultimo che resta presso la dama amata non potendosene allontanare.¹²

Nella seconda strofe, dopo due versi iniziali che prolungano idealmente la strofe incipitaria ma introducono esplicitamente il tema della partenza per la Terra Santa, a partire dal v. 11 la canzone cambia di tonalità e diventa una tipica canzone di esortazione alla crociata che presenta molte analogie con la contemporanea produzione occitanica, con formule e contenuti quasi da omelia, spesso analoghi a quelli dei contemporanei

¹¹ Frank 1950, p. 64. Sulle caratteristiche del soggetto lirico e sull'espressione della soggettività nella lirica medievale si veda Zumthor 1972, Zaganelli 1982, Zink 1985 (soprattutto le pp. 47-74), Kay 1990.

¹² Su questo tema è inevitabile rimandare ai romanzi Chrétien de Troyes e in particolare al famoso v. 4697 (ed. Méla) del *Chevalier de la Charrette* («li cors s'an vet, li cuers sejourne»), ma si vedano anche i vv. 27-28 della canzone RS 140, i vv. 32-33 della canzone RS 1636 e i vv. 23-24 della canzone RS 679 del Castellano di Coucy, di cui si parlerà più diffusamente in seguito.

documenti papali e della predicazione.¹³ I pronomi personali passano dalla prima alla terza persona e fa la sua comparsa anche la forma impersonale che caratterizza i testi di esortazione.

Por li m'en vois sospirant en Surie,
 Car je ne doi faillir mon Creator.
 Ki li faura a cest besoig d'aïe,
 12 Saiciés ke il li faura a grignor;
 Et saicent bien li grant et li menor
 Ke la doit on faire chevallerie
 Ou on conquiert Paradis et honor
 16 Et pris et los et l'amor de s'amie.

Sospirando per lei me ne vado in Terra Santa, perché non devo deludere il mio Creatore. Chi gli rifiuterà questo soccorso, sappiate che sarà da lui rifiutato in una circostanza più grave; e sappiano bene i grandi e i piccoli che si devono compiere gesta cavalleresche là dove si conquistano il paradiso, l'onore, il valore, la gloria e l'amore della propria dama.

Non esiste probabilmente un'altra canzone in cui la frattura tra le due parti si percepisca con maggiore intensità ed evidenza, forse proprio perché si tratta della prima nel suo genere. Se dovessimo classificarla in una delle categorie proposte da Bec e Dijkstra la collocheremmo più facilmente tra le canzoni di esortazione, proprio perché sostanzialmente il testo adotta tutte le formule e gli argomenti tipici di questo tipo di componimenti,¹⁴ mentre la prima strofe sembra costituire, come spesso capita nelle canzoni ad esordio stagionale, solo una breve introduzione al vero e proprio tema centrale. Tuttavia la novità dell'introduzione del tema amoroso nella canzone di crociata non può essere sottovalutata e assumerà nel repertorio oitanico uno spazio sempre maggiore dando origine ad una nuova evoluzione del genere.

¹³ Sui rapporti tra documenti papali, predicazione e canzoni di crociata si vedano Wolfram 1886 e Oeding 1910. Per quanto riguarda la canzone di Conon de Béthune, si vedano in particolare i vv. 21-28, che sembrano riecheggiare le posizioni espresse dapprima da papa Alessandro III e poi in modo più articolato da Innocenzo III, secondo cui gli uomini d'arme otterranno l'indulgenza solo partecipando attivamente alla spedizione, ma anche coloro che non potranno partire (anziani, donne, chierici) potranno ottenere la ricompensa dando il loro contributo con offerte in denaro, preghiere, buone opere e condotta casta e rispettosa (Dijkstra 1995, pp. 88-89).

¹⁴ Si veda l'analisi di Dijkstra 1995, pp. 83-92, che colloca effettivamente la canzone RS 1125 tra le «chansons d'appel à la croisade».

La canzone di Conon dovette godere di un vasto successo, almeno a giudicare dal numero dei manoscritti che la conservano (14) e dalle imitazioni più o meno esplicite che ha suscitato.¹⁵ Essa infatti viene trascritta da tutti i testimoni del canone lirico, anche quelli più esclusivi come KNOPVX, forse per la sua intrinseca novità o più probabilmente perché a causa della prima strofe viene scambiata per una canzone d'amore.¹⁶ Si deve aggiungere che anche un'altra canzone di crociata di Conon de Béthune (RS 1314), che presenta la stessa bipartizione strutturale tra congedo amoroso ed esortazione alla crociata, subisce lo stesso trattamento e trova spazio nei canzonieri parigini KNX che non conservano le altre canzoni del troviero artesiano e ne censurano totalmente il nome, in quanto simbolo di una lirica più realistica e impegnata e non esclusivamente amorosa.¹⁷

A partire da questa innovazione, la canzone di crociata francese, almeno quella che trova spazio nei canzonieri lirici, proseguirà questa evoluzione, accentuando sempre di più l'aspetto amoroso a scapito di quello politico-religioso e del tono di esortazione o invettiva. Un esempio classico di questo tipo di evoluzione sono le canzoni del Castellano di Coucy, potente signore dell'Oise che partecipò alla terza e alla quarta crociata. Il suo lirismo intimo e assoluto e lo stile sobrio ed efficace lo consacrano come uno dei più noti trovieri in lingua d'oïl¹⁸ e uno dei migliori rappresentati della lirica amorosa oitanica. Malgrado il suo spessore storico e il suo ruolo politico e militare nelle due spedizioni (nella seconda in particolare fu tra coloro che si opposero alla deviazione a Costantinopoli), anche le sue canzoni di crociata sono sostanzialmente delle canzoni d'amore che esasperano la tensione della partenza e considerano la crociata unica-

¹⁵ È particolarmente evidente il caso della canzone RS 1126 di Hugues de Berzé, ma è indicativa della notorietà del testo di Conon anche la ripresa parodica e sarcastica offerta da Huon d'Oisy nella sua canzone RS 1030.

¹⁶ Questa ipotesi meriterebbe di essere verificata in modo più approfondito attraverso un esame specifico delle antologie liriche, perché qualora fosse confermata potrebbe fornire importanti indicazioni sui criteri seguiti dai responsabili della scelta dei componimenti da raccogliere nei canzonieri, che a volte possono essere piuttosto superficiali. Del resto l'importanza della strofe introduttiva risulta già evidente in quelle raccolte che si limitano ad una trascrizione parziale delle liriche.

¹⁷ Formisano 1993, p. 150; Cepraga 2004, p. 411; Formisano 2008, p. 105; Barbieri 2013, pp. 287-288.

¹⁸ Già Eustache le Peintre verso il 1250 lo esalta collocandolo tra gli amanti celebri insieme a Tristano e a Blondel de Nesle (RS 2116, vv. 33-34, ed. Gambini).

mente come un dovere ineluttabile e doloroso, mentre l'afflato ideale e religioso tipico delle canzoni di esortazione, e presente anche nei testi di Conon, non trova nessuno spazio: in primo piano c'è solo l'esaltazione della dama amata e l'analisi psicologica della sofferenza dell'amante costretto al distacco. L'esempio più significativo è quello della canzone RS 679 (ed. Barbieri 2015), una *chanson de départie* scritta in occasione della terza o della quarta crociata.

A vous amant, plus k'a nul'autre gent,
 est bien raisons ke ma dolor complaigne,
 car il m'estuet partir outreement
 4 et desevrer de ma loial compaigne;
 et, quant li pert, n'est riens ki me remaigne;
 et sachiés bien, Amors, seürement,
 s'ainc nus morut por avoir cuer dolent,
 8 ja mais par moi n'ert meüs vers ne lais.

A voi, amanti, più che a chiunque altro, è giusto che manifesti il mio dolore, perché devo necessariamente separarmi e abbandonare la mia fedele compagna; e dal momento che la perdo non mi resta nulla; e sappi bene, Amore, con certezza, se mai ci fu chi è morto per avere il cuore dolente, allora da me non uscirà mai più una canzone o un poema.

In questo testo l'evento della spedizione oltremare non è neppure nominato e si può dedurre solo da qualche vago accenno;¹⁹ l'autore insiste invece sul dovere e sulla necessità della partenza, idea ben rappresentata dall'insistito ricorso all'espressione impersonale *m'estuet* (vv. 3, 12, 32) e sintetizzata nella formulazione dei vv. 11-12: «Oïl, par Dieu, ne puet estre outreement, | sans li m'estuet aler en terre estraigne».²⁰

Il connubio tra l'esotismo della crociata e il tema dell'amore ostacolato ebbe grande successo nella letteratura francese medievale, e il troviero di Coucy ne divenne il simbolo, grazie alla sua biografia²¹ e alla dedizione

¹⁹ Si vedano i vv. 25-27 della quarta strofe, dove la separazione dalla dama è imputata alla volontà di Dio di ricevere dal cavaliere un aiuto che contraccambi i favori a lui elargiti («Ne me vaut pas Diex por noient doner | tos les deduis k'ai eüs ens ma vie, | ains les me fait chierement comperer»).

²⁰ Osservazioni analoghe si possono fare sull'altra canzone di crociata del Castellano, la RS 985, ma lo stile e le formule sono riprese anche in componimenti più tardi come la canzone RS 140 del Castellano d'Arras, che concilia amore e crociata superando il dramma della partenza, la RS 499 di Chardon de Croisilles e le due canzoni di Thibaut de Champagne RS 757 e RS 1582.

²¹ Il Castellano morì in mare nel giugno 1203, durante la quarta crociata.

amorosa manifestata nella sua opera poetica. La leggenda fiorita sulla sua figura, dove la base storica è peraltro arricchita in modo fantasioso, culminerà nella trasposizione romanzesca del *Roman du castelain de Couci et de la dame de Fayel*, un'opera narrativa della fine del XIII secolo scritta da un ignoto autore che si firma Jakemes all'interno del testo. In essa l'autore fonde assieme numerosi motivi della letteratura cortese, dal cuore mangiato ai motivi tristaniani a quelli storici della crociata, e si serve tra l'altro di numerose inserzioni liriche tratte dai componimenti dello stesso troviero.

Un'altra canzone di crociata che dovette godere di un grande favore, come testimonia la sua vasta diffusione nei manoscritti e nei canzonieri lirici (16 in tutto) è la RS 1126 attribuita al cavaliere borgognone Hugues de Berzé (ed. Barbieri 2014). Essa fu scritta verosimilmente tra le estati del 1201 e 1202, e si pone nel solco dell'innovazione di Conon de Béthune, dichiarandolo esplicitamente fin dall'evidente ripresa incipitaria, al punto che un canzoniere provenzale (O) fonde insieme i due testi.²²

S'onques nuns hons por dure departie
 ot cuer dolant, dont l'ai je par raison,
 c'onques tortre qui pert son compaignnon
 4 ne fut un jor de moi plus esbahie.
 Chascuns ploure sa terre et son païs
 cant il se part de ses coraus amis,
 mais il n'est nuns congiés, que que nuns die,
 8 si dolerous com d'amin et d'amie.

Se mai qualcuno ebbe il cuore triste per una crudele separazione, io ho ben ragione di averlo, poiché mai una tortora che ha perso il proprio compagno fu più sconsolata di me. Ognuno piange la propria terra e il proprio paese, quando si separa dai propri amici intimi, ma non vi è nessun addio, per quanto si dica, più doloroso di quello tra amante e amata.

Essa tuttavia sviluppa maggiormente il dilemma tra servizio amoroso e servizio religioso-militare, pur non obliterando completamente il tema storico della crociata, che è richiamato nei vv. 25-26 e nel congedo se-

²² Si veda d'Heur 1963 e Barbieri 2001, p. 237, n. 1.

condo la versione dei mss. LⁿH e dei canzonieri occitanici OQ.²³ In questa canzone troviamo il tema dell'accusa (retorica?) a Dio, colpevole della separazione degli amanti, che era già stato proposto nei vv. 29-30 della canzone RS 679 del Castellano di Coucy e verrà ripreso tra l'altro nelle canzoni RS 21 di Guiot de Dijon (vv. 30-32) e RS 191 (vv. 13-14), due esempi di canzoni di separazione scritte dal punto di vista femminile.²⁴ Le affinità con il testo del Castellano sono altresì evidenti per esempio nell'accenno al *cuer dolant* del v. 2, che sembra riprendere l'analogia formula dei vv. 7-8 della canzone RS 679.

I testi di questi tre trovieri testimoniano in modo evidente la svolta nel genere della canzone di crociata sviluppatasi negli anni della terza e della quarta crociata, ed è forse significativo che i tre autori si conoscessero per aver partecipato alla crociata di Costantinopoli. Questi componimenti, nei quali il tema amoroso è dapprima giustapposto e poi pienamente integrato alla vicenda storica delle crociate, ottengono un grande successo e sono accolti nel canone lirico dei canzonieri aristocratici perché in ultima analisi rappresentano una nuova declinazione all'interno della lirica amorosa, varianti della *chanson de départie* e della canzone di lontananza.²⁵

Il percorso evolutivo d'integrazione della canzone di crociata all'interno della lirica amorosa si concluderà dopo qualche decennio, come risulta evidente per esempio nelle liriche attribuite a Raoul de Soissons (soprattutto RS 1154 e RS 1204, ed. Barbieri 2014), personaggio ambizioso e dallo spirito avventuroso, assai legato ai destini dei Franchi di

²³ Ancora una volta è interessante notare che i canzonieri più tradizionali e aristocratici (in questo caso solo DT) eliminano anche nell'*envoi* (vv. 49-52) ogni riferimento storico alla crociata, che invece è evocata nella seconda redazione conservata in canzonieri occitanici o in manoscritti di tradizione periferica anglonormanna (HO^pQ^pLⁿ): «Mout par est fols cil qui vait oltre mer | qui prent congié a sa dame a l'aler; | mais mande li de Lombardie en France, | que li congiés doble la desirance» (la redazione dei mss. DT in particolare elimina il primo verso del congedo sostituendolo con una versione più 'neutra': «Merveille moi coment puet cuers durer»).

²⁴ Oltre che da Hugues de Berzé e dal Castellano di Coucy, la canzone di Conon de Béthune verrà ripresa anche dalla canzone RS 1022 attribuita a Richard de Fournival, tanto dal punto di vista strutturale (schema metrico) quanto da quello dei contenuti e delle formule usate, ma solo per quanto riguarda la parte esortativa. Nella canzone RS 1022 non vi sono infatti riferimenti alla separazione della dama e alla sofferenza amorosa, e per questa ragione il testo non è accolto dai canzonieri lirici aristocratici e si trova solo nel ms. a. Il tema della separazione visto dal punto di vista femminile si trova già nella lirica occitanica, per esempio nella canzone di Marcabruno *A la fontana del vergier* (PC 293.1).

²⁵ Si veda anche il caso analogo della canzone RS 1575 di Gautier de Dargies.

Terra Santa, dove visse a lungo partecipando a tre crociate (la crociata dei Baroni del 1239 e le due spedizioni di San Luigi del 1249-1250 e del 1270) e unendosi in matrimonio con Alice di Champagne, evento che ne fece un potenziale aspirante al trono del regno di Gerusalemme. In apparente contrasto con i dati della sua biografia, nelle liriche di Raoul la partecipazione alla crociata è evocata solo in riferimento al passato, per paragonare i pericoli, le sofferenze e la prigionia patiti durante l'esperienza oltremare con i tormenti assai più aspri provocati da un difficile legame amoroso nel presente, come risulta evidente leggendo la prima strofe della canzone RS 1204.²⁶

Se j'ai lonc tans esté en Romenie
 et outremer fet mon pelerinage,
 sousfert i ai moult dolereus domage
 4 et enduré mainte grant maladie;
 mes or ai pis c'onques n'oi en Surie,
 que bone amour m'a doné tel malage
 dont nule foiz la dolour n'asouage,
 8 ains croist adés et double et monteplie,
 si que la face en ai tainte et palie.

Se ho soggiornato a lungo in Oriente e ho fatto il mio pellegrinaggio oltremare, vi ho patito molti rovesci dolorosi e ho sofferto di molte gravi malattie; ma ora sto peggio di come stavo in Terra Santa, perché il buon amore mi ha inflitto una tale sofferenza il cui dolore non si attenua mai, ma anzi cresce di continuo e raddoppia e si moltiplica, al punto che il mio volto ne è reso pallido ed esangue.

Va segnalato infine il caso affine ma opposto della canzone anonima RS 1157 (ed. Jeanroy-Långfors 1918-1919), dove la partenza per la crociata è menzionata solo come ipotesi futura eventuale per ribadire la forza dell'amore che lega l'autore alla dama.

²⁶ Sulle 'canzoni di crociata' di Raoul de Soissons si veda Toury 1989; sono particolarmente significative in questo senso anche le strofi iii e iv della canzone RS 1154. Lo stesso tipo di approccio di Raoul de Soissons è visibile anche nelle canzoni di Gautier de Dargies RS 795 e RS 1595 e in parte nella RS 502 del Vidame de Chartres, dove le pene amorose sofferte a causa della distanza dalla dama non sono attenuate dal ritorno in patria a causa della crudeltà degli invidiosi.

Se j'estoie outre la mer croisiez
 et pour vengier sa honte, si voudroie
 c'a m'amie aprochier,
 16 car je l'aing tant qu'el ne set que ce monte.

Se anche fossi crociato oltremare per vendicare la Sua onta, desidererei comunque riavvicinarmi alla mia amata, perché l'amo tanto che non può neanche immaginare quanto urge.

Osservando l'evoluzione della canzone di crociata così come ci viene proposta dai canzonieri lirici francesi si sarebbe tentati di dire che in ambito oitanico questo genere lirico diventa esclusivamente amoroso e trascura l'aspetto d'invettiva politica o di esortazione religiosa tipico invece della tradizione occitanica. Tuttavia, come si è già anticipato, in realtà questa impressione è da attribuire soprattutto al carattere fortemente uniforme ed esclusivo dei canzonieri aristocratici, che non danno molto spazio a testi estranei al tema amoroso cortese tipico del *grand chant courtois*. Testi più legati alla tradizione occitanica del sirventese, di natura politica o morale, esistono anche nella produzione oitanica, ma vengono tendenzialmente espulsi dai canzonieri e confinati in tradizioni periferiche e estranee al canone lirico, in particolare a quello dei canzonieri parigini che sono i più sistematici nell'operazione di esclusione. Un esempio significativo in questo senso è costituito da un'altra canzone di Hugues de Berzé (RS 37a, ed. Barbieri 2014), scritta probabilmente nel periodo tra la quinta e la sesta crociata (1215-1221), che è un invito a partire per la Terra Santa indirizzato al trovatore Falquet de Romans e al marchese Guglielmo VI di Monferrato. Questo testo recupera tutti gli elementi tipici della canzone di esortazione occitanica e adotta una tonalità decisamente religiosa e morale ricorrendo anche a citazioni evangeliche;²⁷ non mancano neppure i riferimenti storici concreti, alle imprese in Terra Santa di Corrado di Monferrato e all'imperatore Federico II:

Bernart encor me feras [un] message
 a mon marqis cui am ses tricharie:
 qe ge li pri qu'il aut en cest viage,
 20 que Monferraz le doit d'ancessarie;
 c'un'otra fois fust perduz le país,

²⁷ Si veda il richiamo alla parabola del ricco epulone (Lc 12, 16-21) contenuto nei vv. 11-13.

24 ne fust *Conras*, qui tant en ot de pris
 qu'il n'er jamais nul jorn que l'om nen die
 que *par lui fu recovree Surie*.

28 Ni ja d'aver porter ne seït pensis,
 qe sos cosis *l'emperere Freeris*
 n'avra assez, qui ne li faudra mie,
 qu'il l'*acuilli molt bel en Lombardie*.

Bernardo, tu riferirai un messaggio anche al mio marchese, che amo lealmente: che io lo prego di fare questo pellegrinaggio, perché il Monferrato ne è tenuto per dovere ereditario. La Terra Santa sarebbe già stata persa una volta, se non fosse stato per Corrado: si procurò tanto onore in quell'impresa che non vi sarà mai un tempo in cui non si dirà che la Siria fu riscattata da lui.

E non si preoccupi di portare del denaro, perché suo cugino, l'imperatore Federico, ne avrà molto e non glielo negherà, dal momento che il marchese gli ha fatto una bella accoglienza in Lombardia.

A differenza della canzone RS 1126, che è conservata da un gran numero di testimoni, compresi tutti i canzonieri del canone cortese, questo testo che non contiene riferimenti all'amore non trova spazio nei canzonieri lirici ed è conservato solo da due canzonieri occitanici (D e H), che sono tradizionalmente più aperti ai testi di carattere politico, religioso o morale.

Alla fine di questa prima parte converrà visualizzare in maniera più precisa e sistematica la distribuzione delle canzoni di crociata oitaniche nella tradizione manoscritta:

LE CANZONI DI CROCIATA IN LINGUA D'OÏL NELLA

TESTI D'ESORTAZIONE O POLITICO-RELIGIOSI:

Richard Cœur-de-Lion (?) (1891) CUKNOXZa

Huon d'Oisy (1030) MT
 Huon de Saint-Quentin (1576) CMT
 Maître Renaut, *Pour lou pueple resconforteir* (886) C
Douce dame, cui j'ain en bone foi (1659) C
Vos qui ameis de vraie amor (1967) CU
Nus ne porroit de mauvese reson (1887) UV
Oiés, seigneur, pereceus par oiseuse (1022) a
Bien monstre Diex apertement (640) H
Un serventois, plait de deduit, de joie (1729) H
 Hugues de Berzé (37a) D^pH^p
Chevalier mult estes guariz (1548a) Erfurt
Parti de mal et a bien aturné (401) Londra
Ore est acumplie / par myen escient (665a) BL + Oxford
Tous li mons doit mener joie (1738a) Cambridge
Seigniurs, oiez, pur Dieu le grant (-) Cambridge
 Philippe de Nanteuil (?) (164) *Cont. Roth.*
Ne chant pas que que nus die (1133) *Cont. Roth.*
 Philippe de Novare (184a) Torino
 Philippe de Novare (190a) Torino
 Philippe de Novare (1990a) Torino

TESTI NON CLASSIFICABILI:

Conon de Béthune (1325) MTOU
 Raoul de Soissons (1154) CO
 Audefroï le Bastart (1616) CMT

CONON DE BÉTHUNE:

***Abi! Amors, com dure d.* (1125) CHKMNOPRTVXaZaOp**
***Bien me deüsse targier* (1314) KMNOTUX**

TRADIZIONE MANOSCRITTA: TAVOLA RIASSUNTIVA

CANZONI D'AMORE (*CHANSONS DE DÉPARTIE*):

Châtelain d'Arras (140) TKNPX
Hai! las, je cuidoié avoir laisé en France (227b) Za
 Chardon de Croisilles (499) TKNPX
 Vidame de Chartres (502) AKMNPTUXa
 Châtelain de Coucy (679) ACKMOPRTUVX
 Châtelain de Coucy (985) ACKLMOPRTUVXau
 Gautier de Dargies (795) MT
 Gautier de Dargies (1575) CKLMNPRTVX
 Hugues de Berzé (1126) ACDHKLⁿOPRTUVXaOP^QP
 Gace Brulé (1232) CMTUu
 Gontier de Soignies (768) T
 Gontier de Soignies (800) T
 Gontier de Soignies (1404) T
 Raoul de Soissons (1204) BNV
 Renaut de Sableuil (?) (1229) COMa(u) + HKNPX
Por joie avoir perfite en paradis (1582) U
Novèle amors s'est dedanz mon cuer mise (1636) CU
Au commencier de la saison florie (1157) V

CHANSONS DE FEMME:

Jherusalem, grant damage me fais (191) M
 Guiot de Dijon (21) MTCKOX
Lasse! pour quoy, mestre de Rodes (-) Firenze

THIBAUT DE CHAMPAGNE:

Diex est ausis comme li pellicans (273) (e) BKMOSTVX
Seignor, sachiez, qui or ne s'an ira (6) (e) KMNOSTVX
Au temps plain de felonnie (1152) (a/e) KMORTVX
Dame, ensint est (757) (a) KMOPSTVX
Li douz pensers et li douz sovenir (1469) (a) KMORTVX

Questa tavola mette in evidenza il processo che abbiamo delineato e mostra come i canzonieri lirici tradizionali e aristocratici escludano i testi di crociata esortativi classici, dando spazio unicamente ai testi che introducono e sviluppano l'elemento amoroso. Si può notare che nelle canzoni più tarde il riferimento alla crociata diventa sempre più sfuggente e quasi superfluo: un pretesto iniziale per comporre una canzone amorosa (si veda per esempio la canzone RS 1204 attribuita a Raoul de Soissons, la RS 499 di Chardon de Croisilles o l'anonima RS 1157), un fugace accenno usato come paragone o come iperbole in formule del tipo «anche se andassi in Terra Santa» o «andrei fino in Terra Santa» (Gace Brulé RS 1232 e Gontier de Soignies RS 768, RS 800, RS 1404), o un puro dato geografico nel congedo (la canzone RS 1229 attribuita a Renaut de Sableuil).²⁸ Le eccezioni alla netta separazione della tradizione manoscritta di canzoni esortative e canzoni d'amore sono costituite dalle due canzoni di Conon de Béthune RS 1125 e RS 1314 e dalla canzone RS 1891 attribuita a Riccardo Cuor-di-Leone: si tratta infatti nella sostanza degli unici testi di esortazione alla crociata conservati anche nei canzonieri lirici aristocratici.²⁹ In due casi su tre (RS 1314 e RS 1891) l'eccezione si può spiegare con il fatto che i testi si trovano nella sezione degli adespoti dei mss.

²⁸ Si noti che in alcuni di questi casi l'accenno all'Oriente, alla Terra Santa o a 'oltremare' non implica nemmeno più un riferimento specifico alla crociata, ma piuttosto l'idea di un viaggio in un luogo lontano e in una terra straniera. Per converso va segnalato che l'infiltrazione della tematica amorosa nella canzone di crociata occitanica presenta un carattere eccezionale e sporadico, e affiora solo nell'opera di alcuni trovatori particolarmente sensibili all'influenza delle nuove mode provenienti dal Nord: Raimbaut de Vaqueiras (PC 392.24), forse per l'influenza di Conon de Béthune, Gaucelm Faidit (PC 167.36 e soprattutto PC 167.58) e in parte Bertran de Born, proprio in un testo inviato a Conon (PC 80.4, vv. 12-14). Per un elenco più esaustivo di questo tipo di testi occitanici, anche più tardi, si veda Guadagnini 2003, pp. 400-402.

²⁹ Ma l'eccezione più vistosa è costituita da Thibaut de Champagne, perché i suoi testi nei canzonieri lirici sono organizzati eccezionalmente in un *Liederbuch* ordinato e unitario, che comprende tutti i generi dalla canzone d'amore, alla canzone religiosa, ai testi dialogici. Risulta evidente che il *Liederbuch* di Thibaut ha avuto una storia e una tradizione diverse dal resto del canone lirico e per la sua natura non ubbidisce ai criteri esclusivi di tale canone. Non ci si deve quindi stupire se le cinque canzoni con riferimenti alla crociata rappresentano tutta la gamma degli esiti possibili per questo genere, poiché si passa da una canzone di polemica religiosa ad una di pura esortazione, ad una terza divisa esattamente in due parti simmetriche (la prima esortativa e la seconda amorosa) per arrivare a due canzoni d'amore, la prima un esempio di *chanson de départie* e la seconda una canzone di lontananza che solo un accenno finale nel congedo lega al tema della crociata. L'analisi delle particolarità del *Liederbuch* di Thibaut de Champagne, che per ovvie ragioni non può trovare spazio in questo contributo, è l'oggetto di un mio intervento al convegno milanese del 16-17 giugno 2014 *Anomalie, residui e riusi nelle tradizioni liriche romanze medievali* che sarà pubblicato prossimamente nella rivista «Critica del testo».

KNPX, meno sorvegliata ed esclusiva della sezione ordinata per autori.³⁰ Solo la RS 1125 di Conon si trova nella sezione per autori (peraltro attribuita al Castellano di Coucy),³¹ ma la sua presenza si può spiegare, come si è già detto, per la novità della sottolineatura del congedo amoroso introdotto nella prima strofe.³²

Le canzoni di esortazione, politiche o religiose, dovevano in realtà essere molto più numerose anche in lingua d'oïl, ma come si è detto non vengono recepite dai canzonieri fedeli ad un canone lirico amoroso esclusivo e vanno cercate in tradizioni manoscritte periferiche rispetto al dominio oitanico come quella occitanica e quella anglonormanna. Per questi motivi tali testi sono poco conosciuti e in molti casi neppure inseriti nelle tradizionali antologie delle canzoni di crociata (da quella classica di Bédier-Aubry fino a quella 'bilingue' di Saverio Guida e anche a quella più recente di Cathrynke Dijkstra) o addirittura non repertoriati da Linker.³³ Si può provare a fare un inventario delle tipologie di manoscritti nei quali questi testi vengono più frequentemente accolti. Essi si trovano spesso a fianco o all'interno di cronache: si veda per esempio la canzone RS 401 che occupa l'ultimo foglio di un manoscritto della *Chronique des ducs de Normandie* di Benoît de Sainte-Maure conservato alla British Library di Londra (Harley 1717); le canzoni di Filippo di Novara invece sono inserite nelle sue *Mémoires* che raccontano gli eventi della guerra di Cipro tra gli Ibelin e l'imperatore Federico II (1225-1233); due canzoni dell'epoca della crociata dei Baroni del 1239-1240 (la RS 1133 e la RS 164 attribuita a Philippe de Nanteuil) sono inserite in una continuazione della cronaca di Guglielmo di Tiro, una delle poche fonti di questa spedizione e certamente la più autorevole. In tutti questi casi viene quindi sottolineato il valore storico-politico e non lirico di questi testi. Altre canzoni di questo genere, come la RS 665a e la RS 1738a oppure la canzone non repertoriata da Linker *Seigniurs, oiez, pur Dieu le grant*, si trovano in manoscritti miscellanei inglesi che contengono una grande quantità di testi disparati;

³⁰ Sull'organizzazione dei canzonieri KNPX e sulla sezione di testi adespoti si veda Schwan 1886, pp. 86-106; Spanke 1925, pp. 263-289; Battelli 1996 e Cepraga 2004, pp. 393-406.

³¹ Si è già rilevato che i canzonieri parigini rifiutano non solo i testi, ma persino il nome di Conon de Béthune, a causa del suo stile realistico e non allineato alla concezione amorosa prevalente, più vicino alla tradizione trobadorica (Barbieri 2013, pp. 287-288).

³² Si ricorda che questa giustificazione si può estendere anche alla canzone RS 1314 del troviero piccardo.

³³ Linker 1979.

anche quello che viene considerato il più antico testo di crociata in lingua d'oïl, la canzone RS 1548a scritta in occasione della seconda crociata, è trascritto in un manoscritto miscelaneo anglonormanno, benché attualmente conservato a Erfurt. Infine, come si è detto, ci si può imbattere in testi di questo tipo in alcuni canzonieri occitanici (la RS 37a di Hugues de Berzé), in sezioni oitaniche di canzonieri occitanici, com'è il caso di H (RS 640 e RS 1729), o in alcuni canzonieri francesi meno esclusivi e più aperti alle varie forme dell'espressione lirica come a, organizzato per generi (e infatti la RS 1022 si trova tra le *Chansons Nostre Dame*), o CU, ordinati alfabeticamente e molto meno esclusivi dei canzonieri parigini.

Proprio questi testi tuttavia risultano di particolare interesse, perché mostrano che parallelamente alla svolta amorosa accolta dai canzonieri, altri testi di crociata si distaccano dagli stereotipi della *chanson de départie* e assumono un carattere più realistico e un valore più storico e politico, addirittura quasi panflettistico; tali testi ci consentono di penetrare in qualche modo nell'attualità dei problemi delle spedizioni, e costituiscono una straordinaria fonte di documentazione storica che affianca i testi delle cronache e i diplomi ufficiali.

Così, per esempio, la cosiddetta *Continuation Rothelin* della cronaca di Guglielmo di Tiro, un resoconto molto dettagliato e fedele degli eventi della crociata dei Baroni guidata da Thibaut de Champagne (1239-1241), conserva al suo interno due canzoni che documentano le posizioni di alcune componenti implicate nella spedizione (RS 164 e RS 1133, ed. Barbieri 2014). Il fatto che questi testi non abbiano altre attestazioni al di fuori della cronaca che le contiene e che presentino evidenti lacune e imprecisioni formali (rime imperfette, versi mancanti, varie banalizzazioni) solleva il sospetto che essi siano stati manipolati o addirittura composti dallo stesso autore della cronaca per confermare lo svolgimento degli eventi storici narrati, ma non si può escludere, ed appare anzi più probabile alla luce di vari indizi convergenti, che le canzoni fossero preesistenti alla cronaca e ne costituiscano al contrario un'importante fonte diretta. Entrambe si riferiscono all'episodio della disfatta di Gaza del 13 novembre 1239, dove in conseguenza di una sortita non autorizzata da Thibaut, alla ricerca di gloria e ricchezza personali, molti baroni persero la vita e altri furono catturati e condotti al Cairo.³⁴

³⁴ *Continuation Rothelin*, cap. 28.

La prima è scritta probabilmente da un nobile crociato francese e accusa di viltà la strategia prudente suggerita dai Franchi di Terra Santa e dagli ordini cavallereschi (Templari e Ospedalieri) e accolta da Thibaut de Champagne di non inseguire i musulmani per non mettere a repentaglio la vita dei prigionieri. Nei testimoni della *Continuation Rothelin* essa viene attribuita a Philippe de Nanteuil, uno dei prigionieri di Gaza, secondo la testimonianza della stessa cronaca, autore di almeno due *jeux-partis* nei quali dialoga con Thibaut de Champagne; ma l'attribuzione è indebolita dal fatto che la quarta strofe cita le discussioni avvenute tra i francesi circa l'opportunità di inseguire il nemico, con dettagli che difficilmente un prigioniero poteva conoscere, nonché dai ripetuti riferimenti ai prigionieri indicati sempre con la terza persona (vv. 19, 28, 33 e 47).³⁵ In ogni caso si tratta indubbiamente di un documento importante che conferma tra l'altro le tensioni esistenti tra le varie fazioni del campo crociato, nel quale si opponevano l'ambizione e la brama di gloria e di ricchezza dei baroni francesi e la prudenza dei Franchi di Terra Santa, migliori conoscitori del contesto locale e della psicologia del nemico, oltre alle strategie mutevoli e complesse adottate dagli ordini cavallereschi. L'esistenza di tali tensioni sembra essere una costante soprattutto nelle crociate più tarde, come attestano numerose fonti, ed è uno dei fattori che ha contribuito agli insuccessi e al conseguente raffreddamento dell'afflato ideale della crociata e del fallimento degli sforzi per la riconquista della Terra Santa.³⁶

La seconda canzone è un documento ancora più straordinario perché dà voce alla posizione dei giovani cavalieri (baccellieri e valvassori, vv. 31-32) e alle ragioni pratiche che dominano ormai le spedizioni in Terra Santa, lontane dalle posizioni ideali delle prime crociate. L'autore lamenta all'inizio proprio lo sgretolamento dell'idea originale di crociata, e condanna la prevalenza da un lato di un eccessivo attendismo e opportunismo politico³⁷ e dall'altro dell'individualismo dei nobili e delle invidie reciproche che dividono il fronte cristiano, nel quale ciascuno è in cerca unicamente della propria gloria personale. Particolarmente insistito è l'attacco all'orgoglio dei protagonisti, fonte di reciproche rivalità e invidie (vv. 11-

³⁵ Si veda il mio commento al testo (www2.warwick.ac.uk/fac/arts/french/research/crusades/texts/of/rs164).

³⁶ Si veda per esempio Balard 1989; Lower 2005, pp. 158-183 e, più in generale, Richard 1996, pp. 387-393.

³⁷ A partire dalla crociata di Federico II del 1229 la ricerca di soluzioni diplomatiche e di compromessi prende il sopravvento sugli scontri diretti e sul confronto militare (Richard 1996, pp. 323-342).

14) e causa dell'immobilismo che tanto pesa alle componenti meno abienti della spedizione (vv. 1-4) nonché d'improvvide iniziative personali dall'esito inevitabilmente disastroso (vv. 7-8, dove l'accenno è evidentemente all'episodio di Gaza). Accanto a queste critiche emerge anche la posizione umanissima dei cavalieri poveri e di chi ha dovuto impegnare terre e averi per finanziare la spedizione e non può permettersi lunghi anni di permanenza inattiva in Terra Santa.³⁸

32 Aus bachelers ne tient mie
 ne aus povres vavasours:
 a ceus grieve li sejourz
 qui ont leur terre engagie,
 ne n'ont bonté ne aïe
 36 ne confort des granz signors,
 quant leur monnoie est faille;
 il n'i ont mort desservie:
 s'il s'en revienent le cours,
 40 d'euls blasmer seroit folie.

I giovani cavalieri non hanno colpa, né i poveri valvassori: è pesante l'inerzia per costoro, che hanno impegnato la loro terra, e non hanno comprensione né aiuto né conforto dai grandi signori, quando il loro denaro è finito. Essi non hanno meritato la morte laggiù: se tornano indietro in fretta, sarebbe una follia biasimarli.

Guardando questi testi si capisce che al di fuori del canone ristretto fondato su motivi estetici e centrato sull'amore cortese esisteva una produzione più 'artigianale' che usava i versi per esprimere posizioni più personali e 'politiche'. Non stupisce quindi che la forma e lo stile di questi testi non siano impeccabili: la retorica e la ricercatezza formale lasciano il posto ad uno stile più diretto e immediato e le opinioni, espresse in modo sintatticamente piuttosto piatto, non sono per questo meno chiare ed efficaci. Questi testi, che riprendono sia pure in modo dilettesco le forme del canto cortese, testimoniano da un lato la diffusione della letteratura poetica nella società medievale, anche al di fuori delle corti aristocratiche, e dall'altro la molteplicità di forme e funzioni che la scrittura in versi poteva assumere, arrivando a costituire una sorta di mezzo di comunicazione

³⁸ Sul finanziamento delle spedizioni e i problemi economici dei crociati si veda per esempio Powell 1986, pp. 89-106 e Cazel 1989.

delle posizioni delle varie componenti della società nei confronti delle questioni più attuali e urgenti nella vita individuale e sociale.

In realtà a volte sono gli stessi protagonisti della lirica cortese a cimentarsi con queste funzioni più realistiche e storiche della letteratura. La canzone RS 1887 è infatti un piccolo gioiello di tecnica stilistica e retorica, ed è uno straordinario documento del dibattito suscitato dal re di Francia Luigi IX circa l'opportunità di una sua permanenza in Terra Santa dopo la cocente sconfitta di Mansura seguita da una breve prigionia (1250).

La settima crociata, prima spedizione in Egitto guidata da San Luigi, che voleva rilanciare gli ideali delle prime crociate, si era infatti conclusa con una disfatta, e il re debilitato dalla malattia aveva subito l'umiliazione della prigionia, per liberarlo dalla quale fu necessaria una difficile trattativa e il pagamento di un ingentissimo riscatto.³⁹ Giunto ad Acri e accolto festosamente dai cristiani, il re non volle rassegnarsi ad una campagna priva di risultati in Terra Santa e, malgrado le insistenze della madre Bianca di Castiglia, preoccupata per i possibili effetti nefasti sul regno e sulla corte di un'assenza prolungata del re, e i suggerimenti di molti baroni che desideravano tornare in Francia, chiese consiglio sul da farsi e suscitò un dibattito che è testimoniato dall'opera biografica di Jean de Joinville.⁴⁰ Alla fine il re Luigi prese la decisione di non lasciare la Terra Santa, rimanendovi per un periodo di ben quattro anni (fino al 1254), e sarà proprio questa la fase più fruttuosa della sua campagna, con un'attività costante di rafforzamento, esortazione, diplomazia e pacificazione che ne esalterà l'immagine agli occhi del popolo cristiano malgrado gli scarsi risultati ottenuti.⁴¹ La canzone RS 1887 (ed. Barbieri 2014) si inserisce proprio nel contesto del dibattito suscitato dal re, e il suo autore lo esorta con forza e anche con ardimento a restare.

28 Rois, vos aveis tresor d'or et d'argent
 plus ke nus rois n'ot onkes, ce m'est viz,
 si an doveis doneir plus largemant
 et demoreir por gardeir cest païs;
 32 car vos avez plus perdut ke conkis,
 se seroit trop grant vitançe

³⁹ Richard 1983, pp. 217-232 e Richard 1996, pp. 354-361.

⁴⁰ Joinville, *Vie de saint Louis*, §§ 419-437 (ed. Monfrin).

⁴¹ Si veda per esempio Richard 1983, pp. 232-254.

de retourneir atout la mescheance:
 mais demoreis, si fereis grant vigour
 36 tant ke France ait recovree s'onour.

Re, voi avete disponibilità d'oro e d'argento più di quanta ne ebbe mai altro re, a mio parere, e perciò ne dovete spendere con maggiore larghezza e dovete restare a difendere questo paese; (finora) voi avete più perduto che conquistato, e sarebbe un'umiliazione troppo grande fare ritorno carico di sventura. Restate invece, e compirete grandi imprese, finché la Francia non avrà riconquistato il suo onore.

Data l'alta qualità formale di questa canzone, non sorprende che essa sia stata attribuita a personaggi importanti come il già menzionato Raoul de Soissons, la cui candidatura venne affacciata da Pierre Desrey nella prima edizione a stampa della canzone, pubblicata nel 1500.⁴² Va segnalato tuttavia che lo stile e il contenuto di questi versi non corrispondono affatto a quanto conosciamo della produzione poetica di Raoul de Soissons, quasi esclusivamente amorosa e tradizionale, dove la crociata, come si è visto, è evocata in modo sporadico e accessorio come evento del passato cui paragonare le sofferenze amorose del presente. È vero però che non furono molti i nobili di una certa importanza che sostennero le ragioni della permanenza del re in Terra Santa. Fra questi, un candidato autorevole potrebbe essere lo stesso Jean de Joinville, autore della *Vie de saint Louis*, al quale venivano attribuite posizioni simili a quelle espresse dalla canzone e che in qualche caso ricorre nella sua stessa opera ad argomenti e formulazioni molto vicini a quelli che si possono trovare nel testo in versi.⁴³

Vous en alez outre mer, fist il. Or vous prenés garde au revenir, car nulz chevaliers, ne povres ne richiez, ne peut revenir que il ne soit honni se il lesse en la main des Sarrazins le peuple menu Nostre Seigneur en la quel compaignie il est alé.

Sire, et je le vous dirai, puis que il vous plest. L'en dit, sire, je ne sai se c'est voir, que le roy n'a encore despendu nulz de ses deniers, ne mes que des deniers aus clers. Si mette le roy ses deniers en despense, et envoit le roy querre chevaliers en la Moree et

⁴² Sulla questione attributiva della canzone RS 1887 si veda Hardy 2001, che sostiene la candidatura di Raoul de Soissons.

⁴³ *Vie de saint Louis*, §§ 421 e 426-427. La possibile attribuzione a Joinville è suggerita con cautela già da Paris 1893, pp. 546-547 e Paris 1898, pp. 324-325.

oultre mer. Et quant l'en orra nouvelles que le roy donne bien et largement, chevaliers li venront de toutes pars, par quoy il pourra tenir heberges dedans un an, se Dieu plet; et par sa demouree seront delivrez les povres prisonniers qui ont esté pris ou servise Dieu et ou sien, qui jamés n'en istront se li roys s'en va.

Vorrei concludere con un ultimo esempio di questo tipo di testi in versi legati alle crociate, che come si è detto non sono sempre conservati nelle cronache ma si trovano a volte in tradizioni periferiche, come alcuni manoscritti miscellanei inglesi che contengono un gran numero di testi di vario genere e di varia provenienza. Una di queste canzoni (RS 665a=1098a, ed. Barbieri 2014) conservata in due manoscritti inglesi (Londra, British Library, ms. Cotton Julius D VII e Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 137) ci offre il punto di vista di un chierico del tempo delle ultime crociate (1256)⁴⁴ che difende gli interessi della chiesa inglese contro la politica di tassazione decisa dal re Enrico III con il beneplacito del papa.⁴⁵ Nei due testimoni la canzone è trascritta secondo due redazioni diverse e in particolare l'accento all'intenzione del re di partire per la Terra Santa si trova solo nella quinta strofe della redazione del manoscritto di Oxford, che pone l'accento su uno dei problemi più gravi dell'organizzazione delle spedizioni: quello del finanziamento e della raccolta dei fondi, che diventerà sempre più determinante e mal tollerato dalle classi più direttamente coinvolte nella tassazione.

Le rei vet a Surie
 par bon entendement:
 vivèra de rubberie
 44 ke la clergie li rent,
 ja ne fèra bone enprise,
 pur reyndre seynte Glise,
 jo quid certaynement.
 48 Ke veot aver ensample
 regarde:l(e) rei de France
 e sun achiefement.

⁴⁴ Non vi sono elementi interni al testo che permettano una datazione precisa, ma la data 1256 è indicata esplicitamente dal manoscritto di Londra nella rubrica introduttiva della canzone (f. 133v), e confermata implicitamente da molteplici riferimenti al testo in versi inseriti all'interno della cronaca latina del regno di Enrico III, tra i ff. 104v e 105v.

⁴⁵ Per la ricostruzione della complessa vicenda storica della crociata a lungo promessa e mai realizzata da Enrico III si veda Tyerman 1988, pp. 111-132 e Weiler 2006, pp. 140-161.

Il re va in Terra Santa con buone intenzioni, (ma) vivrà della rapina perpetrata ai danni del clero, e sono sicuro che non farà un buon affare per riscattare la santa Chiesa. Chi vuole averne una prova guardi il re di Francia e i risultati che ha ottenuto.

In questo caso, come in altri affini, si tratta di un testo poco studiato che può ancora rivelare molte sorprese. Per esempio la data proposta dal manoscritto di Londra è stata messa in dubbio dai critici in quanto la situazione evocata dalla canzone (e in particolare proprio dalla strofe sulla crociata) sembrerebbe non trovare corrispondenza con quello che si conosce della vita del re Enrico III d'Inghilterra.⁴⁶ In realtà essa si adatta bene alla situazione del tempo. Infatti, il sovrano manifestò l'intenzione di andare in Terra Santa nel 1250 dopo la sconfitta di san Luigi, ma ne fu impedito dalla guerra contro la Francia, alla quale partecipò appoggiando la sollevazione di Ugo X di Lusignano e di parte del Poitou e della Guascogna (1252), e spendendo in questa campagna tutto il denaro raccolto per la crociata. Egli non rinunciò al progetto, ma dovette rinviarne la realizzazione perché assorbito dalla complessa questione politica siciliana seguita alla morte di Federico II e legata alla sua successione. Alla fine fu trovato un nuovo accordo tra Enrico e papa Innocenzo IV per mandare in Oriente Riccardo di Cornovaglia, fratello del re, con un esercito pagato dal papa. A seguito di questo accordo, nel 1256 venne a crearsi una reale tensione tra Enrico e la chiesa per varie questioni economiche, tra debiti non pagati e minacce di scomunica da parte del nuovo papa Alessandro IV. Il parlamento rifiutava a Enrico i soldi per pagare i debiti e Enrico nel 1258 cominciò a estorcere denaro al clero. Probabilmente il clero aveva cominciato a protestare già prima di questa data, all'epoca della raccolta di fondi destinata a sovvenzionare la spedizione in Terra Santa,⁴⁷ e non vedeva di buon occhio la crociata del re, visto l'esito fallimentare della settima crociata e della campagna del re di Francia.⁴⁸ La canzone, classico componimento clericale con varie citazioni scritturali e interpretazioni allegoriche

⁴⁶ Per l'edizione e il commento del testo si veda Wright 1839, pp. 42-44; LeRoux de Lincy 1841, I, pp. 185-191; Meyer 1875, pp. 395-397; Aspin 1953, pp. 36-48.

⁴⁷ La cronaca latina del regno di Enrico III conservata nel manoscritto di Londra (f. 105r) riferisce proprio all'anno 1256 una protesta del clero per la decisione del papa di devolvere la decima ecclesiastica al re («Sed et dominus papa decimam regis concessam per triennium usque in quinquennium ex sua munificentia concessit. His vero diebus ecclesia anglicana supra modum undique vexabatur»).

⁴⁸ Si vedano i vv. 48-50 riportati sopra.

tipiche dello stile della predicazione,⁴⁹ si inserisce in questo contesto e stigmatizza la politica di Enrico III, accusandolo sostanzialmente di furto ai danni del clero.

Alla fine di questo rapido percorso si può abbozzare una conclusione provvisoria: a differenza della tradizione lirica occitanica, che pur fissando una chiara gerarchia tra i vari generi appare inclusiva e dà ampio spazio ai sirventesi storici, religiosi o politici, e quindi anche alle canzoni di crociata, il canone lirico oitanico sembra decisamente più esclusivo e incentrato quasi unicamente sul grande canto cortese e sulla tematica amorosa, espressione della volontà delle corti aristocratiche che hanno patrocinato lo sviluppo di questa letteratura sostanzialmente monotematica attribuendole funzioni di evasione e svago. Se si pensa in particolare al ritratto della corte di Francia fatto da Conon de Béthune nella famosa canzone RS 1837, dove l'autore rivela il biasimo espresso dal re Filippo Augusto e dalla madre del re Adele di Champagne nei confronti delle sue canzoni (in presenza di Maria di Champagne), nonché al ruolo esercitato presso la corte di Champagne proprio da Maria, figlia di Luigi VII e di Eleonora d'Aquitania e sorellastra di Filippo Augusto, si può forse ipotizzare che i canzonieri tipici della lirica oitanica, o perlomeno il nucleo 'canonico' di tali canzonieri, comune per esempio a buona parte dei testimoni del gruppo s^{II}, siano stati organizzati in un ambiente vicino alle corti (quella di Champagne, ma anche quella di Parigi, come sembra il caso soprattutto per KNPX), per un pubblico esclusivamente cortese e siano quindi espressione della concezione letteraria propria di quest'ambito che privilegia, come si è detto, l'evasione e lo svago mentre esclude i testi più impegnati dal punto di vista storico e politico, soprattutto quando essi esprimono posizioni critiche nei confronti delle corti o dei loro signori (in questo senso va interpretata la censura applicata dai canzonieri parigini al nome di Conon de Béthune).

A tale proposito merita di essere ricordato che in uno studio datato ma sempre importante sulla 'corte di Champagne come centro letterario',

⁴⁹ I vv. 5-10 della prima strofe sono un'evidente parafrasi di Lam 1,1, la cui profezia è applicata alla situazione attuale della chiesa inglese (vv. 1-4). La seconda strofe si apre con l'esplicitazione della chiave allegorica del versetto (vv. 11-14: la città desolata di Geremia è la chiesa), secondo lo schema tipico della predicazione applicato per esempio anche da Maistre Renaut nella canzone RS 886, e continua con la parafrasi di Lam 1,2 (vv. 15-20).

John Benton separava la produzione letteraria favorita da e dedicata a Enrico il Liberale (prevalentemente testi storici e religiosi in latino) e quella patrocinata dalla moglie Maria (prevalentemente letteratura cortese in volgare).⁵⁰ La tendenza a far gravitare la letteratura vernacolare, di tipo sia narrativo sia lirico, attorno al nucleo fondamentale dell'amor cortese, nelle specifiche declinazioni e caratteristiche che esso andava assumendo a nord del Massiccio Centrale, è del resto ben visibile già nella dinamica della composizione dello *Chevalier de la Charrette* di Chrétien de Troyes, il cui soggetto tipicamente cortese, secondo alcuni critici, sarebbe stato imposto da Maria di Champagne.⁵¹ Allo stesso modo, la nuova strutturazione sistematica di questo gioco amoroso cortese trova la sua espressione più compiuta grazie all'opera di Andrea, definito dai manoscritti cappelano del re di Francia, che nelle figure dell'autore e del dedicatario (Gualtieri il Giovane, futuro gran ciambellano di Filippo Augusto?) sembra unire proprio la corte di Parigi e quella della Champagne nella quale operava lo stesso Chrétien de Troyes.⁵² Nel solco di questa 'opzione cortese' risultata vincente si svilupperà il filone principale della lirica oitanica, almeno fino ai primi decenni del XIII secolo, confluito nel 'canone' testimoniato dai canzonieri aristocratici.

BIBLIOGRAFIA

- Aspin Isabel S. T. 1953, *Anglo-Norman political song*, Oxford, Blackwell.
- Atchison Mary 2005, *The Chansonnier of Oxford Bodleian MS Douce 308: Essays and Complete Edition of Texts*, Ashgate, Aldershot & Burlington.
- Balard Michel 1989, *La croisade de Thibaud IV de Champagne (1239-1240)*, Bellenger Yvonne - Quéruef Danielle (ed.), *Les Champenois et la croisade*, Actes des quatrièmes journées rémoises (27-28 novembre 1987), Paris, Aux amateurs de livres, pp. 85-95.
- Barbieri Luca 2001, *Le liriche di Hugues de Berzé*, Milano, CUSL.
- 2013, 'A mon Ynsombart part Troia': une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours, «Medioevo romanzo», 37, pp. 264-295.

⁵⁰ Benton 1961; si veda anche Zaganelli 2001.

⁵¹ Sull'interpretazione del prologo si veda per esempio Frappier 1972; Hunt 1994; Zaganelli 2001, pp. 314-315; Fassò 2003.

⁵² DLFMA, s.v. *André le Chapelain*; Zaganelli 2001, pp. 315-316.

- Battelli Maria Carla 1996, *Les manuscrits et le texte: typologie des recueils lyriques en ancien français*, «Revue des langues romanes», 100, pp. 111-129.
- 1999, *Le antologie poetiche in antico-francese*, «Critica del testo», 2, pp. 141-180.
- Bec Pierre 1977, *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 2 voll.
- Bédier Joseph - Aubry Pierre 1909, *Les chansons de croisade avec leurs mélodies*, Paris, Champion.
- Beldon Valeria 2004, *Osservazioni sulla tradizione manoscritta della lirica d'oc e d'oïl in area lorenese*, «Critica del testo», 7, pp. 425-446.
- Benton John F. 1961, *The court of Champagne as a literary center*, «Speculum», 36, pp. 551-591.
- Cazel Fred A. Jr. 1989, *Financing the Crusades*, in Setton Kenneth M. (ed.), *A History of the Crusades*, VI, Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 116-149.
- Cepraga Dan Octavian 2001, *Canto e racconto: appunti sui generi lirico-narrativi nella tradizione oitanica*, «Quaderni di filologia romanza della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Bologna», 15, pp. 331-349.
- 2004, *Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi*, «Critica del testo», 7, pp. 391-424.
- Continuation de Guillaume de Tyr, de 1229 à 1261, dite du manuscrit de Rothelin*, in *Recueil des historiens des croisades*, publié par les soins de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, *Historiens occidentaux*, II, Paris, Imprimerie impériale, 1859, pp. 485-639.
- D'Heur Jean-Marie 1963, *Traces d'une version occitanisée d'une chanson de croisade du trouvère Conon de Béthune (R. 1125)*, «Cultura neolatina», 23, pp. 73-89.
- DLFMA = *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, Geneviève Hasenhor, Michel Zink (ed.), Paris, Fayard, 1992.
- Dijkstra Cathrynke Th. J. 1995, *La chanson de croisade: étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam, Schiphouwer en Brinkman.
- Fassò Andrea 2003, *Le due prospettive nel "Chevalier de la Charrette"*, in Id., *Il sogno del cavaliere, Chrétien de Troyes e la regalità*, Roma, Carocci, pp. 19-49.
- Formisano Luciano 1993, *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oïl*, in Guida Saverio - Latella Fortunata (ed.), *La filologia romanza e i codici*, atti del convegno, Messina, Università degli Studi, Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 dicembre 1991, Messina, Sicania, vol. 1, pp. 131-152.
- 2008, *La lyrique d'oïl dans le cadre du mouvement troubadouresque*, in Grossel Marie-Geneviève - Herbin Jean-Charles (ed.), *Les chansons de langue d'oïl, l'art*

- des trouvères*, Valenciennes, Camélia - Presses Universitaires de Valenciennes, pp. 101-115.
- Frank István 1950, *Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, Paris, Didier (= Genève, Slatkine, 1974), vol. 1, pp. 63-81.
- Frappier Jean 1966, *La poésie lyrique française au XII^e et XIII^e siècle: les auteurs et les genres*, Paris, Centre de documentation universitaire.
- 1972, *Le prologue du "Chevalier de la Charrette" et son interprétation*, «Romania», 93, pp. 337-377.
- Geoffroy de Villehardouin, *La conquista di Costantinopoli*, Fausta Garavini (ed.), Torino, Boringhieri, 1962.
- Guadagnini Elisa 2003, 'Sill, qu'es caps e guitz' (P.-C. 461, 67a): un 'descort' provenzale del secondo quarto del Duecento, in Castano Rossana - Guida Saverio et al. (ed.), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002, Roma, Viella, vol. 1, pp. 395-405.
- Guida Saverio 1992a, *Canzoni di crociata*, Parma, Pratiche.
- 1992b, *Canzoni di crociata ed opinione pubblica del tempo*, in Babbi Anna Maria - Pioletti Antonio et al. (ed.), *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche*, Colloquio Internazionale, Verona, 4-6 aprile 1990, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 41-52.
- Hardy Ineke 2001, 'Nus ne poroit de mauvaise raison' (R1887): a case for Raoul de Soissons, «Medium Aevum», 70, pp. 95-111.
- 2009, *Les chansons attribuées au trouvère picard Raoul de Soissons. Édition critique*, Ottawa, Université d'Ottawa (www.lfa.uottawa.ca/activites/textes/ineke/index.htm).
- Hunt Tony 1994, *Chrétien's Prologues Reconsidered*, in Busby Keith - Lacy Norris J. (ed.), *Conjunctures. Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Amsterdam, Rodopi, pp. 153-168.
- Jeanroy Alfred - Långfors Arthur 1918-1919, *Chansons inédites tirées du ms. français 24406 de la B.N.*, «Romania», 45, pp. 351-396.
- Joinville, *Vie de saint Louis*, Jacques Monfrin (ed.), Paris, Garnier, 2010.
- Kay Sarah 1990, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lerond Alain 1963, *Édition critique des œuvres attribuées au Chastelain de Couci*, Paris, PUF.

- LeRoux de Lincy Antoine 1841, *Recueil de chants historiques français depuis le XII^e jusqu'au XVI^e siècle*, Paris, Gosselin.
- Lewent Kurt 1905, *Das altprovenzalische Kreuzlied*, «Romanische Forschungen», 21, pp. 321-448.
- Linker Robert W. 1979, *A bibliography of Old French Lyrics*, University (Mississippi), Romance Monographs.
- Longnon Jean 1978, *Les compagnons de Villehardouin. Recherches sur les croisés de la quatrième croisade*, Genève, Droz.
- Melani Silvio 2000, *Il cammino della croce e gli artigli della lussuria: ipotesi sulle 'perdute' "cantilena" composte da Guglielmo IX in occasione della sua crociata*, in Piolletti Antonio (ed.), *Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni. Atti del V Convegno Nazionale della SIFR*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 281-293.
- Lower Michael 2005, *The Baron's Crusade: a call to arms and its consequences*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Meyer Paul 1875, *Mélanges de poésie anglo-normande*, «Romania», 4, pp. 370-397.
- Oeding Friedrich 1910, *Das altfranzösische Kreuzlied*, Braunschweig, Oeding.
- Paris Gaston 1893, *La chanson composée à Acre en juin 1250*, «Romania», 22, pp. 541-547.
- 1898, *Jean, sire de Joinville, in Histoire littéraire de la France*, 32, Paris, Imprimerie nationale, pp. 291-459
- PC = Pillet Alfred - Carstens Henry, *Bibliographie des Troubadours*, Halle a.S., Niemeyer, 1933.
- Powell James M. 1986, *Anatomy of a crusade, 1213-1221*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Richard Jean 1983, *Saint Louis: roi d'une France féodale, soutien de la Terre Sainte*, Paris, Fayard.
- 1996, *Histoire des croisades*, Paris, Fayard.
- Schwan Eduard 1886, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung, eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann.
- Siberry Elizabeth 1985, *Criticism of Crusading, 1095-1274*, Oxford, Clarendon.
- Spanke Hans 1925, *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Halle a. S., Niemeyer.

- 1955, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden, Brill.
- Throop Palmer A. 1940, *Criticism of the Crusade: a Study of Public Opinion and Crusade Propaganda*, Amsterdam, Swets & Zeitlinger.
- Toury Marie-Noëlle 1989, *Raoul de Soissons: hier la croisade*, in Bellenger Yvonne - Quérueil Danielle (ed.), *Les Champenois et la croisade*, Actes des quatrièmes journées rémoises (27-28 novembre 1987), Paris, Aux amateurs de livres, pp. 97-107.
- Trotter David A. 1988, *Medieval French Literature and the Crusades (1100-1300)*, Genève, Droz.
- Tyerman Christopher 1988, *England and the Crusades, 1095-1588*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Wallensköld Axel 1921, *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris, Champion.
- Weiler Björn K. U. 2006, *Henry III of England and the Staufan Empire, 1216-1272*, Woodbridge, The Boydell Press.
- Wolfram Georg 1886, *Kreuzpredigt und Kreuzlied*, «Zeitschrift für deutsches Altertum», 30, pp. 89-132.
- Wright Thomas 1839, *The political songs of England, from the reign of John to that of Edward II*, London, Nichols.
- Zaganelli Gioia 1982, 'Aimer, soffrir, joïr'. *I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia.
- 2001, *La corte di Champagne*, in Mancini Mario - Varvaro Alberto et al. (ed.), *Lo spazio letterario del Medioevo, 2. Il Medioevo volgare, 1. La produzione del testo*, Roma, Salerno, vol. 2, pp. 303-325.
- Zink Michel 1985, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF.
- Zumthor Paul 2000, *Essai de poétique médiévale (1972)*, avec une préface de Michel Zink et un texte inédit de Paul Zumthor, Paris, Editions du Seuil, 2000.

Avvicinamenti sillabici
all'«emprise moindre de l'esthétique formelle»
presso i non-occitanici

Fabio Sangiovanni
Università di Padova

RIASSUNTO: *Tre aspetti metrici (anasinalefe, anisosillabismi, incertezze di cesura epica) sono coinvolti nel presente contributo per collocare una prima batteria di problemi, soprattutto metodologici, relativi alla tenuta e alla natura delle norme metriche, in particolare nella produzione trovierica.*

PAROLE-CHIAVE: *Metrica – Trovieri – Anisosillabismo – Anasinalefe – Cesura epica – Ecdotica*

ABSTRACT: *This paper involves three metrical features (anasynaloepha; anisosyllabism; epic caesura) in order to address the methodological problems of the character and the endurance of metrical rules in Trouvères lyric poetry.*

KEYWORDS: *Metrics – Trouvères – Anisosyllabism – Anasynaloepha – Epic caesura – Ecdotics*

Le virgolette caporali entro il titolo, di cui converrà distinguere sin da subito i referenti, per non perderne in solarità, trattengono un'illuminante pericope di Dominique Billy¹ che rinunciava a fornire la lista dei componimenti oitanici affetti da «modifications» dello schema rimico, «en raison du nombre élevé de pièces et de la complexité occasionnelle des faits». Non molte, viceversa, le tessere occitaniche coinvolte, minimo nucleo a fronte della massa antico-francese. Tale cenno ad un'«emprise moindre de

¹ Billy 1989, p. 26.

l'esthétique formelle du *trobar* chez les trouvères» ratificava l'ipotesi di una minore tenuta strutturale (qui s'intenda, in senso allargato: di strofe, di *usus* rimico, di computo sillabico, di comportamento prosodico, ecc.), insomma una minore tenuta normativa e formale, nei reparti non trobadorici, areali rispetto all'esperienza lirica occitanica, dove l'anomalia metrica avrebbe dunque maggior corso. A seconda precisazione si dica che all'ombra dell'etichetta del 'non-occitanico' non sosta quella zona che più interesserebbe per mole dei disturbi, cioè la galego-portoghese di cui, proditoriamente approfittando dei margini attribuiti ai contenuti della giornata, qui nemmeno si lambiscono i confini. Solletica invece un altro problema, che è soggiacente rispetto a quello descrittivo delle «modifications» e delle «alterations»² agli esiti isometrici, e cioè quello della relazione tra la conoscenza della norma metrica e, per dirlo con Avalle,³ il «processo» ecdotico o, insomma, il terreno diacronico delle manovre filologiche. Si passeranno dunque in veloce e rappresentativa rassegna – anzi, in prova di avvicinamento agli scarti tra regola ed eccezione metrica – alcuni minimi e parziali aspetti di questa ipotetica tenuta minore di determinati elementi formali nella lirica oitanica, osservando però di sguincio, o poco più, l'italiana del Duecento, laddove non sappiamo se i disturbi della forma provengano da una (nostra) ancora imperfetta conoscenza della norma metrica o da una prassi emendatoria, e interpretativa del dato, non scientificamente potente. Ci si chiede allora in via preliminare: come misurare tale *emprise moindre* e quali sono i criteri dimostrativi, le possibilità di scelta, che agiscono entro la costituzione di un testo lirico non isometrico? Si crede qui che simile misura, in buona sostanza, risulti utile elemento differenziale per interpretare le anomalie metriche di quei reparti non occitanici che non possono ambire ad un sostegno probatorio nella metrica provenzale, con l'obiettivo di dimostrare se e dove esistano linee separative in una possibile mappa degli eventi metrici romanzi.

Per puro avvio metodologico, e contrastivo,⁴ si prenda l'antico paragrafo del Maas⁵ in cui si rendeva evidentissima la relazione non semplice tra norma ed ecdotica. Si parla di un'ipotetica eccezione callimachea alla

² La distinzione in Billy si deve al carattere plausibilmente accidentale, per le seconde, o meno.

³ Avalle 1978, pp. 3-4.

⁴ Qui non varrà di certo un riferimento a Fränkel 1969, p. 55 la cui nota opinione («il miglior amico dell'editore critico è la forma metrica. Essa rivela automaticamente alcuni errori e quasi sempre anche il luogo preciso dell'errore») acquisirà dimensioni diverse in ambito romanzo e di cui addirittura, nei fenomeni qui coinvolti, si dirà esattamente il contrario.

⁵ Citando da Montanari 2003, p. 42.

cosiddetta regola ellenistica del ponte bucolico, o legge di Naeke (non si ammette fine di parola dopo il quarto *metron* spondaico dell'esametro greco), eccezione poi rientrata nei ranghi perché altri codici riportavano una lezione congruente ai limiti noti.

Risulta dunque che Callimaco ha osservato senza eccezione il ponte bucolico, come del resto è provato per la maggior parte dei poeti più esigenti nel rispetto della forma da Archiloco in poi [...]. E questa assoluta mancanza di eccezioni conferma in certo modo i ritocchi proposti per amore della regola, perché fu raggiunta senza far violenza alla tradizione. È un caso particolarmente felice che nessun ritocco sia stato necessario soltanto per amore di questa regola: del resto essa avrebbe abbastanza valore per giustificare anche un siffatto ritocco, e questo anche nel caso in cui non si potesse raggiungere l'assoluto valore, senza eccezione, della regola.

Tale «assoluto valore» è ben commentato nell'esegesi di Elio Montanari:⁶

L'affermazione è basata, ovviamente, sulla particolare solidità che, nella fattispecie, presenta il quadro generale: si veda la diversa valutazione del grado di attendibilità della norma metrica illustrata da Maas [*Metrica greca*, trad. di A. Ghiselli, Firenze, 1979², p. 85]: «il materiale a nostra disposizione non è tale da giustificare correzioni fondate esclusivamente su questa norma» [...]. Credo però che in questo caso l'autore si sia fatto prendere la mano dall'entusiasmo, o dal già più volte segnalato amore per le *gradationes* elegantemente esaustive, giacché quanto affermato appare inaccettabile. Maas sta infatti dicendo che un emendamento *metri causa* di un segmento altrimenti ineccepibile si impone non solo qualora il testo univocamente tramandato in esame si configurerebbe come l'unica eccezione alla norma (che a seguito di tale emendamento risulterebbe pertanto assoluta) – considerazione con cui si può essere senz'altro d'accordo – ma anche nel caso in cui esistano anche altre eccezioni, che parimenti presentino un testo altrimenti ineccepibile. Ritengo infatti che un testo unanimemente tramandato che risulti per tutti gli altri versi pienamente accettabile non possa essere modificato per amore di una norma non assoluta, ovvero solo tendenziale, che veda dunque più eccezioni che non possano essere revocate in dubbio per nessun altro motivo. Quanto appena affermato vale – ovviamente – solo nel caso di un segmento di testo unanimemente tramandato, perché nel caso in cui si diano più varianti, altrimenti equivalenti, credo sia certo doveroso scegliere quella che rispetta una norma metrica anche solo tendenziale.

⁶ Montanari 2003, pp. 279-280.

E allora: quanto amore dobbiamo provare per le norme metriche romanzesche? Per una prima minuta risposta si richiameranno tre categorie attinenti al piano del computo sillabico (tanto per dire che parleremo di livelli al momento analitici) e si perdoni il fatto che i problemi siano minimi: il calibro è impostato sulla singola sillaba ma, a garanzia di maggior respiro, essi si qualificano comunque per problemi panromanzi data l'unitarietà della metrica neolatina.⁷ Ciò che non risulta unitario ne è semmai il processo risolutivo, dal momento che la metrica ambisce ad essere fondamentalmente una disciplina storica nonché, va da sé, geografica. Con impertinenza già dichiarata, sia allora un breve avvio in area italiana. L'amore che dobbiamo, ad esempio, alla sinalefe intersversale regressiva o anasinalefe, stante Menichetti,⁸ è stato messo in dubbio dalla recensione di Beltrami⁹ ai volumi mondadoriani dei *Poeti della Scuola siciliana*.¹⁰ Si tratta della sinalefe che si ipotizza avvenire qualora una vocale atona ipermetra si collochi ad inizio di verso e sia in relazione sinalefica con il rimanente piano del verso precedente. Ora, ritiene giustamente Beltrami che tale norma prosodica non sia per nulla dimostrata, tanto più nei pochi casi convocati da Menichetti, che per lo più presentano la preposizione *in* incipitaria, agilmente aferetizzabile. Si veda ad esempio Piero della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, v. 18 che Gabriella Macciocca edita come «Inn-Amore ò dato tutto mio pensare», mentre Beltrami, proponendo l'aferesi, «'N Amore ò dato tutto mio pensare». Così, passando alla recente edizione bonagiuntiana,¹¹ per *Novellamente amore*, v. 26 ciò che Menichetti pone a testo come «'innamora tutta gente» [**P** *innamora*; **V** *jnorare · tuta*], risulterebbe – benissimo l'alternativa in calce – «'namora tutta gente». La nota a *Uno giorno avventuroso*, v. 31¹² è significativa, però: Menichetti afferma che «le due soluzioni [anasinalefe e aferesi] sono, almeno in genere (cioè quando non preceda forte pausa), in sostanza equivalenti». Dal punto di vista della dimostrazione dei fenomeni può risultare problematico essere d'accordo: l'equivalenza è solo nel computo, non nel peso probatorio fornito dalla resa editoriale. Così «'innamora tutta gente» costituirà prova accessoria per altri casi di sospetta anasinalefe; non, evidentemente, «'namora tutta gente». Il giudizio ecdotico è allora – si vor-

⁷ Canettieri 1999, p. 493.

⁸ Menichetti 1993, pp. 162-165.

⁹ Cfr. Beltrami 2010, pp. 445-446.

¹⁰ *PdSS*, vol. 2, pp. 265-ss.

¹¹ Per il Bonagiunta edito in Menichetti 2012, pp. 60-ss.

¹² *Ibidem*, p. 23.

rebbe dire, a stento: come sempre – fondamentale per l'istituzione dei sostegni dimostrativi di altre possibili e sospette occorrenze, soprattutto se «norma» non si dà o non se ne riescono a stabilire i confini. D'altro canto Beltrami ricorda che «lo statuto forte della fine di verso e della separazione tra i versi è uno dei pochissimi punti fermi della metrica romanza». E ciò sembra verificabile a partire dal repertorio trobadorico, che non offre esempi contrari probanti: salvi i casi di enclitica ad inizio di verso studiati da Squillacioti¹³ nonché i versi che si è scelto di porre con *enjambement* dopo congiunzione o preposizione, il fenomeno si reperisce soltanto sul ponte emistichiale. Sarebbe questa allora l'unica collocazione ammissibile: tra emistichi e non tra versi. Se badiamo tuttavia al repertorio antico-francese, la tenuta del principio è nettamente inferiore. A scorrere la tabella delineata da Billy per i casi di anasinafe oitanica¹⁴ (per i trovatori, invece, e significativamente, si ribadisce che «le phénomène se cantonne [...] dans des genres secondaires»), un'inedita esplicitazione dei singoli eventi potrà forse chiarire la densità, nonché la plausibilità e la distribuzione, del fenomeno intersversale. Rispolverando le carte, si avranno dunque (e tralasciando le occorrenze nei generi come il *lai* o l'*estampie*, in tutto sei, secondari senz'altro e al momento silenziabili):¹⁵

RS 242 / L 185.9 / MW 817.1 (mss. CKLMNOPTUVX)

Moniot d'Arras, *Encoir a si grant poissance* (Petersen Dyggve 1938)

I 7']6 cest faus siecle, qu'a quidance | a ke puisse valoir (M [*a qui!*] O [*a cui!*] T; *a*] om. codd.)

II 8']6 net de mesdit et de vantance; | **ensi** set afaitier (COU; *ensi!*] *si* codd.)

III 8']6 por çou met toute m' atendance | **en** amer, sans boisier

VI 8']6 selt honor et chevalerie; | **or** l'en doit sosvenir

[ma regolare ad esempio: str. V duçors, qu'il n'est ki contredie | a merchi venir]

¹³ Cfr. Squillacioti 2006.

¹⁴ Billy 1989, pp. 32-33. Dopo la segnalazione della strofe implicata, l'indicazione x|y segnala anasinafe rispetto alla base sillabica x|(y - 1). Per ciascun ingresso le sigle ovviamente indicano i riferimenti ai repertori di Spanke 1955 [RS], Linker 1979 [L] (altresi per le sigle dei testimoni) e ovviamente Mölk-Wolfzettel 1972 [MW]. Valgono le edizioni critiche utilizzate dalla banca-dati *Trouveors*, ma è sempre stata ripristinata la lezione anasinafe non emendata. È chiaro il pericolo di agire sopra processi ecdotici già stabiliti; tuttavia, in azione momentanea, valga un primo esame a partire dalle reduce oscillazioni cartacee. Il controllo sui manoscritti, in imminente ricerca, non potrebbe che aumentare tale computo.

¹⁵ Assente dall'elenco anche il componimento in lingua mista incluso da Billy 1989, p. 32.

RS 1719 / L 265.500 / MW 1032.1 (ms. I)

Anon., *Dues, en un praelet estoie* (Doss-Quinby 2006)

I 8'j4 par deleis mon amin sœioie | **an** un destor
 III 8'j4 m'aveis fait, ke morir cudoie | **an** teil dolor

RS 1499 / L 265.327 / MW 181.137 (mss. PX)

Anon., *Chanter me covient plain d'ire* (Spanke 1925)

VI 7'j5 comandons nostre lignage | **a** cinc cenz maufez
 7'j5 si alons hors de la terre | **ou** nos fumes nez.

RS 79 / L 265.643 / MW 280.1 (ms. I)

Anon., *L'autre jour moi chivachois* (Doss-Quinby 2006)

III 7'j4' puis m'acis leiz lai bergiere | **en** lai briuere

RS 112 / L 1.2 / MW 916.3 (mss. MTa)

Adam de Givenci?, *Bone Amour, cruel manaie* (Ménard 1983)

I 7'j4 mi renovele la plaie. | **Or** sui tous fis
 II 7'j4 hors de vo dangier quidoie | **estre** partis
 II 7'j4 pau set bien qui mal n'assaie! | **or** sui repris
 V 7'j4 et se si fais cols m'esmaie | **et** tient pensis

RS 237 / L 240.43 / MW 944.4 (mss. KMNOTVXZ)

Thibaut de Champagne, *Por conforter ma pesance* (Wallensköld 1925)

III 7'j4 ma dame a tel conoissance | **et** tel renon
 IV 7'j4 melz aim de li l'acointance | **et** le douz non
 V 7'j4 bien ai en moi remembrance | **a** compaignon
 V 7'j4 touz jorz remir sa senblance | **et** sa façon.

RS 255 / L 102.15 / MW 789.1 (mss. AMTUZA)¹⁶

Guillaume le Vinier, *La flours d'iver sour la branche* (Ménard 1970)

II 7'j4 ki prendre en poroit venjance, | **esvertuer**
 III 7'j4 quels deduis ne quels plaisance | **est** de gaster
 IV 7'j4 puis c'on doit avoir fiance | **en** bien amer

RS 416 – L 73.14 – MW 689.52 (mss. MT)¹⁷

Gautier de Dargies, *J'ai maintes foiz chanté* (Raugei 1981)

X¹⁸ 7'j4 quant voit sa bele samblanche | **et** son vis cler

¹⁶ Cfr. Ménard 1970, p. 72: «Le sixième vers de chaque strophe peut avoir quatre syllabes, si le vers commence par une voyelle».

¹⁷ I luoghi segnalati da Billy 1989 sono 3/4 e non 1/4.

¹⁸ Per il genere *descort* vale la segnalazione dei singoli periodi isometrici.

X 7']4 ainz cuide bien ceste enfance | **ades** mener,
 X 7']4 mais rois ne porroit en France | **einsi** durer.

RS 539 / L 73.16 / MW 689.60 (mss. CMT)¹⁹

Gautier de Dargies, *La douce pensee* (Raugei 1981)

I 5']6 m'est u cuer entree | **a** touz jours sanz retour

RS 205 / L 1.3 / MW 689.59 (mss. MT)

Adam de Givenci, *La doce acordance* (Jeanroy 1901)

II 5']6 k'en vos m'esperance | **et** tot mon cuer mis ai

RS 1946 / L 102.10 / MW 100.1 (mss. MT)

Guillaume le Vinier, *Espris d'ire et d'amour* (Ménard 1970)

V 5']6 a ma haute emprise | **u** en morant languir

V 5']6 proi que fierté brise | **et** orguel rebaptise (*rebautise* M, cassato da Ménard 1970, p. 171)

RS 517 / L 265.973 / MW 726.3 (ms. C)

Anon., *La froidors ne la jalee* (Bartsch 1886)

I 7']4 car toute me seux donee | **a** li servir

II 7']4 amors est plus debonaire | **a** l'autre gent

RS 973 / L 59.6 / MW 1197.2 (ms. M)

Ernoul li Vieille, *Trespensant d'une amourete* (Bartsch 1870)

IV 7']4 j'aim mout mieus ma chape buire | **a** affubler

RS 1139 / L 265.377 / MW 963.1 (ms. I)

Anon., *E bergiers, si grant anvie* (Rivière 1974)

I 7']4 de ceu que si bone vie | **ais** enver moi (Rivière 1974, vol. 3, p. 159 emenda in *ver*)

RS 1185 / L 97.1 / MW 865.13 (mss. AKMOTVXab)

Guillaume-Thibaut de Champagne, *Sire ne me celez mie* (Ménard 1970)

I 7']4 ou de jor vos bait et rie | **en** ·i· beau pré

IV 7']4 dont l'on s'oste de doutance | **et** de freors

V 7']4 et embracier toute voie | **a** mon devis

VIII^t 7']4 et sor Gilon m'en metroie, | **a** son devis

VIII^t 7']4 et cil qui ensi donoie | **est** mout chaitis

(*singularis* ed erronea l'occorrenza in VI testimoniata da Aa)

¹⁹ Raugei 1981, p. 290 emenda cassando la preposizione e interpretando l'ipermetria come «luogo corrotto comune».

RS 1196 / L 265.101 / MW 1368.1 (mss. HKNouxza)

Anon., *Amors me semont et prie* (Petersen Dyggve 1938)

II 7'j4 n'encor ne m'en repent mie, | **ainçois** aitant (KNOX; *ainçois*] *ains* codd.)

RS 1325 (1131 = 1137) / L 50.3 / MW 394.1 (MTOU)

Conon de Bhétune, *Bele douce dame chiere* (O: *Ne lairai que je ne die* / U: *Talent ai que je vos die*)

(le tre versioni differenti, le emendazioni necessarie e la non sicura interpretazione sillabica inducono a lasciare momentaneamente al di fuori dei giochi dimostrativi tale occorrenza; cfr. in ogni caso la nota n. 7 in Billy 1989, p. 34)

RS 534 / L 265.1507 / MW 116.1 (mss. CKN)

Anon., *Kant voi nee*

(anche qui il noto disastro²⁰ della griglia metrica non permette serenità di conclusione)

RS 1510 / L 231.5 / MW 384.1 (mss. XTM)

Robert de Reins, *Main s'est levee Aeliz* (Tischler 1997)

I 7'j4 quant cele soz la ramee | **ot** haut chanté

(in ogni caso solo due strofi; seguendo il ms. X: II ileuc s'estoit arestee | mult pensans)

RS 2100 / L 28.2 / MW 285.1 (mss. KNPX)

Brunel de Tours, *Quant voi chaïr la froidure* (Tischler 1997)

I 7'j4 que li tens se renature | **et** jor sont cler

II 7'j4 bouche bele, endenteüre | **a** biau parler,

III 7'j4 tout mon cuer mis sanz mesure | **en** li amer.

III 7'j4 sont assez d' une tainture | **a** deviser

IV 7'j4 est envers sa gorge obscure | **a** remirer

IV 7'j4 biaux braz, bele ensbraceüre | **a** acoler

V 7'j4 que ma grant desconfiture | **a** endurer

V 7'j4 mes ses cuers comment endure | **a** vilaner?

RS 559 / L 265.562 / MW 1391.2 (ms. H)

Anon., *Dous dames honorees* (Petersen Dyggve 1938)

III 6'j4 dites q'estes donee | **au** Dieu mestier

V 6'j4 ma vie abandonee | **au** Dieu mestier

RS 173 / L 265.1415 / MW 697.9 (ms. U)

Anon., *Quant estez repaire* (Långfors 1930)

III 5'j6 certes, je cudoie | **assez** savoir d'amer

²⁰ Non così insanabile per Tyssens 1988, pp. 133-139.

RS 970 / L 265.578 / MW 1219.1 (ms. I)

Anon., *El bone amourette* (Doss-Quinby 2006)

II 5']3 plaisans et doucette, | **et** rians

RS 1698 / L 265.1425 / MW 763.1 (mss. KNX)

Anon., *Quant je chevauchois* (Bartsch 1870)

I 5']5 chevauchai ma sente | **a** mult grant esplot

RS 966 / L 44.17 / MW 183.1 (mss. KNX)

Colin Muset, *Volez oïr la muse Muset?* (Bédier 1969)

I 4']6' une dancele | **avenant** et mult bele

III 4']6' je ne prendroie | **avoir** ne mounoie

IV 4']6' si a grant joie | **el** vergier ou dognoie

RS 1357 / L 265.576 / MW 325.1 (ms. T)

Anon., *El Arras, vile* (Jeanroy-Guy 1898)

II 4']6' mais Diex de gloire | **i** a fait tel estoire

III 4']6' Cil de l'Estree | **ont** honi leur contree

III 4']6' por lor afare | **ont** fait tel taille faire

IV 4']6' Ki ke se plaigne | **aucuns** en a engage

VI 4']6' Par felenie | **a** on dit vilenie

IX 4']6' Mais felenie | **orgueus** et vilenie

Di tale campione, comunque non distantissimo da una completezza di lista, si potrà dire che per molti luoghi l'emendazione risulterebbe per nulla economica, anzi del tutto forzata e pertanto soluzione evitabile, nella conseguente attestazione circa l'esistenza del fenomeno. A fare i conti ne esce allora la seguente, visibilmente sbilanciata sui monosillabi (82% dei casi):

| Monosillabi | | |
|-------------|------------|----|
| | <i>a</i> | 17 |
| | <i>et</i> | 10 |
| | <i>en</i> | 7 |
| | <i>or</i> | 3 |
| | <i>au</i> | 2 |
| | <i>est</i> | 2 |
| | <i>ont</i> | 2 |
| | <i>ou</i> | 2 |
| | <i>ais</i> | 1 |
| | <i>el</i> | 1 |
| | <i>i</i> | 1 |
| | <i>ot</i> | 1 |

| | |
|--------------------|---------------------------|
| Bisillabi | 9 (di cui 2 <i>ensi</i>) |
| Polisillabi | 2 |

La preponderanza dell'implicazione preposizionale (*a* ed *en* su tutte) e così della congiunzione *et*, troppo spesso obliterata dagli editori, sembra dimostrare inequivocabilmente una certa diffusione della prassi anasinalefica, eminentemente coinvolta dai *trisyllabes* crescenti e dai *pentasyllabes* (unici nel *descort*). E allora, dal punto di vista descrittivo: la sinalefe appare riguardare il ponte tra verso maggiore e verso a misura inferiore (eccezioni si hanno nell'aberrante, o si dica sperimentale, Colin Muset e nella *chanson satirique arrageoise*), il che non esclude, e forse invita a pensare, che all'origine dell'esercizio vi sia anche una relazione emistichiale. Resta da vedere se tale straripamento dell'invalidabile limite di verso possa altresì costituire una tessera probatoria per i dubbi che intervengono in ambito italiano, in assenza ecdotica di buoni sostegni occitanici. Probabilmente no – com'è meglio asserire in risposta preliminare –, e ciò perché se in una descrizione formale il fenomeno è il medesimo (sinalefe tra versi) la storicità applicativa illustra diversità di atteggiamento (l'ipermetria oitanica tocca prevalentemente i versi brevi), anche se un giudizio sulle relazioni tra dicitatori italiani e trovieri dovrà comunque attendere ulteriori ricerche. Come si è problematicamente segnalato in altro luogo,²¹ prendendo a campione *Donna, di voi mi lamento* di Giacomino Pugliese si potrà comunque avanzare qualche proposta di tolleranza italiana. Per limitarci alle soli sinalefi regressive, nella recente edizione curata da Giuseppina Brunetti²² esse sono escluse ai vv. 17 («[e] non perder, per tua folia»),²³ 44 («[e] a me me cresce vergogna»), 53 («[e] tu nonn-àï nulla pietanza»). Ripristinando invece il dato del canzoniere Vaticano con anasinalefe e dunque con mantenimento della misura ottonaria, avremmo il vantaggio di mantenere la coordinazione in tutte le chiuse strofiche non coinvolte in *enjambement* prima del vocativo *amore*; per il v. 20 («a voi non[e] scresce baldanza») il mantenimento di *ne* sarebbe garantito nella medesima misura in cui si mantiene al v. 44. Non scarterei a cuor leggero, insomma, la possibilità sinalefica che, per quanto non ancora direttamente dimostrabile con le vicende antico-francesi (e sugli italiani andrà svolta al più presto una scansione tra le varianti con inediti calcoli sulle atone incipitarie coinvolte), andrà forse valorizzata con nuove campagne di valutazione.

²¹ Cfr. Sangiovanni 2013, pp. 58-ss., anche per i rilievi delle opinioni contrastanti.

²² *PdSS* 2008, vol. 2, pp. 603-ss.

²³ Qui e successivamente le parentesi quadre indicano obliterazione ecdotica.

Altro disturbo che non ambisce a sostegni occitanici (se non magrissimi) è l'anisosillabismo, ossia l'oscillazione nel computo sillabico in contesti versificatori dove l'attesa si dà invece isosillabica. Apparentemente è patologia che affligge circa cinquanta componimenti della lirica oitanica, vale a dire il 2%: non è gran cosa, ma è presenza inattesa e il totale alla fin fine non lascia tranquilli sulla tenuta isosillabica di certe emergenze della lirica antico-francese. Non si entrerà nei particolari di una prassi che dovrebbe comunque rivelarsi riduttoria del quantitativo, che già Menichetti²⁴ aveva iniziato a sfrondare: valga riferire che da nuovi conteggi che ho tentato di operare (e che si spera di poter prima o poi pubblicare), una certa immobilità di azione regolarizzante si manifesta soltanto per otto testi,²⁵ se non si è stati toccati da eccessiva prudenza emendatoria.²⁶ Si tratta dei seguenti, al momento in ipotesi di riduzione non tranquillissima:

Anon., *Kant voi nee*

L 265.1507 / RS 534 / MW 116.1 [114.1, 115.1]

Mss: C, ff. 114r; K, pp. 306r; N, ff. 145v¶²⁷ [+ prov. G, f. 143r]

Evidenza maggiore si ha nei vv. 2 e 4 (5-s. e non 6-s.) della strofe I di KN («Quant voi nee | la flor en la pree | plus m'agree | que noif ne gelee»; ma non N 4 *que noif ne q(u)e gelee*, 6'a con LA integrativo all'unisono) e C, concordi. Sul 5-s. di «la flor en la pree» non si hanno troppi motivi di dubitare se è sintagma costante in lirica (pari, addirittura, RS 1485 Robert de Reins, *Quant voi le douz tens venir*, v. 2), quando un'integrazione «en [mi] la pree» è reperibile solo tra i reparti epici (prevalentemente come 'campo di battaglia'; per la costruzione cfr. Jensen 1990, p. 63); appare corretto altresì il v. 4 e la lezione di N è dallo stesso Marshall 1987 dichiarata «incorrect» (e in più, significativamente: «these phenomena, in which N diverges from K, are purely scribal in origin»), senza motivo e anzi incoerentemente: se di differenti realizzazioni si tratta, seguendo Marshall, dovrebbe trattenere lacerti di dignità anche la lezione di N; anzi, raziocinando *ad absurdum*, in eventuale assenza di K si sarebbe propensi ad accettare la *lectio* 6-s. di N pari, ad esempio, alla possibilità sintattica di *La vieille* di Jean Lefèvre (benché, seriore, della fine del XIV sec.) v. 2733 «plus blanche que nege ne que cisne» (ma c'è la variante metricamente corretta in un codice della Bibliothèque de Sainte Geneviève «plus blanche que nief ne que signe»). L'accordo di K e C, a meno di errore

²⁴ Cfr. Menichetti 1999.

²⁵ Anche per Colin Muset, a conti fatti, si potrà tornare senza eccessive angosce ad un'edizione isometrica.

²⁶ Eccessiva senz'altro in seguito ai consigli e ai suggerimenti opportunamente isosillabici giunti da Maria Sofia Lannutti, che ringrazio.

²⁷ Con tale simbolo si indica la presenza di melodia nel testimone.

congiuntivo (difficilmente proponibile, come si è detto, la poligenesi), sembra garantire la veridicità dei 5-s. Si tratta di evento microscopico, pur nel generale e noto dissesto del componimento in duplice versione, ma pur sempre significativo e semmai agilmente risolvibile solo su base melodica (non cioè sul piano della composizione cosiddetta originaria) se si vuole intendere che la struttura variabile del componimento ha tutta l'aria, stavolta, di essere influenzata da talune scelte di natura musicale. Ciò che manca è comunque, in tale direzione, la prova (non si potrà mai dire se l'ipermetria riflessa nella melodia sia automaticamente sanata nelle successive strofi da nota ribattuta o da altro artificio notazionale), anzi ci si chiederà, stante tale possibilità, perché le oscillazioni non si rendano più frequenti – il vero dilemma del componimento è garantito semmai dai salti versali e, in minor misura, dalle imperfezioni della rima –. Si registri in ogni caso, scansate le eziologie, il dato minimo.

Anon., *Pieç'a que savoie*

L 265.1325 / RS 1760/ MW 128.1

Ms.: U, f. 48v^f

A strofe lunghissima, il componimento presenta qualche oscillazione monosillabica, evidente dalla sinossi sottostante:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|-----------------|----------|------------|
| a | a | a | a | b | b | a | b | b | a | a | c | a | c | d | d | d | e | e | a | a | e | a | a | e | f | f | e | I |
| 5' | 6' | 5' | 6' | 4 | 4 | 5' | 4 | 4 | 6' | 5' | 5' | 5' | 4' | 5 | 3 | 7 | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6 | 5 | 6' |
| a | a | a | a | b | b | a | b | b | a | a | c | a | c | d | d | d | c | c | e | e | c | e | e | c | b | b | c | II |
| 5' | 6' | 5' | 6' | 4 | 4 | 5' | 4 | 4 | 6' | 5' | 4' | 5' | 4' | 5 | 3 | 8 | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 7 ²⁸ | 6 | 6' |
| a | a | a | a | b | b | a | b | b | a | a | c | a | c | d | d | d | e | e | f | f | e | f | f | e | g | g | e | III |
| 5' | 6' | 5' | 6' | 5 | 4 | 5' | 4 | 4 | 5' | 5' | 4' | 5' | 4' | 7 | 4 | 8 | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 6' | 8 | 5 | 6' |

Le posizioni rimiche relative rimangono costanti, la variazione è semmai nei rimemi, talora ripetuti (si dà pure qualche rima imperfetta perlopiù nel dominio dell'assonanza; si veda 76 *servise* : 77 *lige* : 79 *triche* : 80 *briche*) e non sarà perciò del tutto legittima l'uniformazione allo schema della strofe III, così come in MW. Anzitutto la scansione è fondata sulla stretta osservanza rimica ma non è definitivamente dimostrabile che la scissione versale debba avvenire sulla corta misura, non solo per la posizione dei punti metrici in U, ma altresì per qualche lievemente forzato *enjambement* riscontrabile (15-16 *quant sui / devant li*; 54-55 *quant me verra / morir*; 69-70 *n'a mie / amors*; fors'anche 81-82 *ne se lasse / de moi grever*). In ogni caso, procedendo per posizione entro la strofe, i casi devianti sono (per

²⁸ Si noti in ogni caso la rima interna del v. 54, corrispondente della strofe II, che stabilisce un verso 7-s. costituito da 3-s. + 4-s. ed esattamente corrispondente alla scansione latina del *conductus* di 2'+2'' su cui cfr. *infra*.

Billy 1989, p. 45 si tratta di fenomeni condizionati – «mètres associés»): al v. 61 «et suis ses aclins» è 5-s. e non 4-s. ed è così citato almeno all'altezza del Gdf quale 'sottoposto, vassallo', con proposta emendativa (la sequenza sillabica pare difatti confermarsi come 5' 6' 5' 6' / 4 4 5' / 4 4 5') operante sull'obliterazione di *ses* e la resa aggettivale di *aclins*; il v. 66 «a jor de ma vie» si dà 5-s. e non 6-s. come in I e II ma è con elevata probabilità la prima quantità da mantenersi se vale la simmetria di sequenza 445' 445', e perciò avendo 10 «en quel leu que <je> soie» per ipotetica banalizzante integrazione pronominale (non che sia opzione frequentissima nelle relative con verbo alla 1ª pers. ma, in non così dissimile contesto sintattico, si veda la doppia opzione tra l'*Ille et Galeron*, v. 4521 «por que je soie sains et vis» e il *Lai d'Eliduc*, v. 695 «por ceo que seie vis et seins») e 38 «<ce> k'est devant darriere» dove la cassazione appare necessaria se, come sembra, è ripresa di 37 *ce*; al v. 12 l'ipermetria risulta sanabile con la scelta di *el* in luogo di *ele* ma l'allomorfa pronominale si ostacola sulla base dell'onnipresente *ele* (cfr. vv. 40, 46, 79, 84; non probatorio è 71 per l'ipermetria bisillabica) e perciò si preferirà la resa «mais ne le daigne» per quanto pure Långfors 1930 convenisse che «ces corrections seraient arbitraires»; 71 è, appunto, 7-s. e non 5-s. e la proposta riduttoria è «que destruit lo sien» (da «qu'ele destruite lo sien») cui seguirebbe altresì 72 «et fait bien» (da «et face bien»), con rinuncia al congiuntivo che non appare del tutto ingiustificata (quale valore subordinante in *que?*); il v. 17 («que j'aim ma dame celi») è ipometro rispetto ai due corrispondenti, 8-s., per il quale si avverte la necessità di estendere il pronome in *je aim*, opzione plausibile sulla scorta di RS 1988 Gautier d'Espinal, *Quant voi fenir yver et la froidor*, v. 22 «que je aim plus que nule riens el mont» (10-s.) o RS 795 Gautier de Dargies, *Bien me quidai de chanter*, v. 34 «qui je aim tant» (4-s.) e, dello stesso, RS 264 *La gens dient pour coi je ne faiz chanz*, v. 25 «cui je aim tant leialmant et desir?» (10-s.), malgrado la semantica sia tutt'altro che chiara. La serie sillabica resta stabile sino alla terzultima posizione dove l'oscillazione è massima, nonché contraddittoria, tra i vv. 26 (6-s.: «la granz joie a doner»), 54 (7-s.: «si fera, quant me verra») e 82 (8-s.: «de moi grever si durement») dei quali tutt'al più, per sorta di principio di attrazione mediana, si potrà ricondurre il primo alla misura eptasillabica con dialefe in *joie a*, ma è il terzo a recare eccessiva difficoltà (rinunciare a *moi?*); vi è poi il v. 55 («morir, si plorera») a qualificarsi 6-s. irriducibile e non 5-s., sul quale non appare plausibile agire a meno di arbitri considerevoli. Non c'è molta scelta, a parvenza scientifica: o si lasciano intatti tutti gli scarti e si tiene per fermo un anisosillabismo tutto sommato casuale o è questione di intervento ingente. Beninteso, la terza via resta sempre quella di affermare – che è tanto quanto postulare – l'isosillabismo originario nell'indimostrabilità e, insomma, impossibilità delle congetture regolarizzanti. Fatto sta che, comunque, fra il materiale probatorio a favore della simmetria tra le strofi risiede il *conductus* latino *Parit preter morem* che ha la stessa – o quasi – struttura sillabica, senza oscillazioni tra le due stanze. Dal confronto

tra RS 1760 e il *conductus* si ha dunque che la parte latina, eccettuate talune posizioni, risponde al sillabismo generale (inferibile) del componimento in esame, in base alle quantità di sillaba. Ma proprio in corrispondenza delle incongruenze si verificano alcuni episodi di anisosillabismo, per cui a fronte di 5”+2”>7pp+4pp si hanno 5+3 (I e II str.) e 7+4 (III), mentre dov’è 4”>6pp si ha 5-s. (I e III) o 6-s. (II). Che ciò abbia qualche significato sarebbe fretta risolutiva escluderlo: risulta chiaro che la relazione tra i due testi è di palese contraffattura e, se vale una prima ipotesi di prassi direzionale, è il passaggio dal volgare profano al latino devozionale il senso cronologico da prendere in considerazione (benché chiaramente l’assoluta esclusione del verso opposto non sia del tutto legittima); appare strano semmai che il sillabismo latino corrisponda a ciò che si è individuato come infrazione sillabica minoritaria del testo oitanico e oltretutto mai presente nella prima strofe, recante la traccia melodica. Ricondurre, viceversa, la misura dei versi corrispondenti ai modelli *singulares* di 55, 71 e 72 è operazione che si attuerebbe tutto sommato senza tranquillità, oltreché nel massimo dubbio integrativo. Qual è allora la struttura musicale, e qui dunque metrica, originaria (sempre che di fissità originaria sia lecito parlare)? Forse la direzione si dà invece latino → volgare dove quest’ultimo possa sfruttare possibilità oscillatorie, particolarmente nelle sedi latine proparossitone? La situazione è tutt’altro che chiara (per Gennrich 1965, pp. 90-92 la genealogia melodica prevede un originale da cui sarebbero derivati autonomamente RS 1760 e il *conductus* non – ancora – polifonico) e a ragion veduta converrà probabilmente mantenere lo *status* anisosillabico del testo (salvi i casi che palesemente non convincono: vv. 17, 38) a scorno della palese attrazione isostrofica che resta comunque la migliore pista, ma virtuale, di cui cioè si dimostrerebbe arbitraria un’«ipotesi di lavoro» congetturale.

Anon., *Encor veul chanteir de moy*

L 265.607 / RS 1667 / MW 407.1

Ms: C, f. 68v

Per ciò che concerne il problema metrico, come avverte Menichetti 2006, p. 324²⁹ lo schema *receptus* di MW si fonda sulla prima strofe e parimenti la nota metrica di Unlandt 2012, pp. 33-34 che quindi segnala come «l’anisosyllabisme de cette pièce se manifeste exclusivement dans les vers 12, 18 et 24». Tale visione concede il massimo privilegio struttivo alla stanza incipitaria – e la ragione risiede tutta, credibilmente, nell’essere la strofe portatrice eventuale di melodia, criterio che comunque non assume troppa validità probatoria – e si contrappone al principio dello «schéma majoritaire» (Menichetti) che tuttavia qui trae forza esclusiva-

²⁹ Segnalando «une seule infraction dans le dernier vers de la str. I: 8/7 (le schéma majoritaire a7a7b7b7a7b8 diffère donc de celui de MW, qui, se fondant sur le premier couplet, donnent un schéma isométrique terminant par b7)», ma non vi contempla il v. 18 dove *creature* è quadrisillabo.

mente da due strofi su quattro e semmai dalla medietà del valore dell'8-s. contro il 7-s. di I e il 9-s. di III. Nei casi di volontà emendatoria sarà però quest'ultimo il criterio preferibile se vige un principio di economia dell'intervento ([+1], [-1] converrà a dispetto di [-1], [-1], [-2] > [-1], [-2]. [-1] o viceversa, con segno opposto; tale seconda opzione, percorribile fino a un certo punto, si motiverebbe eliminando gli elementi di esplicitazione sintattica, 12 *cil*, 18 *car*, 21 *n'ait*, come mi suggerisce M.S. Lannutti) e dunque: al v. 6 sarà da proporsi «ke je voi bien [k'ele] est traïe» benché l'omissione sia chiaramente contemplabile (cfr. Ménard 1988: §199), ma non è meno incerto il *que* iniziale (forse dunque «[c]e je voi bien, [k'ele] est traïe»? cfr. Jensen 1990: §930; Battelli-Liccocchia per *Trouveors* propongono «kan ke je voi bien k'est traïe»); il v. 18 potrebbe sanarsi, difficilmente, e tutt'al più, con la rinuncia a *car* (malgrado la frequenza quale introduttore: cfr. Jensen 1990: §704) e conseguente inversione imperativa in «retien [moi], franche creature» o «me retien [...]»; del resto il prefisso di *retenir* si garantisce sulla ripresa di 19 *reteneis*. Ciò che tuttavia colpisce, e in massima misura, è la limitata distribuzione delle infrazioni nell'ultima sede strofica, senza contare la sostanziale irriducibilità del v. 18 (l'incertezza al v. 6 non permette, viceversa, giudizi dirimenti). Con una certa prudenza è qui forse acquisibile uno stato anisosillabico originario, pur sempre limitato e, si dirà, significativamente, alla posizione che potrebbe assumere un *refrain* sillabicamente variabile (ma è via interpretativa pericolosa): si direbbe, al di là di una certa facilità di correzione, che una minima probabilità oscillatoria qui si manifesti.

Anon., *Volez vos que je vos chant*

L 265.1737 / RS 318 / MW 535.6 [272.10]

Mss: **K**, f. 314¶; **N**, f. 150¶; **X**, f. 199¶

La griglia metrica è molto chiara circa l'introduzione di *heptasyllabes* femminili dalla terza strofe in poi per il primo modulo **aab**, e nelle ultime tre strofi anche per il secondo modulo. Inoltre nelle strofi V, VI e VII l'*hexasyllabe* diviene *pentasyllabe*:

| a | a | b | c | c | b | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|--------------------|
| 7 | 7 | 5' | 7 | 7 | 6' | I, II (II: aabccx) |
| 7' | 7' | 5' | 7 | 7 | 6' | III, IV |
| 7' | 7' | 5' | 7' | 7' | 5' | V-VII (c=a) |

La bipartizione nei due moduli replicati **aab** e **ccb** anche dal punto di vista sillabico (il verso finale di ciascun elemento è più breve rispetto agli altri due), permette forse di propendere verso un'interpretazione non compensatoria dell'alternanza maschile-femminile che affliggerebbe così le coppie degli *heptasyllabes* senza ambizioni alla neutralizzazione di almeno un'uscita parossitona (prova ne sarebbe l'invarianza della quantità sillabica di **b** nel primo modulo per le strofi III-VII). E così la freccia nello schema seguente

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|---------|
| a | a | b | c | c | b | |
| 7 | 7 | 5' | 7 | 7 | 6' | I, II |
| →7' | →7' | 5' | 7 | 7 | 6' | III, IV |
| →7' | →7' | 5' | →7' | →7' | 5' | V-VII |

rappresenta la progressiva applicazione del tratto modulare. Si attesta così l'accoglimento dello scarto sillabico non compensabile per le lezioni ipometre. Resta da chiarire se l'anisosillabismo sia autentico o dovuto a difetto di copia: l'unica prova risiede nella tenuta grammaticale e contenutistica che confermerebbe le *lectiones* e non si dà quindi palese ragione di rinuncia. L'infrazione potrebbe perciò dimostrarsi autentica ed è probabile che per un'eziologia del fenomeno si possa dare l'inerzia della replicazione modulare 7'7'5', ribadita dalla contemporanea duplicazione del modulo rimico **aab** per le ultime tre strofi, si voglia per erronea *dispositio* autoriale, si voglia per diversa impostazione strofica (ma introvabile altrove) del tratto amebeo che qui si verifica. Insomma, qui ben prima del dubbio sulla definizione della norma metrica dell'anisosillabismo, il problema risiede nella descrizione stessa dell'evento.

Anon., *Puis que de canter me tient*

L 265.1392 / RS 1247a / MW 708.1 [ma in realtà 729.1]

Mss.: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3517, f. 104v.¶

Chanson pieuse reperibile soltanto nel codice dell'Arsenal che si apre notoriamente con i *Miracles de Notre Dame* di Gautier de Coinci, e per questo prestigiosamente affibbiato alla nostra da qualche estensore antico che, come capita, inferisce qualità attributive da semplice contiguità materiale. Adespota, dunque, sebbene l'indizio metrico permetta sì un lieve sbilanciamento, conducendo forse nelle aree di Thibaut de Blaison: il nesso non è mai stato notato ma, com'è probabile, unicamente per l'errore classificatorio di MW che ne posiziona lo schema al 708.1 **ababababababb**, quando è invece **ababababbaabb** e dunque al 729, luogo in cui si pone isolatissima la *chanson* RS 738 di Thibaut de Blaison, *Bien font amors lor talent* (cfr. ed. Newcombe 1978, pp. 48-ss.) a schema sillabico 7476747675757 (ma cfr. Billy 1989, p. 47). Che lo schema metrico originario sia isosillabico e congruente all'andamento 7474747575757 è decisione motivata, credibilmente, da un principio di maggioranza per la stabilizzazione sillabica del quarto verso e da un principio di simmetria per l'ottavo, seppur non limpido (somma di una terna in 7+4 e di una terna 7+5 con clausola 7-s., forse fondata sull'interpretazione strutturale **ababab** + **abbaabb** [MW 1308]), vale a dire in profumo di arbitrarietà. Vero è che l'attrazione dello schema di RS 738 è ingente, tanto più se alla prima strofe del nostro RS 1247a è sufficiente un'aggiunta monosillabica al v. 4 (azzardando: «Dex me doinst [le] cuer vrai», contro un'ipotesi di *un*, irreperibile, almeno sull'esempio di RS 1361 Jehan Erart, *L'autre ier chevau-chai mon chemin*, v. 31 «trop ai le cuer vrai» o i numerosi esempi extra-lirici, sebbene in costante dipendenza da *avoir*) per una perfetta sovrapposibilità. Eppure, margini di intervento sulle successive strofi figurano minimi, anzi altamente peri-

colosi, se la massa dei 4-s. nelle posizioni 4^a e 8^a si oppone alla virtualità dei 6-s. (maggiori possibilità si danno comunque per l'8^a dove 5-s. e 7-s. potrebbero in qualche modo essere ricondotti alla misura 6-s.: il v. 4 già citato o il v. 86 «proiés li c'a [son] plaisir»). Del resto, non è semplice nemmeno raddrizzare e condurre il tutto alle volontà indimostrabili di Järnström e Långfors, e qualora si decida di dichiararsi isosillabisti, non resta che l'adesione allo schema di Thibaut de Blaison. Anzi, non ne costituirebbe eccessiva difficoltà addirittura l'attribuzione, se ponderata sulla prova dell'identità rimica tra la nostra strofe IV e le *retrogradadas* di *Bien font amors* in *-ent* e *-is*, nonché della presenza totalizzante di rime maschili, congruente alla tendenza del dato fornito da Newcombe 1978, p. 36: «parmi les 553 rimes il figure 516 rimes masculines (93%) et 37 rimes féminines (7%). Pour la moitié des rimes (51%), Thibaut utilise les cinq rimes suivantes: *ant/ent* (80), *ir* (74), *is* (50), *i* (43), *on* (33)». Un'attendibile obiezione circa l'unicità del tema religioso entro il *corpus* di Thibaut (distribuito comunque tra *chansons* e *pastourelles*) dovrebbe mitigarsi nel confronto con il modello eclettico di Thibaut de Champagne, corrispondente e «son ami» (cfr. RS 1467 *De ma dame souvenir*, v. 47). Il problema risiede semmai nei processi di estensione delle ipometrie – come condurre, ad esempio, a misura di 6-s., il v. 17 «a remanant» che è formula temporale compiuta e difficilmente passibile di addizioni verbali? –. Qui, allora, è forse in azione una vera tendenza anisosillabica o quantomeno una certa possibilità di oscillazione computazionale ma limitata ai primi otto versi della strofe, senza che alcuna regolarità ulteriore sia dimostrabile (nei limiti dell'unicità del codice), e che pertanto si propone di preservare, qualora vi sia correttezza grammaticale e semantica, intatta. Dell'eziologia, in ogni caso, non è lecito avanzare alcunché se nemmeno sul versante melodico (su cui mai si potrebbe fondare una dimostrazione) è concesso inferire giustificazioni al comportamento (se non le consuete: la melodia del v. 4, identica a quella del v. 2, insiste sul verso con l'aggiunta di un *SI* su *me*), purché non si tratti di imitazione o contraffattura mal condotta sin dal piano della composizione più che da quello della copia.

Anon., *L'autrier m'en aloie lchevauchant*

L 265.1026 / RS 1680 / MW 767.1 [133.0]

Mss: **K**, f. 342v; **N**, f. 166r; **P**, f. 176v; **X**, f. 223v

La complessità dei quesiti posti dal testo e della stratigrafia delle interpretazioni andrebbe approfondita maggiormente. Per il momento si dica che dal punto di vista ecdotico la questione non è gravissima e si potrà agilmente continuare a proporre il testo senza emendazioni (cfr. la resa di Rivière 1974-1976, vol. 2, pp. 162-ss.), tutt'al più ventilando qualche dubbio sugli ipometri 3-s. (malgrado l'integrazione con *en* al v. 1 non sia consigliabile, stante l'uso del gerundio, o meglio «forme en “-ant” invariable», con *aler*, mai in necessità preposizionale – così nel *corpus* trovierico –; e cfr. ad esempio Ménard 1988, §180 nonché Jensen 1990, §680) e sull'ipermetria del v. 29 («son frestel a pris», recalcitrante alle riduzioni

(forse sospetto quel *frestel* anticipatore di 30 *frestele*? ma altresì – e maggiormente – plausibile l’attrazione endecasillabica suggerita in Lannutti 1996), non a caso coinvolgenti, probabilmente, le due varianti metriche non frequentate da RS 1583 ($5'+5$ e $5'+3$), pressoché identica. Questo dunque lo schema:

| a | b | a | b | a | b | a | b | c | d | c | d | C | D | C | D | |
|-----------------|----------|----------|----------|-----------------|----------|----------------|----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----|
| 5' | 3 | 5' | 4 | 5' ^c | 4 | 5' | 4 | 5' | 4 | 5' | 5 | 6' | 3 | 6' | 4 | I |
| 5' | 4 | 5' | 4 | 5' | 4 | 5' | 4 | 5' | 4 | “ | “ | “ | “ | “ | “ | II |
| 5 | 5 | 5 | 4 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5' | 3 | “ | “ | “ | “ | “ | “ | III |
| 5' ^c | 4 | 5 | 4 | 5 | 4 | 5 | 4 | 5' | 5 | “ | “ | “ | “ | “ | “ | IV |
| 5 _x | 4 | 5' | 4 | 5' | 4 | 5 _x | 4 | 5' | 4 | “ | “ | “ | “ | “ | “ | V |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | |

Di complicatissima risoluzione, invece, la definizione del fenomeno: per quanto si possa comprendere della natura del metro, l’anisosillabismo permane innegabile ma appare in qualche modo proprietà riservata a tale metro cesurato (benché comunque non risulti convincente l’influenza iberica ipotizzata da Burger 1957; ma altre indagini su tale tipo di metro dovranno condursi) e tutto giocato tra la seconda porzione versale e l’uscita femminile della prima, come dimostra altresì la persistenza dello scarto in RS 1583, prova senza la quale si sarebbe forse dubitato in più rilevante misura dell’oscillazione del nostro componimento.

Anon., *Certes c'est laide cose*

L 265.915 / RS 37-394-1938 / MW 958.7

Mss.: **I**, v, 183; **O**, f. 68v¶; **T**, f. 198v.; Paris, Bibliothèque de Sainte Geneviève, 2200, f. 207r [**Gv**].

Chanson a tradizione plurima e alquanto tormentata, di cui non è nemmeno certo quale sia l’*incipit* effettivo, dato lo spargimento delle strofi sia nella variazione dell’ordine, sia nel loro quantitativo. L’idea di una multipla redazione – se non altro duplice – regge dal punto di vista contenutistico (cfr. Berger 1981, p. 136) e potrebbe spiegare alcune ragioni dell’oscillazione. Almeno come tentativo esegetico: si partirebbe da un testo costituito sicuramente dal gruppo strofico I-V (ordine di **T**) a scansione 6’56’5 a cui andranno con una certa probabilità aggiunte una o più strofi tra VIII (6’56’5 in **O**; 6’66’6 in **T-Gv**, rielaborata sulla scorta di VII) e IX (6’56’6 in **T-Gv** ma fors’anche, in continuità, 6’66’6 con dialefe *trente/quarante* ans; 6’56’6 in **I** benché riconducibile a 6’56’5 con facile obliterazione di *an*); sulla base di questa struttura, per quanto non nettamente definita, **T** e **Gv** (quest’ultimo con palesi carenze) avrebbero allegato nuove strofi (VI-VII, X-XI) con l’aggiunta del tema esiziale e di localismi nordorientali ma misinterpretando, o dissolvendo, la tenuta della sequenza 6’56’5 nelle varianti 6’66’6/6’56’6/6’66’5, si voglia per disattenzione o per qualche peculiarità melodica (lo sfruttamento della *clivis*, ad esempio, congiunto a particolarità della melodia del resto insondabili). Si badi che in questo caso si tratterebbe di testo già

provvisto di notazione e che dunque sia potuto incorrere in un'impresione di adattamento o in banalizzazione strofica. Certo è che ad ostacolo si pone la convergenza nella strofe II (v. 10: «quant tous ses plois a pris») per quanto disattesa da **O**. Qui, delle due l'una, escluso l'errore d'archetipo: poligenesi o genuinità. Se vale il concetto di formularità dell'espressione, di tipo nord-orientale o orientale *tout court* (se **I** è di provenienza lorenese; cfr. nel *Roi de Sezile* di Adam de la Halle, *unicum* del ms. Paris, BNF, fr. 25566, f. 63v «avoir pris tous ses plois», e nei *Vers de la mort* di Robert le Clerc d'Arras, v. 1920 [ed. Brasseur - Berger 2009, p. 467]), allora si potrà invocare un'attrazione mnemonica poligenetica, altrimenti non vi è altra risoluzione che acquisire il dato per certo e concepire il testo, *ab origine*, come asimmetrico. Quindi, allo stato delle conoscenze: anisosillabico per adattamento e integrazione distratti da tratti melodico-testuali (una sorta di anisosillabismo 'di riflesso') o anisosillabico realmente, stavolta, sin dalla prima composizione autoriale.

Anon., *Vierge qui sa vierginitèi*

L 265.1728 / RS 476b / MW 1263.4

Ms.: Metz, ms. 535, f. 145 (distrutto).

Testo estremamente interessante per accumulo di infrazioni – e tutte sulla linea 7-s./8-s. – nonostante ci si debba unicamente fidare dei «processi» ecdotici (Långfors 1933, p. 145), essendo il manoscritto distrutto nei bombardamenti di Metz del settembre 1944. Due azioni possibili in consueta opposizione (una terza via, per così dire mediana, apparirebbe qui inaccettabile dacché i poli, metodologicamente parlando, attraggono di volta in volta i casi dubbi o le zone grigie alla loro ragione):

1. acquisire il dato anisosillabico come realistico sulla base probatoria dell'alta frequenza oscillatoria, nonché del rispetto del limite incrementale monosillabico, e dunque definire la plausibilità di un'alternanza tra 7-s. e 8-s. (congiunta alla varianza rimica dell'eterogonia) entro i termini del genere lirico religioso;

2. emendare ogni scarto ponendo a prova l'attrazione dell'8-s. sul 7-s. in sede di copia, specialmente all'interno di uno schema a fitta alternanza tra i due metri (ad esempio per i vv. 33-34 «Après l'angle ˇ ira notant | un chant >si< dous et glorieus»), tanto più se causa delle ipermetrie risultano monosillabi non strettamente necessari.

Uno sbilanciamento tra le due prassi dipenderà necessariamente dallo *iudicium* interpretativo, eventualmente coinvolgendo prove 'esterne' quali lo statuto formale del genere o quantomeno le sue ipotetiche tendenze centrifughe; peculiarità che, se ampiamente dimostrabile sul versante gonico, non sembra diffusa sul piano sillabico e ciò, con una certa probabilità, potrebbe indurre ad una giustificata ortopedizzazione. Vero è che, a traino opposto, ovvero a predilezione del primo punto, risiede la somma dell'elevato quantitativo di oscillazioni sillabiche

di questo componimento (si veda l'*ethos* ecdotico per le laude italiane), congiunto alla forte libertà di alternanza nelle uscite maschili e femminili, il che potrebbe pure concedere spazio all'ipotesi che eziologicamente vi sia solo assenza di rigore.

Unitestimonialità (o raggruppamenti la cui proiezione è considerabile in unico blocco), unicità dei luoghi anisosillabici e magari ulteriore lavoro di lima ermeneutica concederanno probabilmente l'ulteriore cassazione delle precedenti schede (sopra tutte le cause: la pigrizia ecdotica che tocca la poesia oitanica), già pochissime rispetto ai dati un tempo forniti da MW, e fors'anche, *tout court*, della colpa anisosillabica tradizionalmente affibbiata a parte della lirica antico-francese. Un'«*emprise moindre*» del solo carattere isosillabico, insomma, non sarebbe più dimostrabile, tenendo pure conto delle ipotetiche cause musicali su cui vale l'agnosticismo dimostrativo, come hanno confermato più volte gli studi di Maria Sofia Lannutti.

Più semplice dal punto di vista descrittivo ma altrettanto rognosa su quello normativo – e non è nemmeno detto che qui sia in gioco la minorità di *emprise* – è l'istituzione nei contesti lirici della cesura epica (anzi, qui forse il sostegno occitanico può dirsi diacronicamente presente anche se non ingente, come rammenta Menichetti 2006, p. 265 «*était devenue rare déjà chez les troubadours*»). Luca Barbieri ha opportunamente parlato dell'«*estrema cautela mostrata dai metricisti nell'accoglierla nei componimenti lirici*», si dirà insomma della nostra non sufficiente potenza dimostrativa del fatto. Tralasciando le incerte vicende della lirica italiana, ancora troppo problematiche (si veda infine Di Girolamo 2013), MW segnala circa 150 casi da cui sarà prima o poi necessario partire per una nuova analisi puntuale. Di fronte alla massa delle circa 50 *chansons*, 16 *jeux-partis*, 10 *chansons historiques*, 8 *chansons pieuses*, 6 *ballades*, 5 *sottes chansons*, 2 *virelais*, 2 *chansons de malmariée* e una *pastourelle*, la sensazione è che anche qui il tutto vada ridotto e che le prove di volta in volta siano sufficienti se non altro ad un orientamento circa la plausibilità di ciò che poniamo a testo. Sia il caso esemplificativo:

Hugues de Berzé, *Ausi com cil qui cuevre sa pesance* [RS 238, v. 10 (Barbieri 2001)]:
 ains que ma dame m'eüst en sa puissance CO
 ains que ma dame m'eüst an puissance U
 ains que ma dame eüst sor moi puissance A[*tant com*] DMT

Barbieri rinuncia alla lezione con cesura epica, accogliendo la resa dei mss. ADMT, con sinalefe. Diversamente, i canzonieri CO presentano tale

tipologia di cesura, mentre U attesterebbe una cesura *enjambante* sempre che non sia sospetto quello spazio tra *an* e *puissance* che risalta nel manoscritto. La rinuncia ora si potrà senz'altro corroborare con le occorrenze riscontrabili di *avoir puissance*, dove il dominio sopra entità animate ricorre nettamente con la preposizione *sor* (ess.: RS 239 (Michel) vv. 1-2: «Robers, c'est voirs c'Amours a bien poissance / sur tous bons cuers et sur autres aussi»; RS 256 (Jacques de Cysoing) v. 27 «qu'amors eüst sor ma dame poissance»). E la rinuncia a questo luogo comporterà maggior sicurezza nella rinuncia al v. 41 dove M e O recano un'ulteriore cesura epica. Ma tra i nostri 150 casi non sarà ad esempio da detrarre la segnalazione per il cosiddetto *Dit de Franc Gonthier* di Philippe de Vitry dove benché i luoghi sembrino suggerire invece la validità della sinalefe intersversale (vv. 8-9, benché in ponte strofico: «sur crouste bise, au gros sel, pour mieulx boire | Au goumer beurent, et oisillon harpoient»; vv. 14-15: «Tantost Gontier, haiche au col, ou boys entre; | et dame Helayne si met toute sa cure»), la cassazione avvirebbe la produzione di incongrue cesure liriche. Qualora però l'occorrenza sia isolata e arginabile, non si accetterà lo statuto epico nemmeno nelle *chansons de toile*, genere in cui tale tipo di cesura appare diffusissimo. Il dubbio aumenta ad esempio per *Bele Yolanz* (RS 1847, ms. U 64v-65r), unitestimoniale, dove i versi con primo emistichio femminile sono soltanto tre (v. 8 «une robe par mout grant amistié»; v. 13 «A ces paroles et a ceste raison»; v. 19 «Ma douce dame, mis m'avez en obli»); per quanto nell'ultimo si dia oblitterabile il possessivo iniziale, riportando il tutto ad una cesura lirica, il secondo rifiuta interventi economici nel primo emistichio. Viceversa, un criterio di quantità e costanza del fenomeno come nell'estratto di un'altra *chanson d'histoire*, ancora unitestimoniale (ms. U 69v-70r), come RS 2037 Anon., *Quant vient en mai que l'on dit as lons jors*, vv. 19-23 («Sire Raynauz, je m'en escondirai; | a cent puceles sor sainz vos jurerai, | a trente dames que avuec moi menrai, | c'onques nul home fors vostre cors n'amai. | Prennez l'emmende et je vos baiseraï»)³⁰ costringerà dal punto di vista probatorio alla sicura conferma. Ratifica ecdotica, si badi, senza ancora la possibilità di ambire ad angosce eziologiche né di comprendere le ragioni o le influenze di un *ethos* cesurale. Certo, problema rilevante resta poi l'esecuzione melodica di cui ancora non è chiaro lo sviluppo se nella prima strofe non ricorre ipermetria epica. Varrà insomma – va da sé – la prassi probatoria caso per caso, non ancora toccata dalla dimostrazione effettuata *tout court* in base a simpatie

³⁰ Si pretenderà allora dialefe nell'ultimo verso.

di genere.

L'amore del Maas per la norma metrica è qui allora, fondamentale, la corroborazione delle anomalie senza finzioni di ipotesi, ma solo, e come al solito, per mezzo del reperimento di prove che sbilancino l'orientamento di volta in volta alla conferma o meno della norma stessa.

Si potrà obiettare in conclusione che si sia voluto discutere a tutti i costi di regola, benché in forma polare, entro il dominio duecentesco dove notoriamente si dà, per dirla con Menichetti,³¹ «una grammatica metrica ancora relativamente permissiva», almeno per la produzione italiana. Giustissimo. Con 'norma' però, in attesa di ulteriore problematica trattazione, si è intesa soltanto la possibilità (per nulla certa nella sua attuazione) di razionalizzare e misurare gli eventi metrici, al di là della prassi descrittiva, insomma quel minimo di certezza operativa che possa costeggiare l'ambizione non alla oggettività, bensì alla scientificità delle nostre operazioni. Il che mi pare significhi anzitutto dimostrarsi dirimenti rispetto ai due sensi percorribili dello stemma o, più chiaramente, ai noti «punti di vista» di Avalle. E allora si deve confessare che ciò che qui si è discusso risponde in definitiva alla logica ricostruttiva, ad una filologia orientata al testo, diacronica, e non primariamente al manoscritto o al versante performativo. Due versi che – rammentando le parole di Roncaglia³² – rispondono a quesiti ben distinti. Tanto per dire che la misura dell'*emprise moindre* tra i reparti lirici, ancor prima di ambire alle eziologie, sempre che importino, avrà esiti nettamente differenti in base all'orientamento selezionato (beninteso: non tutti saranno corretti). Perché anche atti dimostrativi attenti al versante performativo o alle sole attestazioni sincroniche hanno contribuito e contribuiranno all'incremento dei disturbi formali non sicuramente normati. Non si vorrà però che le quantità finali risultassero ingenti sulla scorta di uno scarso sostegno probatorio che qui si è tentato di sdipanare per qualche minimo assaggio. Altrimenti nella deriva potrà pure valere il punto di vista del gastronomo in una delle celebri cene del nostro Maas:³³ un dubbio tra varianti adiafore per un ingrediente di una ricetta di Apicio si risolverà con doppia operazione in cucina. Due ricette, due pentole, e si ponga a testo la più gustosa. Si spera almeno, sollecitandola anche oggi, fino a prova di cottura contraria.

³¹ Menichetti 1993, p. 161.

³² Roncaglia 1978, p. 482.

³³ Rammentata ad esempio da Cherchi 2006, p. 65.

BIBLIOGRAFIA

- Avalle d'Arco Silvio 1978, *Principî di critica testuale*, Roma-Padova, Antenore.
- Beltrami Pietro G. 2010, *I poeti siciliani nella nuova edizione (con appunti su testo metrica)*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 22, pp. 425-446.
- Berger Roger 1981, *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens.*, Arras, Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas De Calais.
- Billy Dominique 1989, *L'architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section française de l'Association Internationale d'Études Occitanes.
- Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, Aldo Menichetti (ed.), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012.
- Burger Michel 1957, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève, Droz - Paris, Minard.
- Canettieri Paolo 1999, *La metrica romanza*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, Boitani Piero - Mancini Mario - Varvaro Alberto (dir.), vol. 1. *La produzione del testo*, Roma, Salerno, t. I, pp. 493-554.
- Cherchi Paolo 2006, *Le nozze di Filologia e Fortuna*, Roma, Bagatto.
- Di Girolamo Costanzo 2013, *Gli endecasillabi dei Siciliani*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 24, pp. 289-312.
- Fränkel Hermann 1969, *Testo critico e critica del testo*, Firenze, Le Monnier.
- Gautier de Dargies, *Poesie*, Anna Maria Raugei (ed.), Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- Gennrich Friedrich (ed.) 1965, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Frankfurt, Gennrich, 1965.
- Gdf = Godefroy Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg-Bouillon, 1881-1902 (= Genève-Paaris, Slatkine, 1982), 10 voll. Disponibile anche online: <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/>.
- Guillaume le Vinier, *Les poésies de Guillaume le Vinier*, Philippe Ménard (ed.), Genève, Droz, 1983.
- Hugues de Berzé, *Le liriche di Hugues de Berzé*, Luca Barbieri (ed.), Milano, CUSL, 2001.

- Jensen Frede 1990, *Old French and comparative Gallo-romance syntax*, Tübingen, Niemeyer.
- L = Linker Robert W. 1979, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi.
- Långfors Arthur 1930, *Mélanges de poésie lyrique française*, «Romania», 46, pp. 33-79.
- 1933, *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, Paris, Klincksieck.
- Lannutti Maria Sofia 1996, *Versificazione francese irregolare tra testo verbale e testo musicale*, in *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 185-215.
- Marshall John H. 1987, *Une versification lyrique popularisante en ancien provençal*, in *Actes du Premier Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, London, Association Internationale d'Études Occitanes, pp. 35-66.
- Ménard Philippe 1988, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière.
- Menichetti Aldo 1993, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Roma-Padova, Antenore.
- 1999, *Sur quelques asymétries syllabiques entre les strophes de la chanson (à propos d'anisosyllabisme)*, in Dominique Billy (ed.), *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance*, Actes du colloque international du Centre d'Études Métriques (1996), Paris, L'Harmattan, pp. 145-161 [si cita da Menichetti 2006].
- 2006, *Saggi metrici*, Paolo Gresti - Massimo Zenari (ed.), Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Montanari Elio 2003, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo.
- MW = Mölk Ulrich - Wolfzettel Friedrich 1972, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink.
- PdSS 2008 = *I poeti della scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. 1. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. 2. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. 3. *Poeti siculotoscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori.
- Rivière Jean-Claude 1974-1976, *Pastourelles*, Genève, Droz, 3 voll.
- Robert le Clerc d'Arras, *Les vers de la mort*, Annette Brasseur - Roger Berger (ed.), Genève, Droz, 2009.

- Roncaglia Aurelio 1978, *La critica testuale*, in *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza. Atti* (Napoli, 15-20 aprile 1974), Alberto Vârvaro (ed.), Napoli-Amsterdam, 1977-1981, vol. 1, pp. 481-488.
- RS = Spanke Hans 1955, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden, Brill.
- Sangiovanni Fabio 2013, *Postille sillabiche alla Scuola siciliana*, «Studj romanzi», 9, pp. 53-92.
- Squillaciotti Paolo 2006, *L'enclitica a inizio verso nella poesia trobadorica*, in Beltrami Pietro G. - Capusso Maria Grazia - Cigni Fabrizio - Vatteroni Sergio (ed.), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini, vol. 1, pp. 1481-1524.
- Thibaut de Blaison, *Les poésies de Thibaut de Blaison*, Terence H. Newcombe (ed.), Genève, Droz.
- TL = *Altfranzösisches Wörterbuch*, Adolf Toblers nachgelassene Materialien, bearbeitet und herausgegeben von Erhard Lommatzsch, weitergeführt von H. H. Christmann, vollendet von R. Baum und W. Hirdt unter Mitwirkung von B. Rey, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, poi Wiesbaden, Steiner, 1925-2002, 11 voll.
- Trouveors. Database della lirica dei trovieri*, a cura di Paolo Canettieri e Rocco Distilo [<http://trouveors.textus.org/>].
- Tyssens Madeleine 1988, *Chansons hétéromorphiques?*, «Cultura Neolatina», 48, pp. 113-141.
- Unlandt Nicolaas 2012, *Le chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne: analyse et description du manuscrit et édition de 53 unica anonymes*, Berlin-Boston, De Gruyter.

L'énigme du *senhal*¹

Federico Saviotti
Università di Pavia

RÉSUMÉ: *L'article se concentre sur cet élément crucial de la poésie des troubadours auquel la critique moderne a imposé le nom de "senhal" à partir d'une définition ambiguë contenue dans les Leys d'Amors. Une nouvelle approche à la fois philologique et historique des sources médiévales permettra d'un côté de vérifier l'imprécision sinon l'erronéité de cette étiquette et de distinguer entre pseudonymes poétiques référés aux interlocuteurs et signatures des auteurs, de l'autre de reconstruire quelques étapes fondamentales de la longue histoire de ces deux éléments et de leur confusion, entre les premiers troubadours et les poètes contemporains, en passant par Dante et Pétrarque.*

MOTS-CLÉS: *Senhal – Troubadours – Leys d'Amors – Dante – Pétrarque*

ABSTRACT: *This paper focuses on a pivotal element in troubadours' poetry, which scholars have identified as "senhal" according to an ambiguous definition given by the Leys d'Amors. On the one side, a new philological and historical approach towards medieval texts allows to confirm the inaccuracy or even the wrongness of this label and to discriminate between the authors' signatures and the poetic pseudonyms referring to spokesmen or to the beloved woman; on the other side, it will be possible to retrace some important steps in the long history of these two elements, as well as of their mutual confusion, which proceeds from the first troubadours to contemporary poets, passing through Dante and Petrarch.*

KEYWORDS: *Senhal – Troubadours – Leys d'Amors – Dante – Petrarch*

¹ Questo articolo ha origine da due diverse comunicazioni orali, presentate l'una all'Università di Verona, in occasione della giornata di studio intitolata *La lirica dei trovatori e dei trovieri* (Verona, 7 novembre 2013), l'altra al Collège de France, nell'ambito del *séminaire* del corso di Michel Zink dal titolo *Quel est le nom du poète?* (Parigi, 13 febbraio 2014). Questa pubblicazione rientra nell'ambito del progetto di ricerca FIR 2013 "Identità e alterità nella letteratura dell'Europa medievale: lessico, *tópoi*, campi metaforici".

L'histoire de la littérature est souvent avant tout une histoire des mots : il existe des mots, que nous appelons volontiers des 'mots-clés', capables d'orienter puissamment notre lecture des œuvres littéraires. Parfois c'est la littérature elle-même qui crée ces mots ou en consacre une connotation particulière en précisant leur acception. Pensons, par exemple, au terme *roman* qui prend naissance au Moyen Âge d'abord dans le sens linguistique d' 'idiome vernaculaire'. Il devient ensuite, par extension au domaine de la littérature, un synonyme de 'texte écrit en cet idiome', pour parvenir enfin, par la délimitation de ses traits, à la définition d'un genre littéraire ;² ce genre originellement courtois et chevaleresque qui, après des siècles d'évolution et de métamorphoses, se démontrera le plus apte à raconter aussi bien le triomphe de la bourgeoisie, que la crise de l'individu.

Tout cela est clair et bien connu. Mais dans d'autres cas, le mot-clé capable d'illuminer notre perception de la littérature s'avère être beaucoup moins saisissable, lorsque la filière qui nous l'a transmis n'est pas aussi aisée à reconstruire. Ainsi, il arrive que nous connaissions l'aboutissement du processus de définition, mais son point de départ ou bien plusieurs phases de son déroulement nous échappent. Cela peut déterminer des méprises et même des erreurs d'interprétation du phénomène littéraire d'autant plus remarquables que les défauts de connaissance de l'histoire du mot en question sont sous-estimés ou passent inaperçus des spécialistes. C'est ce que je crois avoir pu vérifier en m'occupant des pseudonymes poétiques des troubadours. Mais puisque parfois, pour apprécier pleinement un phénomène historique, il faut considérer tout d'abord son résultat ultime, qu'il me soit permis de commencer par la fin.

Dans le vocabulaire de la critique littéraire contemporaine, tout comme chez les simples lecteurs de poésie, le mot occitan médiéval *senhal* se réfère à un nom d'invention employé en substitution d'un nom propre réel. Nombre de poètes modernes et contemporains se servent abondamment, souvent sans besoin de lui donner ce nom de *senhal*, d'un tel élément, qui paraît être de quelque façon consubstantiel à la poésie de tout temps. Quelqu'un de ces poètes, pourtant, probablement fasciné avant tout par la vénérable tradition du terme, y pose l'accent et en fait l'occasion pour une réflexion méta-poétique de remarquable envergure. Andrea Zanzotto, par exemple, choisit d'intituler l'un de ses poèmes *Gli sguardi, i fatti e senhal*. Composé en 1969, cet ouvrage met en scène l'acte de vio-

² Voir, par ex., Roncaglia 1988.

lence et de dissipation de l'univers symbolique qu'a été la récente conquête américaine de la lune par un dialogue à la limite du non-sens entre des personnages indéterminés et le *senhal* représentant la voix féminine du satellite. Le sens du mot occitan se trouve expliqué par l'auteur lui-même dans une note accompagnant la deuxième édition du livre : « *Senhal* : nome pubblico che nasconde quello vero (per i trovatori), o semplicemente 'segnale', o, volendo, 'simbolo del simbolo' e avanti ». ³ Si l'origine médiévale, littéraire et – si l'on veut – socio-culturelle du substantif est visiblement affichée (nous aurons l'occasion de revenir par la suite sur ce 'nom public remplaçant d'un nom privé'), cela n'est que le point de départ pour un élargissement de sa dimension sémantique, en cohérence avec la poétique de l'auteur. Pour Zanzotto, l'essence du *senhal* réside dans sa faculté d'être un 'signal' absolu, symbole du symbole, représentation d'une mise en abyme incessante et vertigineuse, figure de l'absence qu'exprime la poésie. Lisons quelques vers du discours du *senhal*, constamment marqué par la négation :

No, io non mi sono ancora
no, io non mi sono nata
no, io nido nodoso dei no diamante di mai
no, io sono stata il glissato a lato
no, io non ero la neve né la selva né il loro oltre
eppure e a dispetto e nonostante.⁴

Capable d'exprimer à la fois le manque absolu propre à la nature humaine et la fascination irrésistible de ce manque, le *senhal* est ainsi appelé à devenir l'élément fondamental de toute expression lyrique. Formidable modernité des troubadours ? Zanzotto est conscient que son *senhal* n'est pas tout à fait le même que celui de ses prédécesseurs du Moyen Âge ; pourtant, il semble être sûr quant à la possibilité de développer l'un de l'autre de façon directe et sans contradiction. Davantage, il semble persuadé que même pour son public la question du *senhal* est assez claire et simple : claire, la définition traditionnelle du mot occitan ; simple, l'évolution sémantique mais surtout poétique à laquelle celui-ci peut être soumis dans l'œuvre d'un poète d'aujourd'hui.

³ Zanzotto 1990, p. 17.

⁴ *Ibidem*, p. 6.

Qu'est-ce qu'un senhal ?

Arrêtons-nous maintenant à cette définition traditionnelle, dont la responsabilité revient aux philologues qui se sont penchés sur l'étude de la poésie des troubadours. Les contributions sur le sujet qui nous occupe, produites entre la fin du XIX^e siècle et le temps présent, reflètent un parcours critique qui peut être résumée comme suit : 1) les philologues ont constaté chez les troubadours l'emploi très abondant de pseudonymes cachant les noms réels des destinataires des pièces ou, plus souvent, de l'amour qui y est chanté ; 2) ils ont reconnu (ou appliqué) à cette pratique poétique l'étiquette de *senhal* ; 3) ils ont identifié dans le *senhal* ainsi défini un aspect crucial de la poésie troubadouresque. Une précision reste à faire : j'ai parlé des philologues comme un ensemble cohérent, ce qui ne serait normalement pas approprié, puisque sur les questions relatives à l'interprétation de la poésie médiévale la communauté scientifique n'a presque jamais exprimé d'opinions unanimes. Cependant, si un débat plus ou moins véhément a pu exister et existe toujours autour de la fonction et du sens des sobriquets employés par les différents auteurs, dès le début l'accord sur l'idée de fond de ce qu'un *senhal est* ne saurait être plus parfait.

C'est précisément une sorte de méfiance à l'égard de cette extraordinaire concorde, corroborée par l'impression qu'une étude vraiment exhaustive et convaincante sur les pseudonymes poétiques chez les troubadours reste à écrire, qui m'a amené à essayer de remonter à la source de la théorie du *senhal* afin d'en vérifier, autant que possible, la validité.

Sur le premier point je n'ai pu que constater, à mon tour, l'évidence : les noms fictifs identifiant, selon les cas, la femme aimée ou une dame à célébrer ou encore l'un des confrères, correspondants ou mécènes du poète, représentent l'un des éléments les plus emblématiques de la poésie des troubadours. Celle-ci en est même exclusivement caractérisée, vu l'absence presque totale de ce genre d'appellatifs chez les trouvères de langue d'oïl tout comme chez les poètes italiens de l'école sicilienne, quoique ces deux expériences poétiques s'inspirent directement de celle de leurs prédécesseurs du Midi et en reproduisent à bien des égards la manière.⁵

⁵ Ernesto Monaci a été le premier à signaler l'absence de pseudonymes et de *tornadas* comme trait distinctif de la poésie des épigones étrangers des troubadours (Monaci 1908, p. 240). Luciano Formisano considère cette absence comme un phénomène de conservation typique des « aires latérales » et, partant, d'origine indépendante chez les trouvères et chez les siciliens (Formisano 1998, p. 112). Mais, à vrai dire, dans la poésie lyrique d'oïl l'emploi de pseudo-

Pourtant, malgré tous les efforts philologiques et herméneutiques, ces noms d'invention ne cessent de garder une bonne partie de leur mystère. D'abord, leur genèse, investiguée à plusieurs reprises, est toujours incertaine : on en a voulu repérer la source tantôt dans les noms chiffrés dont se servaient les poètes élégiaques latins pour cacher les noms réels de leurs amies (tels la *Lesbia* de Catulle ou la *Cynthia* de Propertius),⁶ tantôt dans les sobriquets badins employés par les érudits de la cour carolingienne (où, par exemple, Charlemagne est appelé *David* par Alcuin, qui se nomme à son tour *Flaccus*, c'est-à-dire Horace),⁷ tantôt encore dans des pratiques plus ou moins semblables (*kinaya*) appartenant à la poésie arabe d'El-Andalus.⁸ Outre le problème d'une continuité historique plus que douteuse, vu la distance chronologique et/ou géographique des expériences considérées, chacune de ces hypothèses a inévitablement montré ses limites par rapport à un phénomène, celui des pseudonymes troubadouresques, incomparablement plus varié et, pour ainsi dire, essentiel. Deux essais récents consacrés au sujet qui nous occupe, celui d'Edoardo Vallet et celui d'Anatole Fuksas, se concentrent, entre autres, sur ces deux aspects respectivement, à savoir la variété des pseudonymes et le fait qu'ils touchent à l'essence même de la lyrique des troubadours.⁹

E. Vallet dresse pour la première fois un catalogue complet des appellatifs d'invention employés par les troubadours, dont il ressort clairement que tant pour la forme (adjectifs, substantifs, locutions diverses...) que pour le contenu ceux-ci ne rappellent ni l'univocité un peu superficielle des équivalents isométriques du nom de la femme chez les poètes latins, ni l'allusion historique patente des anthroponymes bibliques et classiques choisis par les auteurs carolingiens. En revanche, il développe une intuition de Martín de Riquer qui, en sortant du cadre des procédés littéraires, allait chercher le modèle le plus proche des éloquents surnoms des troubadours dans ceux qui étaient employés publiquement, à la même

nymes poétiques n'est pas tout à fait exclu, comme le démontrent les quelques exemples suivants. Gace Brulé (RS 1465), XII, v. 37 (ed. Dyggve), invoque *Fins Pyramus*, qui désignerait, selon Holger Petersen Dyggve, Gui de Ponceaux (mentionné explicitement à la strophe précédente). La chanson anonyme RS 1196 – Moniot d'Arras, XXXII, v. 51 (ed. Dyggve) – est envoyée à un *Biels Confors* non identifiable. Encore, dans RS 1479, le roi de Navarre s'adresse à une *Aygle* – Thibaut de Champagne, XXI, vv. 41 et 51 (ed. Wallensköld) – qui pourrait cacher la dame aimée du trouvère (voir Bec 1998, p. 170).

⁶ Voir Riquer 1975, vol. 1, p. 96.

⁷ Voir Bezzola 1958, pp. 89-90.

⁸ Voir Nykl 1946, p. 271.

⁹ Il s'agit de Vallet 2003, Vallet 2004-2005 et Fuksas 2005.

époque, pour désigner les grands seigneurs féodaux (la dynastie des ‘Taillefer’, par exemple, ou Richard ‘Cœur de Lion’).¹⁰ Contrairement à ce qu’on a l’habitude de croire – argumente Vallet – la fonction de ces noms fictifs n’est pas celle de cacher une identité, mais celle de la rendre reconnaissable pour un public averti, à l’instar des enseignes chevaleresques, dont ces *senbals* partageraient l’étymologie (c’est-à-dire la commune dérivation du mot latin *SIGNUM*).¹¹ À l’exclusion de la question relative à l’équivalence entre pseudonyme et *senbal* (sur laquelle nous reviendrons dans un instant), on peut être d’accord avec ces conclusions de Vallet et s’étonner du fait que la critique, même la plus savante, n’ait révoqué en cause plus tôt ce lien abusif entre les pseudonymes poétiques et la pratique du *celar*.¹²

Pour sa part, A. Fuksas remarque l’importance presque structurelle que le pseudonyme revêt chez les poètes occitans. En effet, celui-ci :

acquiesce [l’interlocuteur] alla semantica del discorso lirico, battezzandolo con un nuovo nome che corrisponde spesso ad una delle parole-chiave della canzone. L’incognita non è qui un semplice simbolo, un segno convenzionale, privo di rilievo proprio, bensì una parola dotata di senso, che consente di collegare l’escatocollo del componimento al corpo del discorso poetico e alla sua articolazione semantica.¹³

Bien que d’origine exotérique, il s’agit donc évidemment d’un nom public, libre de circuler avec le poème qui le renferme en substitution du nom privé. Tout comme la poésie qui l’a créé, son sens demeure pourtant restreint à une communication entre initiés. Par conséquent, si celui-ci résulte souvent peu saisissable pour les lecteurs modernes, il faut postuler qu’il dût en revanche l’être pleinement pour les élites qui constituent le premier public des troubadours. En effet, cette compréhensibilité est la condition même d’un échange poétique profond à l’intérieur du riche réseau de rapports, sociaux et intellectuels à la fois, caractérisant les cours du Midi auprès desquelles fleurit la première production lyrique occitane.

De fait, il n’est pas inutile de le répéter, l’énigme que les pseudonymes semblent garder résidera moins dans la volonté de l’auteur de cacher quoi que ce soit, que dans le défaut de connaissance du contexte et des clés du

¹⁰ Voir Riquer 1975, vol. 1, p. 96.

¹¹ Vallet 2004-2005, pp. 294-306.

¹² Mais cfr. Bertran de Born (ed. Gouiran), p. LXV, où l’éditeur traite très raisonnablement de « secret de Polichinelle » celui qui cachent les sobriquets des troubadours.

¹³ Fuksas 2005, p. 262.

message poétique de la part du récepteur. Nous pouvons le constater déjà à partir de l'époque de la rédaction des chansonniers. Les milieux étrangers, surtout italiens, catalans et français, où les poèmes occitans sont recueillis, copiés et insérés dans des anthologies plus ou moins systématiques, ont perdu une partie au moins des informations utiles pour comprendre le message poétique. Afin de limiter et de compenser cette perte, les *vidas* et les *razos* rassemblent une quantité de données plus ou moins véridiques ou vraisemblables ; les tentatives d'identifier les pseudonymes et d'expliquer leur sens ont une place importante dans cet effort exégétique. Pourtant, loin d'arriver à pénétrer la complexité poétique des sobriquets troubadouresques, les proses biographiques ne font souvent que refléter par leurs lectures souvent maladroites et superficielles d'un côté l'infranchissable altérité des pseudonymes, de l'autre l'échec de toute interprétation principalement événementielle de la poésie des troubadours.

Venons en maintenant à l'aspect le plus problématique du sujet qui nous occupe : l'application de l'étiquette '*senhal*' aux pseudonymes poétiques. Le philologue allemand Carl Appel l'imposa par sa *Provenzalische Chrestomathie*, à partir de la traduction comme 'nom caché' (*Versteckname*) du mot *senhal* qu'il trouvait dans la version en prose la plus ancienne des *Leys d'Amors*, la célèbre *ars poetica* rédigée par Guilhem Molinier dans le cadre du Consistoire du Gai Savoir de Toulouse (première moitié du XIV^e siècle). En voici le texte :

E quar ayssi avem parlat de tornada, devetz saber qu'en tot dictat pot hom far una o doas, segon qu'es estat dig, tornadas; quar la una tornada pot pauzar et aplicar a so *senhal*, lo qual *senhal* cascus deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropiari aquel *senhal* que saubra que us autres fa; e l'autra tornada pot aplicar a la persona a la qual vol presentar son dictat.¹⁴

Laissons de côté pour l'instant l'interprétation du sens exact du mot qui nous intéresse, comme le fait le premier éditeur du traité, dont la traduction en français est très intéressante, en ce qu'elle se maintient extrêmement fidèle aux mots du texte-source, même lorsque leur sens n'est pas tout à fait clair, afin d'éviter tout possible malentendu :

¹⁴ Appel 1895, p. 197. Plus synthétiquement, dans la rédaction en vers des *Leys d'Amors* (ed. Anglade), vol. 2, p. 176 : « La una [tornada] lo senhal mensona | l'autra lo nom de la persona | a cui le dictares donar | vol son dictat o prezentar ». On retrouve l'expression presque identique de ce même concept dans le *Doctrinal de trobar* de Raimon de Cornet et dans le *Compendi* de Joan de Castelnou, deux abrégés des la doctrine poétique des *Leys d'Amors* rédigés par des auteurs proches du Consistoire.

Comme nous venons de parler ici de la tornade, il faut observer qu'en tout ouvrage on peut faire une ou deux tornades. Car on peut placer et appliquer une des tornades à son *signe*, que chacun doit choisir pour soi, sans faire tort à un autre, c'est-à-dire qu'il ne doit pas mettre dans ses ouvrages, ni s'approprier le *signe* dont il saura qu'un autre se sert. On peut appliquer l'autre tornade à la personne que l'on a choisie pour lui présenter son ouvrage.¹⁵

Avant les *Leys d'Amors*, nous ne connaissons pas d'autres attestations du mot *senhal* employé pour définir un objet poétique : en effet, chez les troubadours, ainsi que dans les proses biographiques (*vidas* et *razos*), *senhal* ne se trouve qu'au sens propre de 'signe', dans toute sa latitude sémantique mais jamais pourvu d'une quelconque valeur technique ou méta-poétique.¹⁶ Cela m'a paru suffisant pour affirmer – dans un article actuellement sous presse, dont je résume ici de suite les argumentations et auquel je renvoie pour plus de précisions –¹⁷ que, à ce que nous pouvons en savoir, l'emploi technique de *senhal* pour indiquer les pseudonymes est complètement inconnu des troubadours eux-mêmes et remonte, tout au plus, aux théorisations faites sur leur poésie par leurs épigones toulousains, dans un contexte et avec des finalités, descriptives et normatives, très différentes.

Davantage, je remarquais que si le sens du premier *senhal*, en raison de la multiplicité des acceptions possibles du mot et de la généralité du contexte, ne peut pas être établi à coup sûr, en revanche, à la phrase suivante, un sens univoque s'impose : si Guilhem Molinier interdit à un troubadour de s'approprier le *senhal* d'autrui, c'est que la fonction poétique de celui-ci s'exerce moins sur l'objet désigné que sur le sujet qui s'en sert. Selon Fuksas et Vallet, qui entrevoient la réalité des choses, sans pour autant se résoudre, assez étonnamment, à abandonner la théorie d'Appel :

Molinier potrebbe assumere il *senhal* nei termini di una vera e propria firma, un titolo originale di proprietà, un marchio in grado di garantire in qualche maniera la proprietà autoriale del componimento.¹⁸

Pare che il Consistori assegni alla tornada due funzioni [...] : nel caso della prima tornada ci troveremmo di fronte a una *Unterschriftornada*, dove il trovatore 'firma' il pezzo attraverso l'uso di un *senhal* di sua invenzione (pseudonimo letterario con cui

¹⁵ *Leys d'Amors* (ed. Gatién-Arnoult), vol. 1, p. 339.

¹⁶ Voir Vallet 2004-2005, p. 283-287.

¹⁷ Saviotti 2015.

¹⁸ Fuksas 2005, p. 255.

di norma il trovatore non designa se stesso ma la dama, un amico o un protettore); per la seconda tornada invece si ha una *Adressentornada* contenente l'invio del pezzo al destinatario.¹⁹

Rien d'étonnant : cette acception de signature faisant du *senhal* le sceau du poète, la marque de sa propriété intellectuelle, loin d'être inconnue de la langue médiévale, se trouve au contraire bien attestée dans les dictionnaires. De fait, l'un des sens les plus communs du verbe *senbar*, ainsi que de son modèle latin *SIGNARE* est déjà celui du verbe moderne 'signer', ce qui se concrétisait habituellement, dans un monde où l'analphabétisme était très répandu même parmi les personnalités de haut rang, par l'acte de 'marquer par un sceau' ou de parapher.

En passant de la théorie à la pratique du *trobar*, chez les auteurs liés au *Consistoire*, c'est-à-dire chez les poètes de l'école toulousaine du XIV^e et du XV^e siècle, si le mot *senhal* est absent, la conformité aux préceptes des *Leys d'Amors* est en revanche parfaite. L'œuvre du plus grand d'entre eux, Raimon de Cornet, ainsi que celle de ses confrères moins célèbres, le démontrent très clairement : aux vers finaux de tous (ou presque) leurs poèmes lyriques – *cansos*, *sirventes*, *vers* moraux, *planhs*, etc. – ces troubadours mentionnent le même nom floral (*Roza*, *Flor*, *Tres doussa flor*, etc.).²⁰ L'éventail des possibilités quant à la forme et plus encore au contenu de ce *senhal* est extraordinairement riche, allant de la dissimulation de l'amie – plus ou moins idéalisée – du poète, à la désignation de la Vierge dans les *vers* moraux et les pièces religieuses, jusqu'à la perte de toute référence à un personnage individuel pour revenir au sens propre de 'fleur'.

Cette fixité de fond au-delà des variations formelles et référentielles nous confirme que le *senhal* représente immanquablement le sceau du poète, la signature que le public doit être à même de reconnaître. En outre, à bien regarder la typologie des *senhals* employés par ces auteurs tardifs, l'interdiction de s'approprier des *senhals* d'autrui exprimée par les *Leys d'Amors* s'avère d'autant plus nécessaire que la tendance semble être précisément au plagiat. C'est le cas, par exemple, pour *Flor*, qui apparaît,

¹⁹ Vallet 2010, p. 21, n. 6. Cette précision, qui est d'une importance capitale pour la compréhension du sens du *senhal*, se trouve confinée dans une note de bas de page de la monographie que Vallet consacre à la *tornada*. Son absence des articles du même auteur portant spécifiquement sur l'étude du *senhal* est peut-être emblématique.

²⁰ Nous avons lu ces textes dans Raimon de Cornet (éd. Cura Curà), grâce à la bienveillance de l'éditeur, et dans *Les joies du Gai Savoir* (éd. Jeanroy).

simple ou composé (*Tres doussa flor, Flor d'abril*, etc.), chez au moins sept troubadours, entre 1352 et 1468 : comment dire que, dans ce Consistoire qui sera rebaptisé en 1694 'Académie des Jeux Floraux' pour des raisons tout à fait évidentes, il n'y avait peut-être pas assez de fleurs pour tous ceux qui auraient voulu en cueillir !

Pour conclure sur ce point, il faudra désormais reconnaître que le *senhal* décrit par les *Leys d'Amors* n'est pas – du moins : pas nécessairement – le pseudonyme d'un personnage réel, mais un nom symbolique que les troubadours du *Consistoire* inséraient dans les *tornadas* de leurs poèmes lyriques en guise de signature. En d'autres termes, il se caractérise moins par l'univocité du côté de l'objet que par celle du côté du sujet. En effet, si la multiplicité de références pour un même *senhal* est admise, voire souhaitée afin d'enrichir le jeu poétique, la multiplicité des *senhals* chez un même troubadour, ainsi que l'appropriation de celui d'un collègue représentent des transgressions flagrantes par rapport à la fonction principale du *senhal* : celle de rendre reconnaissable l'auteur de la pièce.

Pseudonymes, hétéronymes, signatures

Mais quel a pu être le rapport entre cette signature tardive et figée et les pseudonymes que les auteurs de l'âge d'or de la poésie troubadouresque employaient si largement et de façon aussi variée en s'adressant à leurs correspondants poétiques ? Alfred Jeanroy a cru voir une continuité de fond entre ces deux phénomènes, en se concentrant, par exemple, sur le trait d'union que représentent, chez les deux troubadours les plus importants de la seconde moitié du XIII^e siècle, *Belh Deport* (Guiraut Riquier) et *Na Sobrepretz* (Cerveri de Girona).²¹ Effectivement, dans les deux cas le nom fictif d'une dame réelle – ou prétendue telle – équivaut, par sa fixité et par la régularité de son apparition à la fin de la plupart des pièces lyriques, à la signature du poète. Cela montre comme, au cours du XIII^e siècle, l'emploi du surnom de la dame aimée a tendance à devenir de plus en plus rigide, à l'instar d'autres éléments de la poétique et du style de la chanson d'amour. C'est le processus, bien connu, d'instauration progressive d'une 'manière' qui aboutira, chez les épigones des troubadours, à la sclérose de l'univers lyrique : nous le trouverons accompli dans la poésie stéréotypée de l'école toulousaine, où ce qui était l'ancien pseudonyme,

²¹ Voir Jeanroy 1934, vol. 1, p. 318.

désormais vidé de sa référence objective, pourra devenir une simple signature, le *senhal* de son auteur.

Mais plus d'un siècle et demi sépare toujours le *Bon Vezi* de Guillaume IX, le premier surnom poétique troubadouresque connu,²² de *Na Sobrepretz* et *Belh Deport*. Toute l'œuvre des troubadours que nous avons l'habitude de définir 'classiques', de Marcabru à Arnaut Daniel, de Giraut de Bornelh à Raimbaut d'Aurenga, trouve sa place à l'intérieur de cette période. La variété idéologique et formelle d'une production aussi riche devra être tenue en compte, lors de l'étude de la phénoménologie des pseudonymes chez les différents auteurs et dans les différents poèmes. Quant aux catégories thématiques, outre la 'pseudonymie' et la signature poétique, il faudra considérer aussi le cas de l' 'hétéronymie', que certains critiques ont proposé d'emprunter à Fernando Pessoa et à la littérature contemporaine pour l'appliquer à la production médiévale. Dans les pages suivantes, mon discours se focalisera surtout sur des cas d'espèce qui se situent, dans un schéma idéal, à l'intersection des domaines de ces trois catégories.

Il ne sera pas inutile de commencer, cette fois-ci, par le début. *Bon Vezi* est le seul sobriquet poétique employé par Guillaume IX.²³ Comme tout autre aspect de la poésie du comte de Poitiers, cet appellatif d'invention se présente formidablement réussi, parfait, dépourvu de modèles préexistants, et prêt en revanche à en devenir un pour les troubadours successifs. En effet, il comporte tous les caractères que l'on retrouvera d'habitude dans les autres pseudonymes :

- la référence à une personne physique – ici une dame, aimée de Guillaume (qu'elle soit ou non réellement existante peu importe) ;
- la liberté de récurrence – une seule fois ;
- la liberté de position – il n'occupe pas la *tornada*, mais la strophe v ;
- la richesse sémantique – comme l'explique Nicolò Pasero, le 'bon voisin' est à interpréter dans le cadre de la 'métaphore féodale', que ce poème exploite vraisemblablement pour la première fois, comme

²² Il apparaît dans *BdT* 183.1, Guglielmo IX, x, vv. 25-26 (ed. Pasero) : « Qu'eu non ai soing d'estraing lati l que-m parta de mon Bon Vezi ».

²³ *Mon Esteve*, à qui Guillaume s'adresse dans *BdT* 183.11 – Guglielmo IX, vii, v. 47 (ed. Pasero) – a été longtemps interprété comme le pseudonyme poétique attribué par le comte de Poitiers à un interlocuteur inconnu. Récemment, Meneghetti 2005 y a identifié un personnage historique, Henri de Blois-Chartres, dont le surnom (*Henricus cognomine Stephanus* : telle sa signature dans plusieurs actes officiels) aurait été au contraire publique et bien précédent à son emploi par le premier troubadour.

le seigneur bon et loyal à l'égard de son vassal (le genre masculin devient ainsi normal pour une dame que tous les troubadours appelleront *midons* < *MEUS DOMINUS*).

Ici, nous avons donc à faire au véritable prototype du pseudonyme troubadouresque pur. On ne saura sans doute jamais si Guillaume en a été l'inventeur, mais ce qui est certain, c'est que son exemple a eu un succès extraordinaire. Les poètes des générations suivantes ne feront que le reprendre et en développer les possibilités expressives.

Au cours de ce développement, certains traits permettant au surnom d'évoluer en direction du *senhal* émergent çà et là chez plusieurs auteurs, déjà à partir du XII^e siècle. Cela nous amène à nous concentrer sur les deux autres catégories concernées, celle de la signature poétique et celle de l'hétéronymie. L'habitude d'exhiber son nom à l'intérieur du poème comme marque de propriété intellectuelle est tout à fait justifiée dans un monde où la poésie était conçue pour circuler oralement et le destin des textes lyriques était le plus souvent d'être chantés par des jongleurs professionnels. Voilà pourquoi, par exemple, chez les troubadours ainsi que chez les trouvères, les signatures sont toujours ou presque à la troisième personne, la voix qui chante devant le public n'étant le plus souvent pas celle de l'auteur : « Bernart de Ventadorn l'enten... », ²⁴ « Gaçot define sa chanson... ». ²⁵ Et pourtant, les troubadours et les trouvères qui se nomment ne sont pas légions. Il est fort probable que les raisons de cela ne soient pas à rechercher principalement dans la poétique de l'anonymat qui caractérise, bien sûr, à plusieurs niveaux l'approche littéraire dans la culture médiévale mais qui ne peut pas être considérée comme prédominant chez les auteurs lyriques. Par exemple, pour ce qui est des grands seigneurs féodaux que sont les troubadours de la première génération (Guillaume IX, Jaufré Rudel, Ebles de Ventadour), il n'est pas étonnant qu'ils ne souhaitent pas signer les *vers* par leur nom publique. Pour eux, l'hétéronymie semble pouvoir être non seulement un *topos* de la poésie de tout temps, particulièrement pratiqué au Moyen Âge pour la richesse de sens qu'elle semble capable de dégager, à une époque qui fait souvent de la polysémie la condition même de la transmission du savoir – comme nous le rappellent les études de Luciano Rossi –, ²⁶ mais aussi une question d'opportunité politico-culturelle : les *nugae* que sont encore considérées les poèmes

²⁴ *BdT* 70.15 : Bernart de Ventadorn, xv, v. 53 (ed. Appel).

²⁵ *RS* 1465, Gace Brulé, XII, v. 36 (ed. Dyggve).

²⁶ Voir, en part., Rossi 2009 et Rossi 2013.

en langue vernaculaire ne sauraient profiter à la gloire de ceux qui les composent...

Parmi les auteurs qui se nomment de façon réitérée, ce n'est donc pas par hasard que nous ne trouvons pas en premier lieu de personnages de haut rang. Ceux qui le font le plus abondamment sont en effet Marcabru et Arnaut Daniel, deux jongleurs, quelle qu'ait été leur origine sociale.²⁷ Leur poésie est immédiatement reconnaissable du public : austèrement morale mais en même temps violemment expressive celle du premier, hermétiquement érotique et recherchée jusqu'à l'extrême de virtuosité celle de l'autre. Mais la subjectivité des deux troubadours sans doute les plus capables de marquer par leur personnalité poétique les vers qu'ils composent exige de se manifester jusqu'au bout, jusqu'à la provocation d'une signature exhibée. Chez Marcabru, cette signature peut apparaître à n'importe quel endroit du poème, même au tout début, comme dans le véhément *incipit* « Pax in nomine Domini ! | Fez Marcabrunz los motz e-l so »,²⁸ où la mise en scène préliminaire de l'autorité du poète, renforcée par celle de la formule latine, exprime puissamment l'urgence de l'appel à la croisade. Celle d'Arnaut Daniel, dont le nom apparaît régulièrement dans les *tornadas* de ses chansons, c'est une autorité poétique tout à fait différente : « Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura | e cas la lebre ab lo bueu | e nadi contra suberna ». ²⁹ C'est le nom d'un amant que l'amour a rendu fou – tel le sens commun du nom *Arnaldus* ou *Arnaut* au Moyen Âge ; l'inaïté des actions décrites donne une preuve évidente de cette folie – et qui, par cela même, affirme posséder l'autorité nécessaire pour parler d'Amour mieux que quiconque.

Contrairement aux *tornadas* contenant les *senhals*, celles qui comportent la signature explicite du poète – *Unterschriftornadas*, selon la terminologie de Carl Appel –³⁰ ne sont donc pas caractéristiques des derniers troubadours. Avant même Arnaut et Marcabru, c'est probablement Cercamon le premier à s'en servir. Selon Luciano Rossi, derrière le nom de plume de *Cercamon* se cacherait la personnalité du vicomte Ebles II de

²⁷ Selon sa *vida*, Marcabru aurait été un jongleur d'humble naissance, mais l'érudition qu'il déploie dans ses poèmes rend ce témoignage tout à fait invraisemblable : voir Larghi-Guida 2013, p. 348. Quant à Arnaut Daniel, on peut en revanche faire confiance à la biographie qui le décrit comme un « gentils hom », qui « amparet ben letraz e delectet se en trobar », avant de quitter définitivement ses études pour la jonglerie.

²⁸ *BdT* 293.35, Marcabru, xxxv, vv. 1-2 (ed. Gaunt-Harvey-Paterson).

²⁹ *BdT* 29.10, Arnaut Daniel, x, vv. 43-45 (ed. Eusebi).

³⁰ Bernart de Ventadorn (ed. Appel), p. CXXII.

³¹ Voir Cercamon (ed. Rossi), pp. 7-52 et 102-103, et Rossi 2013.

Ventadour.³¹ Ses signatures seraient alors le lieu poétique de l'hétéronymie et la troisième personne du syntagme *Cercamons ditz*³² s'expliquerait par l'attribution de la création poétique à une identité fictive, distincte de celle officielle du vicomte. Mais même si Cercamon n'est pas Ebles de Ventadour – rien n'est moins sûr à cet égard – il est intéressant de remarquer qu'au point de vue du traitement littéraire, ce *Cercamon*, nom d'invention faisant allusion aux vagabondages poétiques de son auteur, n'est pas différent du *Bon Vezi* et de tout autre pseudonyme employé par les troubadours des premières générations : un mot capable de s'insérer à la perfection dans l'espace lyrique et d'en déterminer même les tendances.

À la rigueur, cela pourrait valoir aussi pour les autres prétendus hétéronymes troubadouresques : reste seulement la question de savoir s'il s'agit bien à chaque fois d'hétéronymes. Je me borne ici à signaler un problème herméneutique majeur en ce sens, à savoir la difficulté de tracer une ligne de partage entre pseudonymie et hétéronymie, dans un domaine, celui de la poésie lyrique, où le témoignage des textes est limité et le plus souvent ambigu. Prenons, par exemple, l'un des sobriquets de Raimbaut d'Orange, *Linbaure*. Les critiques y ont savamment reconnu à la fois le jeu de mot sur le « lignage doré » (*linh + aur*) du comte, autorisé par la première syllabe du toponyme Orange en occitan (*Aurenga*), et la référence à l'histoire du *Lai d'Ignauré* en langue d'oïl, version grivoise de celle du cœur mangé, où le mets servi aux nombreuses amantes du héros par les maris trahis est une partie beaucoup moins noble que le cœur.³³ Si les allusions de Raimbaut non seulement à son activité sexuelle hors du commun mais aussi à sa propre castration³⁴ pourraient faire penser à un hétéronyme choisie par l'auteur, le fait que le nom *Linbaure* n'est prononcé explicitement que par ses interlocuteurs, en particulier par Giraut de Borneil,³⁵ rend somme tout plus probable l'hypothèse d'un pseudonyme inventé par le troubadour limousin et ensuite assumé et même revendiqué par le comte d'Orange, avec toute l'auto-ironie dont nous le savons bien capable.³⁶

³² *BdT* 112.4 et 112.3a : Cercamon, IV, v. 55, et VIII, v. 49 (ed. Rossi).

³³ Voir en part. Delbouille 1957.

³⁴ *BdT* 389.31, Raimbaut d'Aurenga, XXVIII, vv. 7-9 (ed. Pattison) : « D'aisso vos fatz ben totz certz : | qu'aicels don hom es plus gais | ai perdutoz, don ai vergoigna ».

³⁵ Dans les *cansos* *BdT* 242.17 et 242.37, dans la *tenso* *BdT* 242.14 et dans le *planb* *BdT* 242.65 : Giraut de Borneil, VII, v. 72, XXV, v. 56, LIX, vv. 8, 22, 36, 50 et 59, LXI, vv. 14 et 19 (ed. Sharman).

³⁶ Comme le suggère Delbouille 1957, pp. 63-64.

Revenons en aux signatures, avec un dernier exemple, moins connoté que ceux de Marcabru, d'Arnaut Daniel et de Cercamon au point de vue de la personnalité poétique de l'auteur, mais sans doute plus intéressant pour la compréhension de la genèse du *senhal*. Chez Raimon de Miraval, poète courtois qui compose ses poèmes d'amour dans les premières décennies du XIII^e siècle, nous trouvons une modalité de signature un peu différente, que l'on pourrait définir 'métonymique'. Vingt-cinq fois (sur trente-sept pièces lyriques) le toponyme 'Miraval', appellation d'origine de Raimon, apparaît dans des *tornadas* – lorsqu'il y en a plusieurs il occupe le plus souvent la première – exprimant le dévouement du poète à l'égard d'une dame.

Q'ieu non cossir de ren al
 mas de servir a plazer
 lieis de cui teing Miraval.³⁷

Cet exemple, pris parmi beaucoup d'autres, montre bien comment Miraval, le château du Languedoc, dont, selon la *vida*, le pauvre chevalier qu'était notre troubadour n'aurait possédé que la quatrième partie, garde dans la poésie de celui-ci sa connotation concrète de possession revendiquée, sans jamais se transformer en une simple dénomination de l'auteur. Si 'Miraval' signifie poétiquement 'Raimon', comme c'est évidemment le cas, vu la récurrence du toponyme à la fin des pièces et son rôle fondamental dans l'expression courtoise de l'amour de l'auteur, ce n'est donc pas par équivalence, mais par métonymie : la part possédée, de façon partielle et non sans difficultés, pour le tout du sujet lyrique. Davantage, quoiqu'elle ne soit pas référée à l'objet d'amour et ne comporte aucunement un nom d'invention, il est clair qu'au niveau formel une telle 'signature' peut à juste titre être considérée comme un prototype de ce qui deviendra un demi-siècle plus tard le *senhal* décrit par Guilhem Molinier. Le succès de l'œuvre de Raimon de Miraval, très appréciée de ses contemporains, à en juger aussi par sa présence massive dans les chansonniers, aura vraisemblablement favorisé la diffusion et, pour ainsi dire, l'institutionnalisation de cet usage.

³⁷ *BdT* 406.7 : Raimon de Miraval, VI, vv. 61-63 (ed. Topfield).

Après les troubadours : pour une sorte de conclusion

Je voudrais, pour terminer, mentionner deux auteurs dont l'importance est capitale dans l'évolution historique qui conduit de la lyrique médiévale à la poésie moderne : Dante et Pétrarque. Comme pour plusieurs autres aspects, leur œuvre jouera un rôle crucial dans la transmission aux poètes postérieurs du geste troubadouresque de la signature poétique, génialement réinterprété.

Dans la poésie de Dante, l'Amour est omniprésent. Depuis sa manifestation charnelle, revêtue de la courtoisie apprise à l'écoute des troubadours et des trouvères, à travers sa sublimation spirituelle, dont l'emblème est la femme-ange du Stilnovo, et sa dimension intellectuelle d'amour pour la Sagesse, la Vérité et la Justice, jusqu'à la reconnaissance de la substance divine « *che move 'l sole e l'altre stelle* », Dante ne cesse de parler d'Amour, d'essayer de le décrire, de dialoguer avec lui.³⁸ Plusieurs figures féminines, plus ou moins réelles, plus ou moins allégoriques interviennent comme intermédiaires dans son œuvre (la dame de l'écran, la dame-Pierre, la *pargoletta*, la violette, etc.),³⁹ mais aucune d'entre elles n'est comparable à Beatrice pour sa complexité, la profondeur de son action sur l'esprit du poète, sa persistance. En effet, comme le témoignent la *Vita Nuova* et la *Commedia*, le personnage poétique inspiré par Bice, la fille de Folco Portinari, accompagnera Dante depuis sa jeunesse jusqu'à sa maturité sentimentale, biographique et spirituelle. Certes, 'Beatrice' est un vrai nom, appartenant à une femme présentée comme réelle. Pourtant, elle semble partager des traits importants aussi bien des pseudonymes troubadouresques que des *senhal*. D'un côté, si Dante n'invente pas *ex nihilo* l'appellatif de son amie, il est néanmoins évident que B(eatr)ice permet au poète une *interpretatio nominis* susceptible de transformer la femme en une véritable *via beatitudinis*.⁴⁰ En parallèle avec l'évolution de la conception de l'amour, que Beatrice ne cesse d'incarner – jusqu'au point de pouvoir substituer, dans les vers du poète, au nom de Beatrice celui d'Amour, selon le remarque de Guglielmo Gorni –⁴¹ elle conduira Dante de l'expérience poétique de l'amour humain à celle de l'amour divin, suivant un

³⁸ Voir par ex. Dante Alighieri, *Rime* (ed. De Robertis), pp. XXIII-XXIV.

³⁹ Sur les appellatifs féminins employés par Dante, voir, entre autres, Sarteschi 1998 et Fenzi 2002.

⁴⁰ Une équivalence entre le nom de Beatrice et le nombre neuf, symbole du miracle, a été soutenue par Gorni 1990, pp. 35-44.

⁴¹ *Ibidem*, p. 34.

parcours de perfectionnement spirituel incomparablement plus intensif que celui offert aux troubadours par leurs dames. Beatrice est donc, tout comme les pseudonymes des troubadours, un nom fondamental dans la poétique de l'auteur, mais elle me semble participer aussi de la nature du *senhal*, en ce qu'à la fois elle donne cohérence, unité et sens à l'existence poétique de son auteur et marque de façon évidente l'autorité de celui-ci sur l'œuvre qui la décrit.

Pétrarque est à bien des égards un disciple de Dante, bien qu'il se fasse un point d'honneur de ne pas le reconnaître. Si les contenus de la poésie des deux auteurs sont fort différents et les formes le sont partiellement, c'est sur des éléments plus discrets, tels les procédés stylistiques, que nous pouvons apprécier la dette de Pétrarque à l'égard de Dante. Parmi ces éléments, l'emploi du nom de la femme aimée ressort de toute évidence. Laura est à la fois, tout comme Beatrice, un nom réel et un nom symbolique. L'étendue de sa polysémie est encore plus ample et complexe, en accord avec la poétique de concentration linguistique qui caractérise l'œuvre de Pétrarque. Comme l'affirme Rosanna Bettarini, le nom de Laura est :

un significante puro interpretato dall'autore via via evasivamente come il *laurum*-alloro sempre-verde della favola di Apollo e Dafne, come l'*auro*-oro-chioma d'un corpo femminile non mai raggiunto per intero, come l'*aura*-vento-spirito-respiro nonché *flatus* creativo che soffia dove vuole, assimilabile al non meno ambiguo *ven de paradisi* di Bernart de Ventadorn, e altresì come la *laurea* che mondanamente incorona le fronti dei poeti e consacra la poesia; per incremento fonico anche l'*aurora* entra in questo quadro di rinvii al di là dell'oggetto d'amore, intesa come cristiana rinascita del giorno contro le tenebre-peccato della notte...⁴²

Encore plus que pour Béatrice, nous sommes obligés de reconnaître que Laura est bien le *senhal* de Pétrarque, c'est-à-dire un nom capable de contenir, par ses fluctuations autour du centre qui est l'amour du poète pour la femme-Laura, tout l'univers poétique de son auteur. Cependant, chez Pétrarque, la synthèse optimiste qui avait conduit Dante, grâce à l'intercession de Beatrice, à la béatitude humaine et poétique dans la contemplation de la plénitude de l'Amour céleste, n'est plus possible. Tourmenté par un sentiment insurmontable du péché, le poète parvient à comprendre que l'Amour, tout en demeurant l'expérience fondamentale de

⁴² Francesco Petrarca, *Canzoniere* (ed. Bettarini), p. XIX.

l'existence humaine, n'est pas suffisant pour rédimier l'imperfection de la nature de l'homme et le conduire au bonheur. Le Salut ne pourra donc venir que de la conversion du cœur et de la prière, après avoir abandonné l'*errore* qu'est la pensée amoureuse. Ainsi, la mort de Laura détermine symboliquement non seulement le début de ce chemin de conversion, mais aussi, pour ce qui nous intéresse, la naissance d'un nouveau genre de *senhal*, que Pétrarque légua, entre autres choses, au développement ultérieure de la poésie lyrique européenne. C'est encore Rosanna Bettarini à le signaler, en remarquant que le nom de Laura est « *destinato a riempire il vuoto* », à combler poétiquement une absence qui s'avère désormais définitive.⁴³ Un *senhal* au négatif, donc, qui met à l'épreuve le pouvoir thaumaturgique de la parole face à une réalité adverse et irréductible.

Nous avons bouclé le cercle. Une fois démasquées autant que possible les fausses énigmes pesant sur l'histoire du *senhal* troubadouresque, reste l'énigme fondamental : celui que cache cette figure de l'absence, le manque, l'imperfection, le vide que depuis les premiers troubadours, à travers Pétrarque et jusqu'au delà de Zanzotto fonde la poésie et que seul un *senhal* paraît apte, silencieusement, à exprimer.

BIBLIOGRAPHIE

- Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, Mario Eusebi (ed.), Parma, Pratiche, 1995.
- Bernart de Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Carl Appel (ed.), Halle (Saale), Niemeyer, 1915.
- Bertran de Born, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Gérard Gouiran (ed.), Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.
- Cercamon, *Œuvre lyrique*, Luciano Rossi (ed.), Paris, Champion, 2009.
- Dante Alighieri, *Rime*, Domenico De Robertis (ed.), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.
- Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Rosanna Bettarini (ed.), Torino, Einaudi, 2005.
- Gace Brulé, *Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Holger Petersen Dyggve (ed.), Helsinki, Société néophilologique de Helsinki, 1951.

⁴³ *Ibidem*, p. XX.

- Giraut de Borneil, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil*, Ruth Verity Sharman (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, Nicolo Pasero (ed.), Modena, S.T.E.M.-Mucchi, 1973.
- Les joies du Gai Savoir : recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la Gaie Science (1324-1484)*, Alfred Jeanroy (ed.), Toulouse-Paris, Privat-Picard, 1914.
- Las Flors del Gay Saber estier dichas las Leys d'Amors*, Adolphe-Félix Gatién-Arnoult (ed.), Toulouse, Paya, 1841-1843, 3 voll.
- Las Leys d'Amors : manuscrit de l'Académie des Jeux floraux*, Joseph Anglade (ed.), Toulouse, Privat, 1919-1920, 2 voll.
- Marcabru, *A Critical Edition*, Simon Gaunt - Ruth Harvey - Linda Paterson (ed.), Cambridge, Brewer, 2000.
- Moniot d'Arras, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII^e siècle. Édition des chansons et étude historique*, Holger Petersen Dyggve (ed.), Helsinki, Société néophilologique de Helsingfors, 1938.
- Raimbaut d'Aurenga, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Walter T. Pattison (ed.), Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.
- Raimon de Cornet, *Poesie*, Giulio Cura Curà (ed.), Tesi di laurea dattiloscritta (relatore: prof.ssa Luigina Morini), Pavia, Università degli Studi, 1999.
- Raimon de Miraval, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Leslie T. Topsfield (ed.), Paris, Nizet, 1971.
- Thibaut de Champagne, *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Axel Wallensköld (ed.), Paris, S.A.T.F., 1925.
- Appel Carl 1895, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reissland.
- Bec Pierre 1998, *Bernard de Ventadour et Thibaut de Champagne : essai de bilan comparatif*, in Touber Anton (ed.), *Le rayonnement des troubadours*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, p. 163-171.
- Bezzola Reto Raduolf 1958, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200). Première partie. La tradition impériale de la fin de l'Antiquité au XI^e siècle*, Paris, Champion.
- Delbouille Maurice 1957, *Les senhals littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages*, « *Cultura neolatina* », 17, pp. 49-73.
- Fenzi Enrico 2002, *Da Petronilla a Petra*, « *Il nome del testo* », 4, pp. 61-81.
- Formisano Luciano 1998, *Troubadours, Trouvères, Siciliens*, in Touber Anton (ed.), *Le rayonnement des troubadours*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 109-124.

- Fuksas Anatole Pierre 2005, *La pragmatica del senhal trobadorico e la sémiotique des passions*, « Critica del testo », 8, p. 253-279.
- Gorni Guglielmo 1990, *Lettera, nome, numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino.
- Jeanroy Alfred 1934, *La poésie lyrique des troubadours*, Paris-Toulouse, Privat, 2 voll.
- Larghi Gerardo - Guida Saverio 2013, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi.
- Meneghetti Maria Luisa 2005, « *Mon Esteve* » : à propos du destinataire de Guilhem IX d'Aquitaine dans *Pos vezem de novelh florir*, in Billy Dominique - Buckley Ann (ed.), *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts*, Turnhout, Brepols, pp. 461-471.
- Monaci Ernesto 1908, *Elementi francesi nella più antica lirica italiana*, in *Scritti di Storia, di Filologia e d'Arte (nozze Fedele - de Fabritiis)*, Napoli, Ricciardi, pp. 237-248.
- Nykl Alois Richard 1946, *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore, Furst.
- Riquer Martin de 1975, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 voll.
- Roncaglia Aurelio 1988, « *Romanzo* ». Scheda anamnesticca di un termine chiave, in Meneghetti Maria Luisa (ed.), *Il romanzo*, Bologna, il Mulino, pp. 89-106.
- Rossi Luciano 2009, *La 'Rose' et la 'Poire' : contribution à l'étude de l'hétéronymie médiévale*, in Nüesch Hans-Rudolph (ed.), « *Galloromanica et Romanica* ». *Mélanges de Linguistique offerts à Jakob Wüest*, Tübingen-Basel, Francke, pp. 217-253.
- 2013, *Hétéronymie et errance poétique « autour du monde »*. *Réflexions sur Ebles II de Ventadour, Cercamon et les philologies*, « Cahiers de civilisation médiévale », 56, pp. 151-177.
- Sarteschi Selene 1998, *Da Beatrice alla Petra. Il nome come senhal e metafora dell'arte poetica*, « Rassegna europea di letteratura italiana », 12, pp. 37-60.
- Saviotti Federico 2015, *Senhals et pseudonymes, entre Raimon de Cornet et Raimbaut de Vaqueiras*, in Buchi Eva – Chauveau Jean-Paul – Pierrel Jean-Marie (ed.), *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, Strasbourg, Société de linguistique romane/ÉLiPhi [sous presse].
- Vallet Edoardo 2003 [ma ed. 2006], *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel/Bon Esper in Gaucelm Faidit) (1^a parte)*, « Rivista di studi testuali », 5, pp. 111-165.
- 2004-2005 [ma ed. 2007], *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su*

Bel/Bon Esper in *Gaucelm Faidit* (2^a parte), « Rivista di studi testuali », 6-7, pp. 281-325.

— 2010, « A Narbona ». *Studio sulle tornadas trobadoriche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Zanzotto Andrea 1990, *Gli sguardi, i fatti e senhal* (1969), Milano, Mondadori.

STUDI

Robert, fils de Tédald, et la *Vie de saint Nicolas* de Wace*

Vladimir Agrigoroaei
Università di Verona

RÉSUMÉ : *Après avoir présenté les hypothèses antérieures relatives à l'identification de Robert le Fiz Tiout, un noble caennais du milieu du XII^e siècle et commanditaire de Wace dans la Vie de saint Nicolas, l'auteur s'intéresse à l'édition récente du cartulaire de l'abbaye Saint-Étienne de Caen. L'un des documents de ce cartulaire date du milieu du XII^e siècle et contient des références à un certain Robertus filius Tedaldi. Ce Robert serait, en toute probabilité, le commanditaire de Wace. Les détails fournis par le document invitent aussi à soupçonner les motivations du patronage littéraire de Robert : un acte de pénitence accompli sans doute vers la fin de sa vie.*

MOTS-CLÉS: *Commanditaire – Littérature française du XII^e siècle – chartes normandes – pénitence*

ABSTRACT: *Taking into account previous hypotheses dealing with the identification of Robert le fiz Tiout, a mid-12th century nobleman from Caen and Wace's patron in the Vie de saint Nicolas, the author points towards the recent edition of a cartulary belonging to the abbey of Saint-Étienne in Caen. One of its mid-12th century documents contains references to a certain Robertus filius Tedaldi, Wace's patron in all probability. The details in the document provide an explanation for the motivations of Robert's literary patronage, most probably as a penitential act accomplished towards the end of his life.*

KEYWORDS: *Patronage – 12th century French literature – Norman charters – Penitence*

* Nous remercions vivement Tamiko Fujimoto, docteur de l'Université de Caen, pour les photocopies et les clichés du document original. L'édition que nous reproduisons dans cet article fait partie de son travail de thèse.

Le nom de Wace est connu d'une grande partie des médiévistes qui s'intéressent au XII^e siècle. Si ce n'est pas pour ses œuvres hagiographiques, c'est certainement pour son invention de la Table Ronde et pour sa dernière commande, royale, le *Roman de Rou*. Né à Jersey, dans cette île proche des côtes normandes de la Manche, et éduqué à Caen, puis quelque part en France, Wace a commencé, comme la plupart des traducteurs du XII^e siècle, de très bas. Il n'a été connu qu'après le succès de ses premières œuvres. Le rattachement à la 'propagande Plantagenêt', si cher aux historiens, ne témoigne que de la fin de sa carrière.¹

Pour F. H. M. Le Saux, Wace s'est présenté dans la *Vie de sainte Marguerite* (ca. 1135)² non pas comme un poète, mais plutôt comme un vrai clerc. Il s'y inscrivait à mi-chemin entre une modestie auctoriale et la gloire d'avoir participé à une *translatio*. Dans ce texte, Wace ne se montre qu'une seule fois l'écrivain prudent du *Brut* et du *Rou*, qui disait toujours « ne sai » quand il n'était pas sûr de l'exactitude de ses sources. Dans la *Vie de sainte Marguerite*, Wace était plus ferme, plus sûr de la vérité qu'il racontait. Le but principal de son projet se distingue peut-être dans un couplet qui n'apparaît que dans un manuscrit de Tours. Wace y laisse entendre qu'il a écrit cette *Vie* pour des femmes qui aimaient beaucoup la sainte : « Dames la devient molt amer | e por li Damnedé loer » (vv. 739-40).³

Ce n'était donc pas une œuvre de commande, mais, s'il faut se fier aux dires mêmes de l'auteur, une œuvre spontanée (ou peut-être l'une et l'autre). Dans l'interprétation que nous proposons, Wace a simplement voulu écrire ce récit et il a suivi la même démarche dans la *Conception Nostre Dame*, un récit profondément didactique.⁴ Le grand nombre de manuscrits qui conservent ce texte (20) est le témoin de sa popularité exceptionnelle. Il avait trouvé son style et on a supposé que derrière la démarche de Wace se trouverait cette fois le roi Henri 1^{er} Beauclerc, qui avait aidé à réintroduire la fête en Angleterre en 1129. Ou, à défaut d'Henri 1^{er}, le commanditaire pouvait être l'un des grands ecclésiastiques de son en-

¹ Pour une chronologie et analyse des œuvres de Wace, voir Le Saux 2005.

² Wace, *La vie de sainte Marguerite* (ed. Francis) ; Wace, *La vie de sainte Marguerite* (ed. Keller).

³ Le Saux 2005, pp. 25-26. Cf. Le Saux 2006, pp. 139-148.

⁴ En l'absence de Wace, *The Conception Nostre Dame of Wace* (ed. Ashford), disponible en tant que microfiche de thèse (d'après Le Saux 2005, p. 30) ; et de *La Conception Nostre Dame* (ed. Ruini), nous rapportons nos considérations à l'étude de Le Saux 2005, pp. 30-50. Les éditions anciennes de Mancel et Trébutien (1842) ou de Luzarche (1859) ne sont plus fiables.

tourage. On cite comme preuve d'une telle possibilité un fragment du *Roman de Rou* où Wace dit qu'il a connu ce roi.⁵ Mais quand ? Et où ? Pour quelle raison ? Ce patronage royal est probablement imaginaire. Wace n'a pas écrit pour Henri 1^{er}. D'ailleurs, l'écrivain n'avait pas l'habitude de cacher le nom de son commanditaire. Il l'indique clairement dans la *Vie de saint Nicolas*, texte qu'il a rédigé par la suite. À l'origine de cette autre démarche se trouvait une commande (ou demande) de la part d'un certain « Robert le fiz Tiout », un noble issu de la petite aristocratie de Caen :

Ci falt le livre mestre Guace
 Qu'il ad de seint Nicholas feit,
 De latin en romanz estreit
 A l'oes Robert le fiz Tiout
 Qui seint Nicholas mult amout.
 Mult avreit longes a penser
 Qui en romanz voldreit conter
 Et torner en consonancie
 Sez granz miracles et sa vie.
 Ne nus ne trovom tuz escriz,
 Ne nus nes avom tuz oïz.⁶ (vv. 1546-1556)

Il est alors essentiel d'étudier le contexte (littéraire et historique) du *Saint Nicolas* de Wace. La découverte que nous présentons par la suite peut aider à mieux circonscrire ce contexte et à formuler quelques hypothèses de travail. Il s'agit d'explorer le patronage de la dernière œuvre hagiographique de Wace, en particulier l'identification de Robert, son commanditaire, que nous avons trouvé dans un acte notarial du XIII^e siècle.

⁵ *Ibidem*, pp. 49-50. Cf. Wace, *Le Roman de Rou* (ed. Holden), vol. 1, pp. 167-168 (vv. 171-184) : « Ne truis gaires ki rien me dunt | fors li reis Henris li secunt ; | cil me fist duner, Deus lui rende, | a Baieues une provende, | e meint autre dun me ad duné ; | de tut lui sace Deus bon gré ! | Niés fud al premerein Henri | e pere al tierz, tuz treis le vi ; | treis reis Henriz vi e cunui | e clerz lisant en lur tens fui ; | des Engleis furent rei tuit trei | e tuit trei furent duc e rei, | rei d'Engleterre la guarnie | e duc furent de Normandie ».

⁶ Wace, *La vie de saint Nicolas* (ed. Ronsjö), p. 173.

Robert FitzTiout : une enquête prosopographique

Ce personnage a été le sujet de plusieurs hypothèses. La première, douteuse, supposait qu'il s'agissait de Robert I^{er}, comte de Dreux (ca. 1123-1188).⁷ Plus récemment, on a affirmé que le commanditaire de la *Vie de saint Nicolas* était le père d'un Robert et d'un Roger. Les deux personnages avaient fait plusieurs dons à l'abbaye de la Sainte Trinité de Caen au début du XIII^e siècle. Roger est également évoqué par une bulle du pape Innocent III (en 1210) et l'autre fils, Robert, est mentionné dans trois chartes (en 1217).⁸ Leur père porte le nom « Robert fils de Téold », comme *Robert le fiz Tiout* de Wace. Il serait le frère d'un dénommé *Alexander filius Teoldi* qui a fait don d'un fief au chapitre de Bayeux en 1138. La fin de cet état de la question nous exige d'évoquer une dernière hypothèse : F. H. M. Le Saux suppose que *Robert le fiz Tiout* était membre d'une influente famille caennaise.

Cependant, les preuves sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement ne montrent pas un puissant seigneur de Caen, mais plutôt un féodal local. En poursuivant notre fouille, nous découvrons qu'*Alexander* est également mentionné dans deux des documents du *Livre Noir* de Bayeux.⁹ Son père pourrait être un Téold différent du père de Robert et cela n'empêche en rien de supposer l'existence de deux Téold en Normandie, à la même époque. Ces deux Téold apparaissent néanmoins dans le *Calvados* et notamment dans les villes de Caen et de Bayeux, ce qui peut convaincre d'identifier Robert et Alexandre en tant que frères.

Les documents qui mentionnent les deux fils de Robert ne contiennent aucune preuve supplémentaire. Ils sont tardifs, du début du XIII^e siècle. Ceux qui mentionnent Alexandre, frère hypothétique de Robert fils de Téold, fournissent en revanche une série de détails :

⁷ L'hypothèse a été formulée par Crawford ; cf. sa réfutation dans Wace, *La vie de sainte Marguerite* (ed. Francis), p. XVIII. Ce fils du roi de France était le seul personnage influent qui portait le nom « Robert » et qui correspondait au statut d'un mécène dans le créneau chronologique envisagé. Néanmoins, son père n'était pas un *Tiout* quelconque et l'hypothèse, rejetée par plusieurs chercheurs, est évidemment irrecevable.

⁸ Le Saux 2005, p. 52, qui suit l'identification présentée dans Wace, *La vie de saint Nicolas* (ed. Ronsjö), pp. 193-194. La même identification a été récemment évoquée par Paradisi 2002, pp. 69-70.

⁹ *Ibidem*, p. 53, où le nom d'Alexandre apparaît « trois fois ». Le troisième document est une confirmation faite par le chapitre de Bayeux ; elle reproduit le deuxième document. Le romain dans la citation est de nous.

Notum sit igitur omnibus, quod Alexander, filius Teoldi, quando maritavit Emmam, filiam suam, Gervasio Forrel, dedit ei de feodo suo, quod iure haereditario apud Isingnie tenebat de *Ricardo, Baiocensi episcopo, filio Sansonis*, totum illud tenementum quod Milo Salvagius et neptis sua de ipso Alexandro apud Isingnie tenebat.¹⁰

On trouve dans ce fragment une référence temporelle essentielle : l'épiscopat de 'Richard, fils de Samson'. Ce dernier est Richard I^{er} de Bayeux (1107-1133), fils de l'évêque Samson de Worcester. En regardant attentivement le texte latin, on notera l'utilisation de l'imparfait par opposition au parfait simple, témoignant donc de deux durées différentes des actions. Ainsi, Alexandre *tenait* son fief de son père (*iure haereditario*) en tant que vassal de l'évêque lorsqu'il l'a donné à sa fille. Son père Téold *l'avait tenu*, parce qu'Alexandre le tenait selon le droit héréditaire. Enfin, l'action d'Alexandre date d'avant « l'épiscopat de Richard, fils du comte de Gloucester », puisque le nom de celui-ci est cité dans l'une des phrases qui suivent, que l'on lie à la phrase antérieure par une conjonction disjonctive :

Tempore autem *Ricardi episcopi, filii comitis Gloecestriae*, contigit quod praedictus Alexander dedit integre canonicis Sanctae Mariae Baiocensis ecclesiae totum feodum suum, quod habebat apud Isingnie [...].¹¹

Richard II, cet autre évêque, était fils du comte Robert de Gloucester et neveu de l'évêque Richard I^{er} ; il fut évêque de Bayeux entre 1135-1142. Ces détails permettent de supposer que le mariage d'Emma, fille d'Alexandre, eut lieu avant 1135. Du fait de l'âge de cette dernière, et de celui de son père Alexandre, le grand-père Téold devait vivre à la fin du XI^e siècle et au début du XII^e, au temps du duc Robert II Courteheuse.

Observons dans un second temps qu'Alexandre était déjà décédé au milieu du XII^e siècle ; un document du 8 mai 1153, de la même période que la *Vie de Saint Nicolas de Wace*, dit :

Philippus, Dei gratia Baiocensis ecclesiae minister humilis, tam presentibus quam futuris, in perpetuum. Praesentis scripti attestatione, quod ad conservandam nostri operis memoriam sigilli nostri impressione munivimus, omnibus in Christo fidelibus notum esse volumus quod nos de ecclesia Sancti Iohannis, quae est apud Cadomum, in vico Oximensi, et de terra quam *tenuit* Alexander, filius Theoldi, in Valle Portus in

¹⁰ *Livre noir de Bayeux* (ed. Bourienne 1902-1903), vol. 1, p. 89 (le document 71).

¹¹ *Ibidem*, p. 90.

territorio de Escures, quam videlicet, in praesentia nostra, recognitum est esse de dominico Baiocensis episcopi per sacramenta legalium hominum praedictae Vallis, et de decima de feodo nostro quod *tenet*, apud Aldreium, Zacarias de Burceio, auctoritate felicitis memoriae papae Eugenii, ad perpetuum ecclesiae noastrae servicium canonicam unam constituimus, et eam, sub praesentia et communi fratrum nostrorum assensu, dedimus Gaufrido de Anfrevilla.¹²

Dans ce document latin, l'action de Philippe de Harcourt, évêque de Bayeux (1142-1163), marque le temps présent. Quant à l'imparfait et au passé simple, ils indiquent qu'un certain Zacharie tenait (*tenet*) un fief lorsqu'Alexandre, fils de Téold, ne tenait plus le sien (*tenuit*). Il est possible qu'Alexandre ait perdu son fief, mais la présence de son nom dans la phrase laisse penser plutôt qu'il était décédé.

Une fois ces détails appris, nous pouvons admettre que Robert, commanditaire de Wace, devrait être âgé s'il était le frère d'Alexandre, peu importe la différence d'âge entre eux. La connotation de son « mécénat » devient donc plurivalente ; souvenons-nous que Wace dit, après avoir mentionné Robert :

Depreom Deu, Nostre Seignur
 Que pur cest seint e pur s'amur
 Nus doint de nos pecchez pardon
 E venir a confession
 Que nus od Deu regner poissom.
*In secula seculorum.*¹³ (vv. 1557-1562)

Si Wace priait pour la rémission de ses péchés, il le faisait pour « s'amur ». Néanmoins, Robert le commanditaire ou son père *Tiout* « seint Nicholas mult amout » aussi.¹⁴ À nos yeux, cela témoigne de l'utilité indirecte du patronage. Vers la fin de sa vie, ce Robert-là pensait lui-même à la rémission de ses péchés, ou au pardon des péchés de son père. La présence du pluriel « nus » peut lier l'écrivain (Wace) et le commanditaire (Robert) sous une même voix.¹⁵

Toujours en relation directe avec les documents analysés, il faut expli-

¹² *Ibidem*, p. 170 (le document 148).

¹³ Wace, *La vie de saint Nicolas* (ed. Ronsjö), pp. 173-174.

¹⁴ Le temps verbal utilisé, l'imparfait, inspire F. H. M. Le Saux à considérer que les deux interprétations sont possibles (Le Saux 2005, p. 53).

¹⁵ Wace rejoint à plusieurs reprises ses lecteurs par l'intermédiaire d'un « nous » polysémique (*ibidem*, p. 58).

quer les doutes que nous avons formulés quant à l'identification de Robert en tant que membre d'une influente famille caennaise. Cette supposition n'a aucun point d'appui. Elle crée le lignage des *FitzTiout* uniquement à partir du témoignage de Wace : si Wace avait un protecteur, ce dernier serait automatiquement très riche, très puissant et très influent à Caen, ville où Wace résidait à l'époque. Pourtant, on ignore plusieurs détails historiques.

On oublie tout d'abord que la ville de Caen est une fondation ducale récente à l'époque, de la première moitié du XI^e siècle.¹⁶ Robert le fils de *Tiout* ne pouvait pas être un seigneur dans cette cité. Il ne pouvait pas être un seigneur quelconque non plus, car il ne figure pas dans la liste des personnages influents de la ville au milieu du XII^e siècle. On oublie par ailleurs que les *FitzTiout* tenaient leurs fiefs de l'évêque de Bayeux et qu'une partie de leurs possessions, mentionnées dans les documents cités, se trouvait entre Bayeux et Caen : Robert le fils de Téold n'était pas nécessairement originaire de Caen. On doit prendre en compte, enfin, la particularité du système féodal normand. À la différence du reste de la France, les féodaux de Normandie appartenaient à des structures sociales figées, contrôlées par le duc. Sous son pouvoir se trouvaient les barons ou les grands seigneurs, parmi lesquels on comptait, par exemple, l'évêque de Bayeux. Les barons contrôlaient les seigneurs chevaliers tenant les fiefs de haubert, et sur la marche inférieure on trouvait les vavasseurs.¹⁷ Or, lorsqu'on compare ces données aux informations des documents cités, Robert « le fiz Tiout » ne pouvait pas s'inscrire dans la catégorie des barons ou des grands seigneurs. Il n'était pas un vavasseur non plus, car son frère Alexandre tenait un fief entier à Isigny-sur-Mer et Robert même possédait les moyens d'aider Wace dans son entreprise littéraire. Ces témoignages contraindraient de considérer Robert comme un seigneur de troisième rang, propriétaire d'un fief de haubert.

Robert, fils de Téald

Les cartulaires de Normandie conservent une grande partie des données nécessaires pour l'identification de nombreux acteurs historiques du XII^e siècle. Les recherches que nous avons menées ont fait surgir plusieurs per-

¹⁶ Neveux 1998, pp. 251-254.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 192-194.

sonnages qui ne peuvent pas être ignorés. Il ne nous incombe pas de décider si certains n'ont probablement pas une relation avec Robert le *fitz Tiout*. Notre point de vue peut être subjectif, raison de plus pour ouvrir une parenthèse et dresser un bilan de tous les noms propres trouvés.

Il existe plusieurs *Teoldi* au XII^e siècle, sans relation directe avec Robert le fils de Téold.¹⁸ L'enquête nous a conduit vers l'Angleterre, où la plupart des résultats ont révélé les descendants d'un certain Téold du Shropshire.¹⁹ Quant à un autre personnage, dénommé *Teodelinus* dans le récit d'Ordéric Vital, il est impossible de savoir s'il a eu une relation avec notre Téold,²⁰ quoique son fils Robert puisse être Robert le *fitz Tiout*. Le seul problème de taille est qu'il est attesté avant le créneau chronologique qui nous intéresse.²¹ Enfin, un Théodelin de *Thanesia* peut correspondre au Téold que nous cherchons,²² mais il se trouvait dans un autre diocèse. À la fin de ce bilan, on dirait que les divers *Tiout* trouvés pourraient être le père de notre Robert. Il y a cependant des détails dans la prosopographie de chacun qui ne concordent pas. Ces *impossibilia* ne se retrouvent pas dans le cas du dernier personnage que nous discutons, qui pourrait donc être le commanditaire de la *Vie de saint Nicolas* par Wace.

¹⁸ L'un est *Teoldus filius Rannulfi* ; il tenait un fief de l'abbaye Saint-Étienne de Caen entre 1161-1165 (Valin 1910, p. 270, le document XVI). Il a pourtant un demi-siècle de retard par rapport au Téold que nous cherchons.

¹⁹ Deux *FitzTéold* vivaient dans le Shropshire au milieu du XII^e siècle ; ils sont mentionnés dans un acte de 1144 en relation avec Guillaume Peverell le Jeune (ca. 1080-1155). Voir à ce propos Eyton 1859, VIII, pp. 128-129. L'un de ces *FitzTéold* apparaît comme *Alanus filius Thealdi* dans une chartre du même Guillaume Peverell (avant 1141, cf. *ibidem*, VIII, p. 128). L'autre fils de Téold a été témoin d'un autre acte de 1161-1173 (*ibidem*, IX, p. 76). On a supposé que ces frères étaient originaires de Tern (Shropshire ; *ibidem*, VIII, p. 129, note 17).

²⁰ Une ancienne étude, aujourd'hui dépassée, a attiré notre attention sur les données fournies par la chronique d'Ordéric Vital, en particulier sur celles qui traitent d'un *Teodelinus* et d'un Robert, fils de *Teodelinus* (Senex 1861).

²¹ Robert le fils de Théodelin peut correspondre au *Robert le fiz Tiout* de Wace. Le personnage apparaît dans le livre III de l'*Historia* du moine, dans la partie consacrée aux donations reçues par la communauté monastique d'Evreux : « Postea Rotbertus Helgonis filius consentientibus et condonantibus eius dominis Willelmo scilicet atque Rotberto cum filiis ac nepotibus eorum aecclesiam sancti Martini super fluvium Waioli monachis praefati coenobii vendidit, et in eodem loco terram presbyteri cum alia terra octo carrucarum quam emerunt non modico precio. Dedit etiam monasterii de Sappo Andreae cum terra presbyteri, et medietatem terrae suae totius villae. *Robbertus vero filius Theodelini* dedit aliam eiusdem monasterii medietatem, cum medietate totius villae ».

²² Ordéric mentionnait un autre Théodelin, de la même famille. Orderic Vitalis, *Historia ecclesiastica* (ed. Chibnall), vol. 2, pp. 60, 62.

Nous avons observé qu'à l'époque d'Henri I^{er} Beauclerc vivait un *Teoldus*, évêque de Worcester en 1123.²³ Il n'a rien en commun avec notre personnage, mais son nom sert à l'identification de *Tiout*. En réalité, le nom de ce *Teoldus* apparaît dans d'autres actes sous les graphies *Teulfus*, *Teolfus*, *Theulfus*, *Teodulfus*, *Thiulfus* ou *Theobaldus*.²⁴ La pénultième graphie du nom est la plus proche du nom *Tiout*. Suite à cette comparaison, nous avons cherché des graphies alternatives du nom et nous avons trouvé un acte où un certain Robert, fils de *Tédald*, renonçait à ses prétentions sur une maison appartenant à l'abbaye Saint-Étienne de Caen, dans la paroisse de Saint-Pierre de Caen à Darnétal. L'acte date du milieu du XII^e siècle.²⁵ Nous reproduisons l'édition du document des Archives de Calvados H 1857 (1), établie par Tamiko Fujimoto (cf. Fig. 1) :

[¹] Sciant présentes et futuri omnes quod Robertus filius Tedaldi pro amore Dei et pro amore Adami [²] Tanetin dimisit calunniam quam faciebat de domo Sancti Stephani que est ad Darnetal. [³] In praesentia Alanni abbatis, et Petri prioris, et Vitalis monachi, et Nigelli monachi. [⁴] Ex parte Roberti fuerunt Nicholaus de Mercato et Willelmus frater eius, et Adam Tanetin [⁵] et Robertus filius Guarini, Johannes filius Eulardi. Ex parte Sancti Stephani. Willelmus filius Dori-^[6] -elis. Ravengerius. Robertus portarius. Alexander. Hugo cocus filius Gaufredi. [⁷] Bernaldus filius Atculfi, et... ..us filius ipsius Bernardi. Herbertus Anglus.²⁶

Si cet acte a été fait *pro amore Adami Tanetin*, Robert serait au moins l'ami ou l'un des parents de ce dernier. Adam et Robert seraient également de la même condition sociale, puisque les Tanetin sont une famille de la région caennaise. Roger Tanetin, un autre membre de cette famille, était prieur de Troarn au temps de l'abbatit de Gilbert (1149-ca. 1178). Rien n'empêche que Robert, le fils de Tédald, ait eu des membres de sa famille dans le milieu monacal.

Nous n'avons aucune raison donc pour éliminer ce Robert *filius Tedaldi*, car celui-ci ressemble à plusieurs égards à Robert *le fiz Tiout* de Wace : il cède une de ses propriétés en faveur d'une abbaye de Caen au moment où Wace se trouvait dans la même ville ; il porte le prénom du commanditaire, et le nom de son père est également celui que l'on atten-

²³ Round 1893. Ce *Teoldus*, évêque de Worcester, est décédé le 20 octobre 1123.

²⁴ *Fasti Ecclesiae Anglicanae* (ed. Le Neve - Hardy 1853), vol. 3, p. 49 (voir également la note 47).

²⁵ Gazeau 2007, p. 51, note 152.

²⁶ Fujimoto 2012, vol. 2 (édition), Annexe I, n° 21, p. 442.

dait. Il fait partie de la petite noblesse normande, comme nous l'avons supposé, et apparaît dans le même créneau chronologique que son frère hypothétique, Alexandre.

Le bienfaiteur dont il s'agit dans le document pourrait donc être le commanditaire de Wace. En observant que les vers de ce dernier parlent de Robert, son commanditaire, à l'aide d'une relative (« qui seint Nicholas mult amout »), en sachant aussi que Wace souhaitait la rémission de ses péchés (et des péchés de Robert ou de Tiout), il faut s'arrêter sur le syntagme « pur cest seint e pur s'amur ». Ces mots font l'écho du syntagme *pro amore Dei* de la charte de Robert. C'est une construction que l'on trouve dans plusieurs chartes de l'époque.

Premier rapport de nos fouilles. Quelle que soit la finalité du poème de Wace, la motivation du commanditaire est probablement pénitentielle.²⁷ Ce dernier, Robert, fils de Tiout / Tédald, était sans doute âgé, puisque l'un de ses frères était déjà décédé. Nous avons identifié ce Robert dans un document du XII^e siècle et nous croyons que sa motivation personnelle était la rémission de ses péchés, voire des péchés de ses aïeux. Saint Nicolas était un confesseur qui disposait d'un pouvoir miraculeux et d'une popularité florissante ; il n'est pas question de s'étonner qu'un laïc âgé, pensant peut-être à sa mort et au Jugement Dernier, l'ait choisi comme saint protecteur. Sachant que Wace avait écrit la *Vie de sainte Marguerite* pour des 'dames', qui font penser à un public plutôt qu'à un patron, son premier vrai commanditaire semble se situer dans une position intermédiaire, à mi chemin entre le public et le patron. Il était un noble âgé, de l'aristocratie de la région, ce qui invite à croire que la pénitence de l'auteur et celle de son commanditaire étaient communes. Quant à ce dernier, il intègre probablement la catégorie de dame Constance pour Geoffroi Gaimar ou d'Adélaïde de Condé, commanditaire de Samson de Nanteuil. C'est d'ailleurs à peu près à la même époque que Wace écrivait. C'était le milieu du XII^e siècle et Wace était un simple clerc. Ce n'est que par la suite qu'il est devenu un « clerc lisant ».

Dans une note qui concerne la définition du 'clerc lisant' de Wace, M. D. Legge inventoriait plusieurs témoins de cette expression, pour se rendre compte que les exemples cités ne lui servaient pas beaucoup. Elle supposait que le 'clerc lisant' était une sorte de factotum lettré, à la fois se-

²⁷ Cf. Paradisi 2002, p. 70.

crétaire, poète de cour, historiographe et lecteur privé.²⁸ Cela n'a pas empêché F. Lyons de faire, quelques années plus tard, le bilan des suppositions de ses prédécesseurs et de rejeter le factotum littéraire. S'appuyant sur des citations de textes du XIII^e siècle qui parlaient des 'maîtres lisans d'escole',²⁹ elle croyait que Wace, 'clerc lisant', pouvait être un maître d'école. À vrai dire, cette fonction, publique peut-être, demeure encore mystérieuse. Quant à nous, nous préférons identifier uniquement une transformation de statut social, et par conséquent un changement dans le choix des œuvres suivantes du poète.

En outre, il est peu probable que le 'clerc lisant' renvoie à une condition sociale précise. L'une des conclusions que nous pouvons tirer de la découverte de *Robertus filius Tedaldi* est que la part de l'auteur était sans doute plus importante que celle jouée par le commanditaire. Cette conjecture contredit le point de vue généralisé dans plusieurs études récentes. Martin Aurell s'est intéressé par exemple aux chevaliers lettrés et aux femmes savantes.³⁰ Il croyait que le texte médiéval était prononcé pour qu'un public de connaisseurs puisse discuter ses qualités, ses défauts et sa portée. Une fois devenu critique littéraire, le dédicataire-commanditaire de l'œuvre prend alors la place dominante dans l'exercice de l'écriture ou, dans notre cas, de la traduction. M. Aurell propose d'éclairer l'opposition du *litteratus* et du *clericus*, ouvrant par la suite une analyse des rapports du clerc et du chevalier. Il suppose également qu'ils se retrouvent au sein des mêmes familles aristocratiques, ce qui oblige parfois à des sauts interprétatifs risqués.³¹ Dans cette interprétation, le lien entre le clergé et l'aristocratie passerait, entre autres, par l'existence d'une clergie d'ordre secondaire, à identifier chez les laïcs dans la mesure où « guerrier savant » veut dire laïc alphabétisé. Quant à l'appendice de l'introduction de son livre (« Courtoisie et civilisation des mœurs »), il sert à montrer le pluri-sé-

²⁸ Legge 1952.

²⁹ Lyons 1961.

³⁰ Aurell 2011.

³¹ De notre point de vue, il ne faut pas s'étonner que la littérature médiévale s'adresse aux deux premiers ordres de la société médiévale : n'oublions pas que le troisième ordre, les *laboratores*, était au XII^e siècle l'ordre des analphabètes. Si l'écriture est partagée par les deux premiers ordres, c'est plutôt parce que le troisième ordre n'a pas les moyens de participer à la construction d'une littérature. Quant à la relation directe entre les chevaliers et le clergé, au sein d'une même famille aristocratique, nous l'acceptons sans aucun problème, tout en ayant du mal à suivre certains raisonnements proposés. Pour ne donner qu'un seul exemple, on n'a aucune preuve pour affirmer que Wace était « issu de la noblesse dominant l'île de Jersey », exerçant peut-être « lui-même le métier des armes avant de devenir clerc » (*Ibidem*, p. 30).

mantisme de la 'clergie' laïque en langue vernaculaire, du XII^e siècle, qui risque d'être rattachée à la courtoisie.

Néanmoins, nous avons du mal à imaginer ces commanditaires écoutant attentivement la performance de chaque *romanz*. Pour nous, le temps du commanditaire était souvent débordé par ses préoccupations administratives, politiques, dynastiques, religieuses et guerrières, voire conjugales et domestiques. Il n'avait pas le temps de suivre de très près l'activité du clerc auquel il avait confié la commande, ni de choisir les sources du traducteur médiéval.³² Même dans le cas des reines d'Angleterre et dans celui des dames de l'aristocratie, le grand nombre de tâches à accomplir ne leur permettait pas de participer activement au mécénat. S'imaginer, dans la chambre d'une dame (en tout bien tout honneur), la lecture d'une traduction en vers, est également envisager la courte durée de cette performance, car toutes ces dames étaient actives dans la politique et géraient d'une main forte leurs domaines.

Plus probablement, le commanditaire, homme ou femme, ne participait qu'à la fin du processus de création littéraire. Quoique certains *romanz* fussent des *works in progress*, dont les vers étaient prononcés au fur et à mesure devant le commanditaire, celui-ci était souvent mis devant un fait accompli et décidait uniquement si l'œuvre lui plaisait ou non. Ælfric Bata, moine de Winchester au tournant des X^e-XI^e siècles donne des renseignements cruciaux, dans une scène qui semble prise sur le vif, sur les rapports qui pouvaient exister entre un scribe (que nous comparons à l'écrivain), et un client (pour nous, le commanditaire). Dans l'un des dialogues pédagogiques d'Ælfric, le scribe discute avec son client, qui commissionne un missel. Laissons parler l'homme médiéval. Il peut nous apprendre plus que la théorie :

– Tu, scriptor bone et pulcher puer, rogo te humiliter : scribe mihi unum exemplar in una scedula aut in una cartula aut in uno pergameno sive in una dyptica.

– Si vis dare mercedem meam mihi.³³

³² Duval 2011, p. 64 : « De même que le compilateur sélectionne au sein de la documentation disponible les extraits qu'il va retenir, le traducteur fait des choix. Le plus crucial est le choix du texte-source. Il est malheureusement bien difficile de savoir quelle est la part du commanditaire et celle du traducteur dans le choix du texte, la topique des prologues masquant sans doute la réalité en donnant le beau rôle au destinataire ».

³³ Ælfric Bata, *Colloquies* (ed. Gwara), p. 134.

Ce dialogue d'une naïveté désarmante permet de conjecturer que la relation du scribe et du client (similaire, à nos yeux, du moins d'un point de vue pragmatique, à celle de l'auteur et du commanditaire) était concentrée, dans la plupart des cas, sur les aspects pratiques et pécuniaires. Les deux intéressés (au double sens du terme) discutaient plus au sujet de l'argent qu'au sujet du texte, parfois même le client était intéressé uniquement par le prestige du livre, afin d'augmenter son statut social. Face à ce type de commanditaire ou de client, la place du scribe ou de l'écrivain est ambiguë. Il peut, lui aussi, envisager uniquement la rétribution.

La masse documentaire de ce genre de témoignages reste encore inexploitée, ce qui autorise à formuler seulement une hypothèse de travail, qui ne peut rester ici que préliminaire. Dans le domaine des traductions en français du XII^e siècle, on peut retenir que les traducteurs présentent des situations spécifiques, qu'ils peuvent suivre ou refuser la voie courtoise. Quant au rôle joué par Robert le fils de Tédald dans la rédaction de la *Vie de saint Nicolas* de Wace, il n'était pas très différent de celui qu'il a joué dans la donation faite *pro amore Adami Tanetin*. Sa participation était ponctuelle. Il a acheté sa pénitence par la cession d'une de ses propriétés en faveur d'une abbaye de Caen ; il l'a achetée de nouveau par un texte hagiographique de la plume de l'auteur anglo-normand.

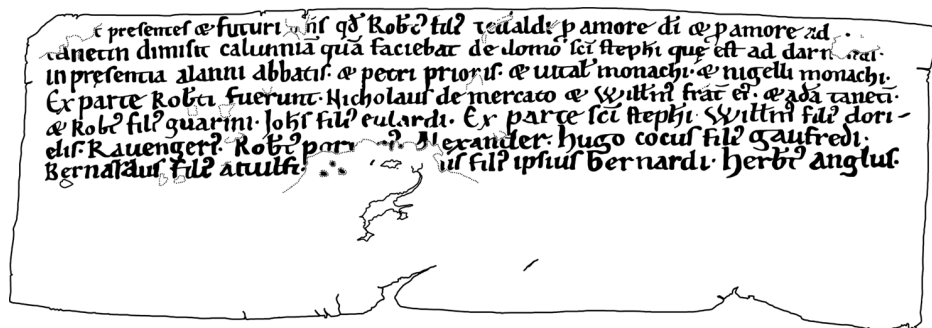


Fig. 1. Facsimilé du document des Archives de Calvados H 1857 (1).
 Dessin de l'auteur d'après une photo de Tamiko Fujimoto, 2012.

BIBLIOGRAPHIE

- Aelfric Bata, *Anglo-Saxon Conversations: the Colloquies of Aelfric Bata*, Scott Gwara (ed.), David W. Porter (trad.), Woodbridge, The Boydell Press, 1997.
- Aurell Martin 2011, *Le Chevalier lettré : Savoir et conduite de l'aristocratie aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Fayard.
- Bourrienne Victor (ed.) 1902-1903, *Antiquus Cartularius Ecclesiae Baiocensis (Livre noir)*, l'Abbé Victor Bourrienne (ed.), Paris, Picard, 2 voll.
- Duval Frédéric 2011, *Quels passés pour quel Moyen Âge ?*, in Claudio Galderisi (dir.), *Translations médiévales : Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e-XV^e)*, 1. *De la translatio studii à l'étude de la translatio*, Turnhout, Brepols, pp. 47-92.
- Eyton Robert William 1859, *Antiquities of Shropshire*, London, Russell Smith.
- Fujimoto Tamiko 2012, *Recherche sur l'écrit documentaire au Moyen Âge. Édition et commentaire du cartulaire de Saint-Étienne de Caen (XII^e siècle)*, thèse de l'Université de Caen.
- Gazeau Véronique 2007, *Normannia monastica. Prosopographie des abbés bénédictins (X^e-XIII^e siècle)*, Caen, Publications du CRAHM.
- Le Neve John - Hardy Thomas Duffus (ed.) 1854, *Fasti Ecclesiae Anglicanae. Or a Calendar of the Principal Ecclesiastical Dignitaries in England and Wales, and of the Chief Officers in the Universities of Oxford and Cambridge, from the Earliest Time to the Year M.DCC.XV.*, Oxford, Oxford University Press, 3 voll.
- Le Saux Françoise H. M. 2005, *A Companion to Wace*, Cambridge, Brewer.
- 2006, *Wace as Hagiographer*, in Glyn S. Burgess - Judith Weiss (ed.), *Maistre Wace. A Celebration*, St Helier, Société Jersiaise, pp. 139-148.
- Legge M. Dominica 1952, *Clerc lisant*, «The Modern Language Review», XLVII, 4, pp. 554-556.
- Lyons Faith 1961, 'Clerc Lisant' and 'Maître Lisant', «The Modern Language Review», LVI, 2, pp. 224-225.
- Neveux François 1998, *La Normandie des ducs aux rois. X^e-XII^e siècle*, Rennes, Ouest-France.
- Orderic Vitalis, *The Ecclesiastical History*, Marjorie Chibnall (ed., trad.), Oxford, Oxford University Press, 1968-1980, 6 voll.
- Paradisi Gioia, *Le passioni delle storia. Scrittura e memoria nell'opera di Wace*, Rome, Bagatto libri 2002.
- Round John Horace 1893, *A Charter of Henry I (1123)*, «The English Historical Review», VIII, 29, p. 8081.

- Senex (pseudonyme) 1861, *Seal of Robert de Theony*, «Notes and Queries: A Medium of Inter-Communication for Literary Men, Artists, Antiquaries, Genealogists, etc.», 11 (= 2nd S. XI (287), p. 511.
- Valin Lucien 1910, *Le duc de Normandie et sa cour (912-1204) : Étude d'histoire juridique*, Paris, Larose et Tenin.
- Wace, *La vie de saint Nicolas, poème religieux du XII^e siècle* publié d'après tous les manuscrits, Einar Ronsjö (ed.), Copenhague, Munksgaard, 1942.
- *La vie de sainte Marguerite*, Elizabeth A. Francis (ed.) Paris, Champion, 1932.
- *La vie de sainte Marguerite*, Hans-Erich Keller (ed.), commentaire des enluminures du ms. Troyes 1905 par Margaret Alison Stones, Tübingen, Niemeyer, 1990.
- *Le Roman de Rou*, Anthony John Holden (ed.), Paris, Picard, 1970-1973, 3 voll.
- *The Conception Nostre Dame of Wace*, William R. Ashford (ed.), thèse de l'Université de Chicago, 1933.
- *La Conception Nostre Dame di Wace. Edizione critica*, Ruini Daniele (ed.), thèse de l'Université de Sienne (École doctorale européenne en philologie romane), 2011.

Sul più antico volgarizzamento dei *Gradi* di s. Girolamo (ms. Pisa, Biblioteca Cateriniana, n. 43)

Matteo Cambi
Università di Verona

RIASSUNTO: *Il ms. Pisa, Biblioteca Cateriniana, n. 43, databile tra i secc. XIII e XIV, si presenta come una “summa poenitentialis” contenente testi in latino, francese antico e pisano. Questo contributo si propone di fare nuova luce sul codice, individuando nell’inedito Sermon qui parole d’une eschiele (ms. Parigi, Bibliothèque Mazarine, n. 788) il modello francese del più antico volgarizzamento dei Gradi di s. Girolamo.*

PAROLE-CHIAVE: *Letteratura penitenziale – Volgarizzamento – Scala coelestis – Gradi di s. Girolamo*

ABSTRACT: *The ms. Pisa, Biblioteca Cateriniana, n. 43, dated between the XIII and XIV century, can be considered as a “summa poenitentialis” containing texts in Latin, Old French and Old Pisan. This paper aims to shed new light on the manuscript, by identifying the Old French model of this vernacular translation with the Sermon qui parole d’une eschiele (Paris, Bibliothèque Mazarine, n. 788).*

KEYWORDS: *Penitential Literature – Medieval Translation – Scala coelestis – St. Jerome’s Degrees*

Premessa

Il ms. 43 della Biblioteca Cateriniana di Pisa ha da tempo destato l’interesse degli studiosi: complice anche l’antichità del testimone, databile a cavaliere dei secoli XIII e XIV, il codice si presenta come una raccolta di opere a carattere penitenziale, nonché un vero e proprio *unicum* sotto il profilo linguistico, in quanto contenente testi in latino, francese e pisano. Il presente contributo si prefigge di fare nuova luce sulla fisionomia com-

plessiva del manoscritto – oltre che sugli ambienti di produzione e circolazione del codice –, con lo specifico intento di dimostrare l’influsso di un modello francese sul più antico volgarizzamento dei *Gradi* di s. Girolamo.

1. I testimoni italiani dei *Gradi* di s. Girolamo

Il Medioevo individua nella *scala coelestis* una tradizionale rappresentazione dell’elevazione spirituale cristiana in relazione al celebre episodio del sogno di Giacobbe (Genesi 28, 10-12):¹ nella topografia cristiana medievale dell’aldilà, la scala del Paradiso diviene l’immagine capace di proiettare il destino individuale del fedele nel solco di un percorso cosmologico già influenzato dalle azioni compiute in vita. Rappresentazione di un itinerario spirituale inteso come progressione lungo i gradi della virtù terrena, la *scala coelestis* diviene, essenzialmente, il simbolo di un’ascesi che è al contempo mistica e spirituale, entro una spazializzazione in grado di avvicinare l’uomo a Dio.²

La potenza evocatrice di questa immagine, radicata soprattutto nei testi ascetici orientali, costituì un agile vettore di diffusione sin dalla tarda antichità, tanto che il motivo letterario della *scala coelestis* conobbe una considerevole fortuna anche nel Medioevo occidentale, sulla scorta di numerosi rifacimenti e adattamenti in latino e in volgare. Su tutti, converrà qui ricordare la celebre *Scala Paradisi* attribuita a s. Giovanni Climaco e, con essa, molti altri trattati, come la *Scala dei quattro gradi di carità*, la *Scala di s. Agostino*, la *Scala di s. Francesco* e la *Scala del cielo*.³

Ai *Gradi* di s. Girolamo in volgare sembra essere toccata in sorte una peculiare fortuna, attestata da un cospicuo numero di testimoni manoscritti, qui sinteticamente elencati:⁴

¹ Genesi, 28, 10-12: «Giacobbe partì da Bersabea e si diresse verso Carran. Capì così in un luogo, dove passò la notte, perché il sole era tramontato; prese una pietra, se la pose come guancia e si coricò in quel luogo. Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa».

² Per una panoramica sul tema, anche in chiave iconografica, si vedano: Penco 1960, Heck 1997.

³ Sulla fortuna letteraria del motivo della scala si rimanda agli ampi paragrafi introduttivi all’edizione climachea di Parrinello 2007, pp. 1-192. Sulla ricezione di s. Giovanni Climaco in Occidente il riferimento è inoltre a Cortesi 2002, pp. 279-300.

⁴ Per l’unico contributo sulla tradizione dei *Gradi* di s. Girolamo si veda Corbellini 1985. L’elenco è dunque da ritenersi provvisorio, mentre restano ancora da sondare i rapporti tra i testimoni manoscritti.

- Firenze, BML, Gaddi 33, sec. XV [= G]
 Firenze, BNC, II.II.71, sec. XV [= F1]
 Firenze, BNC, II.II.89, sec. XV [= F2]
 Firenze, BNC, II.IV.67, sec. XV [= F3]
 Firenze, BNC, II.VI.93, sec. XV [= F4]
 Firenze, BNC, Magl. VIII. 1416, sec. XIII [= F5]
 Firenze, BNC, Pal. 30, sec. XV [= P1]
 Firenze, BNC, Pal. 43, sec. XV [= P2]
 Firenze, BNC, Panc. 50, sec. XV [= Pa]
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1290, sec. XV [= Rc1]
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1329, sec. XV [= Rc2]
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, n. 1350, sec. XIV [= Rc3]
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1408, sec. XV [= Rc4]
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1406, sec. XV [= Rc5]
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, n. 1422, sec. XIV [= Rc6]
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, n. 1471, sec. XIV [= Rc7]
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, n. 1790, sec. XIV [= Rc8]
 Lonato, Fondazione Ugo da Como, 144, sec. XV [= L]
 Modena, Biblioteca Estense, Campori 133, sec. XV [= C1]
 Modena, Biblioteca Estense, Campori 173, sec. XV [= C2]
 Oxford, Bodleian Library, Canoniciano Italiano, 175, sec. XV [= O]
 Pisa, Biblioteca Cateriniana, 43, sec. XIII ex. [= Pi]
 Roma, Biblioteca Corsiniana 44 B 6 (Rossi 183), sec. XIV [R1]
 Roma, Biblioteca Corsiniana, 43 A 10 (Rossi 344), sec. XIV [R2]
 Roma, BNC, Varia (24) 574, sec. XV [= RN]
 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I.II.26, sec. XV [= S1]
 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I.II.36, 8 luglio 1455 [= S2]
 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I.II.37, sec. XIV [= S3]
 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I.VI.5, sec. XV [= S4]

Nel quadro di una tradizione tanto complessa quanto poco esplorata, il manoscritto cateriniano (d'ora in avanti Pi) si presenta come il testimone più antico, inserito in un codice dalla fisionomia redazionale del tutto peculiare: l'analisi prenderà dunque avvio da uno studio complessivo e approfondito del codice in questione.

2. Il ms. 43 della Biblioteca Cateriniana di Pisa

Il codice Pi tramanda una *summa* di testi a carattere edificante in latino,

francese e pisano e si contraddistingue per l'antichità del suo valore testimoniale, come lo studio codicologico del manoscritto evidenzia:⁵

Pisa, Biblioteca Cateriniana, n. 43, sec. XIII ex.

Il manoscritto è composto da 102 fogli membranacei di medie dimensioni (264x182 mm), oltre che da un foglio di guardia anteriore e un foglio di guardia posteriore, entrambi cartacei. La pergamena è di buona qualità.

Gli spazi perimetrali delle carte pergamenee sono scarsamente utilizzati e non si rilevano imperfezioni sui margini. Numerazione a penna posta sul *recto* dell'angolo destro superiore: una mano moderna numera i primi 31 fogli da 4 a 33, ripetendo il numero 28 anche a c. 29; una seconda mano moderna corregge a penna la prima e prosegue la numerazione delle altre carte. Le carte sono distribuite su 13 fascicoli: il primo è un quinterno; i fascicoli II-V sono quaterni, mentre il VI è quinterno; quaterni sono anche i fascicoli VII-XII; l'ultimo è un bifolio. I fascicoli rispettano la cosiddetta 'regola di Gregory'. La prima carta di ogni fascicolo presenta, al centro del margine inferiore, una numerazione in cifre romane in rosso, richiamata sempre anche sull'angolo inferiore esterno dell'ultima carta. Sul *verso* dell'ultima carta di ogni fascicolo sono presenti note di richiamo per il copista, inquadrate entro cornici eseguite a penna alternativamente in rosso e in nero; la sequenza della numerazione dei fascicoli si presenta priva di lacune.

L'impaginazione si mantiene su due colonne, seguendo costantemente un preciso schema di *mise en page*: 23 [174] 63x22 [59 (11) 57] 37. La rigatura è a secco: si contano 35 righe per 34 linee di scrittura. Il manoscritto non è stato sottoposto a rifilatura. L'assetto grafico del codice è complessivamente omogeneo: esso si presenta copiato da un'unica mano italiana in *littera textualis* di modulo medio-piccolo databile alla fine del sec. XIII.

Il codice presenta un impianto decorativo essenziale: oltre ai capilettera, il rosso è usato anche per le rubriche che scandiscono le sequenze testuali, l'indice dei capitoli e i capitoli stessi; talvolta lo spazio per l'iniziale rimane vuoto per mancata esecuzione della stessa. Prima di ogni testo, una serie di *items* numerati con cifre toccate di rosso scandisce le sezioni testuali introdotte da rubrica nel corpo del manoscritto: le rasure presenti sono dovute a correzione di una precedente numerazione errata. Il copista si dimostra attento nel processo di copia, tanto da registrare eventuali errori segnalandoli con apposito segno di richiamo in rosso e nero: più volte il

⁵ Per queste ed altre informazioni si rimanda ancora una volta a Corbellini 1985, pp. 86-92.

copista integra una lacuna testuale (cc. 34v, 57v, 69r, 78r, 86r); altre volte corregge in corso d'opera, tramite rasura (cc. 23v, 84r). Sul verso della c. 26 si trova un *explicit* di mano del copista: *Explicit liber dei Trenta gradi dela ce/lestiale scala et dei due lati che sancto/ Jeronimo fé a salute de l'anima. Deo gratias/ Taddeus me scripsit in carcere Jan/uentium MCCLXXXVIII.*⁶

Lo stato di conservazione del manoscritto è ottimo. La legatura, allentata, risulta moderna, con copertina in cartone marmorizzato. La storia del manoscritto è verosimilmente riassumibile nella nota di possesso databile tra XIV e XV sec., attestante la circolazione del codice nell'ambiente domenicano del convento di s. Caterina di Pisa (c. 1): *Iste liber est (con)ventus Sancte Katerine de Pisis ordinis P(re)dicator(um).*

Una mano settecentesca ha appuntato a matita: *I Gradi non sono che XXX e gli altri due sono ancora pubblicati dal Manni. Il ms. differisce di poco dal codice A, B che ha spogliato. Firmo 1729 (c. 1r).*⁷

Contiene: i *Gradi* di S. Gerolamo in pisano (cc. 1-24); un anonimo trattato latino *De similitudine et aliis rebus* (cc. 25-36), un trattatello sulla penitenza corrispondente al quarto libro del *Miroir du Monde* (cc. 38-49); la traduzione francese dei *Sermones* di Maurice de Sully (cc. 50-102).

Bibliografia: Tavoni 1976, Meyer 1984, Corbellini 1985, Castellani 1990, Cigni 2000, Cigni 2010.

La fisionomia testuale di Pi rivela una predilezione per testi a carattere edificante inerenti la pratica della confessione: alla didascalica spiegazione delle virtù cristiane che avvicinano l'uomo a Dio tramite la metafora della *scala coelestis*, segue una dettagliata disamina dei peccati e della loro repressione: i *Gradi* ed il *De similitudine* costituiscono così, quasi simbolicamente, i due riferimenti antitetici nella secolare contrapposizione tra la Babilonia infernale e la Gerusalemme celeste. In particolare, il percorso dei *Gradi* disegna una traiettoria ascensionale, indicando le virtù da seguire (*De diricta fede et credensa, De speransa, De caritate, De patientia, De la verace humilitate, De buona simplicitate, De lo perdono che Dio disse in*

⁶ Sulla datazione della trascrizione di *Taddeus* si rimanda alla precisazione di Castellani 1990, p. 302: «L'anno della trascrizione dei Gradi da parte del copista Taddeo sarà stato il 1287 piuttosto che il 1288 (tre probabilità contro una, se s'era mantenuto fedele alle consuetudini cronologiche della sua città [secondo le quali il numero dell'anno aveva un'unità in più – rispetto all'uso moderno – tra il 25 marzo e il 31 dicembre])».

⁷ Si tratta, con buona probabilità, di G. Bottari, accademico della Crusca che curò l'edizione dei *Gradi* e che soggiornò a Firenze fino al 1730 (Pignatelli).

Evangelio), la corretta pratica della confessione (*De compunzione che Dio disse, De oratione, De confessione, De penitencia*) e infine le buone azioni che debbono ispirare ogni cristiano, con particolare riferimento ai comandamenti biblici (*De astinentia, Del timore di Dio, De verginità et chastità, De verace humilità, De misericordia, Di dare lemoçina, De albergare li poveri, Honorare padre et matre, De atenprare silensio, De bono consilio, De diricto iudicamento, De buono exemplo, De visitare l'infermi, De ire ad ecclesia, De la diricta offerta, De la decima, De sapientia, De buona voluntade, De perseverare in bene*). Ai Gradi in pisano seguono i *Capitula de similitudine et aliis rebus*, trattatello latino adespoto e anepigrafo in cui, dopo una rassegna sulle forme del peccato (*Stulti et superbi non debent iudex fieri, Nullus homo debet odiare fratrem suum, Superbia est radix omnium malorum, Habere pietatem de male facientibus, Qui dicit falsitatem et celat veritatem, Ut cupiditas seculi fallit homines*), si descrivono le modalità di pentimento da seguire per attenersi alle scritture ed evitare il male; il testo si presenta inoltre come un repertorio per l'interpretazione della simbologia cristiana e biblica (*De significatione terre, De significatione lune, De significatione solis, De similitudine stelle, De significatione stelle, De significatione nubium, De significatione stelle virgilie, De significatione altaris, De quatuor elementa, De ampulla in qua est crismi, De cero quem benedictum est in sabato sancto*). Dopo il *De similitudine*, il manoscritto cateriniano riporta il IV libro del *Miroir du Monde*,⁸ sotto il titolo latino *Capitula de doctrina salutis anime*, che elenca dettagliatamente una serie di azioni peccaminose da cui l'uomo deve ben guardarsi: dopo i peccati capitali (*De la premiere brance de orguil, De VI raim superbie, De VI raim envie, De V raim dez ire, De VI raim accidie, De VI raim luxurie*), il trattato francese passa in rassegna la fenomenologia del peccato ed i metodi per reprimerlo (*De plazire a nostre sire Deuz, De ceuz que giostrant teuzjorz, De chacier nostre pechiez per ieunier*) accompagnati da una ricca casistica di esempi edificanti (*Si chom Deus dist a la femme en Geneziz, Si chom Dieu dist en l'Evangile vigilez et orez, Si chom Dieu dist de avarice*).

Occorre inoltre rilevare come proprio i *Capitula de doctrina salutis anime* presentino una peculiare fisionomia sotto il profilo linguistico; sono frequenti nel testo forme che denotano una marcata interferenza: i sostantivi (*bove, cuor, ira, om, mestier*), i numerali (*quarta e quinta*), alcune forme verbali (*gira, ode*), le congiunzioni (*ma, però, che*). Certuni tratti sono più in generale riconducibili ad una *scripta* franco-italiana, come la

⁸ Brayer 1958.

chiusura della vocale atona in sillaba libera (*obisisant* per *obesisant*, *inobobidence* per *inobobedience*) o la grafia «ci» per rendere l'affricata postalveolare sorda /tʃ/ (*ciose* accanto al regolare *chose*).

Altri fenomeni offrono invece l'opportunità di riflettere su una localizzazione più precisa:

1. casi di raddoppiamento fonosintattico (*allur* per *a lur*; *a ccels* per *a cels*);
2. <z> con valore di [z] (*orgoiluzement* per *orgoluisement*; *Genezix* per *Genesis*, *elemozina* per *elemosina*);
3. passaggio /tʃ/ > /s/ (*terse* per *terce*; *penitensie* per *penitentie*);
4. scambio delle liquide -l-/-r-, più frequentemente nel nesso con labiale (*blanche* per *branche*, *colpabre/coupabre* per *colpable/coupable*; *plendent* per *prennent*);
5. esito *u-* da <AUT e <UBL.

L'insieme dei fenomeni citati orienta verso la Toscana e, segnatamente, all'area occidentale della regione: i numerosi fenomeni di interferenza linguistica rintracciabili nei *Capitula* sembrano insomma indurre ad attribuire l'atto di copia ad una mano pisana.⁹

Segue la versione francese dei *Sermones* di Maurice de Sully, che chiudono il florilegio pisano con un'ampia casistica di storie edificanti e capaci di redarguire i fedeli circa le miserie umane in rapporto alla vita del Cristo:¹⁰ proprio la fisionomia complessiva delle opere raccolte porta ad ipotizzare un intento antologico mirato alla compilazione di una *summa* di testi a carattere penitenziale caratterizzata da una selezione del tutto peculiare;¹¹ tuttavia, se sul piano paleografico e codicologico il codice presenta

⁹ Sulla *scripta* di manoscritti francesi copiati o redatti da mani pisane si veda: Cigni 1994 e 2008, Hasenohr 1995, Zinelli 2008 e 2015.

¹⁰ Sulla tradizione francese dei *Sermones* di Maurice de Sully si segnala l'edizione Robson (1952); ancora utili risultano gli studi tardo-ottocenteschi sulla tradizione del testo del Meyer (1894a, 1894b e 1899), nonché Zink 1976.

¹¹ Questo genere letterario non penetrò in egual modo in tutti i livelli delle gerarchie ecclesiastiche, ma si radicò con maggiore fortuna laddove il processo di formazione del clero era più capillare: una volta nelle mani degli Ordini mendicanti, le *summae confessorum* divennero un utile strumento tanto per la predicazione quanto per le pratiche confessionali, e si diffusero lungo le principali direttrici della predicazione in Europa. La redazione di questi manuali ad uso dei confessori fece perno, per lungo tempo, sullo schema biblico *de septem vitiis capitalibus et speciebus eorundem*, mentre solo sul finire del Duecento, complice anche l'avvio di una letteratura penitenziale in volgare, le *summae* ed i manuali per confessori apriranno all'istanza catechetica di un esame di coscienza mirato ad una rinnovata e completa *contritio*

un'omogeneità ben definita, il variegato *décalage* linguistico dei testi traditi dal manoscritto necessita forse di ulteriori precisazioni.¹²

3. Ipotesi sul modello dei Gradi

Nonostante numerosi studi abbiano preso in esame il testo dei *Gradi*, rimane ancora da sgombrare il campo circa le varie ipotesi relative al modello del volgarizzamento: esclusa la *Scala* climachea,¹³ infatti, si è avanzata l'ipotesi di un testo francese all'origine del versione pisana dei *Gradi*.¹⁴

A questo proposito risulta prioritaria l'indagine sulla tradizione sermonearia francese di Michel Zink, che ha suggerito di identificare il modello francese dei *Gradi* con il *Sermon qui parole d'une eschiele* del ms. 788 della Bibliothèque Mazarine di Parigi: occorrerà dunque riconsiderare questa indicazione passata per troppo tempo sotto silenzio, anche alla luce di studi recenti.

cordis: dal *Miroir du Monde*, confluito poi nella *Somme le Roi* di frère Laurent, al *Dîme de pénitence* di Jean de Journy, l'orizzonte teologico e giuridico appare profondamente mutato, nonché destinato ad includere larga parte della Romània (su cui almeno: Arnould 1940, Michaud-Quantin 1962, Rusconi 1981, Rusconi 1986, Bataillon 1993, Delcorno 1993, Pellegrini 1999). Solido riferimento bibliografico – e non solo – è anche il portale on-line *Sermones.net*, accessibile al link: <http://sermones.net/> (ultimo accesso: 20/04/2015). Del resto, l'antichità della testimonianza del codice pisano non si limita al solo testo dei *Gradi* e già Paul Meyer, nel suo studio sulla tradizione manoscritta dei *Sermones* di Maurice de Sully, vi riconosceva il più antico testimone dell'opera. Successivamente, Michel Zink si è dedicato ad uno studio redazionale dei testi contenuti nel codice, approntandone un primo studio sistematico anche in relazione alle diverse tradizioni manoscritte dei testi ivi contenuti. Occorre poi rilevare come, sebbene ancora privo di un'edizione critica, l'antico testo pisano dei *Gradi* sia già stato oggetto di un'accurata analisi linguistica condotta da Mirko Tavoni e sia stato in séguito contestualizzato in seno alla sua complessiva fortuna manoscritta da Elena Corbellini (cfr.: Meyer 1894, Tavoni 1976, Zink 1976, Corbellini 1985, Cigni 2009, Cigni 2010).

¹² Le *expertises* paleografiche concordano nell'attribuire l'atto di copia ad un'unica mano (verosimilmente pisana in quanto trascrive i *Gradi* in pisano antico ed i *Capitula* in un francese marcato da tratti ascrivibili appunto all'area toscana occidentale). Resta da osservare tuttavia che, nella traduzione francese dei *Sermones*, si registra un'assenza pressoché totale di questi ultimi tratti, coincidenza motivabile – forse – solo ipotizzando che la *facies* toscano-occidentale del primo testo non sia da ricondurre all'atto di copia dell'amanuense, quanto piuttosto ad un ipotetico modello a sua volta necessariamente diverso da quello dei *Sermones*.

¹³ Come suggerito in Cigni 2009 e 2010.

¹⁴ Zink 1976 e Corbellini 1985.

È bene in prima battuta rivolgersi proprio al ms. Mazarine 788, codice francese databile al sec. XIII e contenente un'ampia raccolta di sermoni e testi edificanti:¹⁵

Paris, Bibliothèque Mazarine, n. 788, sec. XIII [= M]

Il manoscritto è composto da 214 fogli membranacei di medie dimensioni (276x181 mm). La pergamena è di ottima qualità. Numerazione moderna a penna posta sul *recto* dell'angolo destro superiore. La prima carta di ogni fascicolo presenta, al centro del margine inferiore, una numerazione romana in rosso, richiamata sempre anche sull'angolo inferiore sinistro dell'ultima carta dello stesso fascicolo. Ad eccezione delle cc. 1-4 contenenti le *tabulae* a piena pagina, l'impaginazione si mantiene su due colonne formate da 27 linee di scrittura. Il manoscritto si presenta sottoposto ad accurata rifilatura. L'assetto grafico del codice è complessivamente omogeneo: esso si presenta copiato da un'unica mano francese in una *littera textualis* di modulo medio databile al sec. XIII. Il codice presenta un impianto decorativo elaborato in cui a capilettera filigranati in rosso e in blu si alternano numerose iniziali riccamente decorate con motivi fitomorfi e animali; numerose rubriche scandiscono gli *incipit* dei testi. Una nota posta alla chiusura del codice denuncia l'originario possessore del manoscritto: *Chis livres apertient au sieur de Barbenchon, et fu à mesire Mikiel de Ligne, sieur d'Estanbruge, son oncle, quy Dieu pardoinst. Priies pour eux.*

Contiene: il *Traité de la Garde du Coeur* nella traduzione di Gérard de Liège (cc. 5-20); il *Traité de tribulations* nella traduzione di Pierre de Blois (cc. 20-49); il sermone *Vous vouliez que ge vous envoiasse* (cc. 49-53); il trattato *Fuge dilecte mi* (cc. 53-63); il sermone *Emitte spiritum* (cc. 63-67); il sermone *Renovamini spiritu mentis vestre* (cc. 67-69); il sermone *Dedisti clipeum salutis tue* (cc. 69-72); il sermone *Peregrinus non mansit foris* (cc. 72-73); il sermone *Astitit regina a dextris tuis* (cc. 73-79); il sermone *Sachiez certainement* (cc. 79-84); il sermone *Anima mea liquefacta est* (cc. 84-91); il sermone *Ortus conclusus est Dei genetrix* (cc. 91-95); il sermone *Humilitez ne se corroce* (cc. 96-101); il sermone *Saint Augustins dist* (101-104); il sermone *Dilige Dominum* (cc. 104-105); il sermone *Nostre Sire est aussi come li gentils oisiaus* (cc. 105-111); il cosiddetto *Sermon del lavoit d'airain* (cc. 111-135); il cosiddetto *Sermon qui parole d'une eschiele* (cc. 135-145); *Vita di s. Simeone in prosa* (cc. 145-155); traduzione del *De sex*

¹⁵ Zink 1976. Uno studio mirato su questo manoscritto in Friesen 1999.

aliis cherubim di Alano di Lilla (cc. 155-173); traduzione compendiata delle parabole *De filio regis* e *De tribus filiabus regis* attribuite a s. Bernardo (cc.174-189); il cosiddetto *Sermon du palmier* (cc. 189-195); due poesie di argomento religioso (cc. 196-214).

Bibliografia: Zink 1976, Friesen.

M condivide con Pi il terzo capitolo del *Sermon du lavoir d'airain*, una raccolta di ammaestramenti e massime incentrati sulla penitenza che, collocato a séguito della sezione sulla penitenza tratta dal *Miroir du Monde*, dà luogo ad un trattatello a tradizione indipendente.¹⁶

Ma – ed è ciò che qui più interessa – Zink riflette soprattutto sulle divergenze fra le redazioni del *Sermone qui parole d'une eschiele* e i *Gradi*: «le traité est beaucoup plus long dans le ms. de Pise, puisque l'échelle a trente échelons; autrement dit, Mazarine 788 s'interrompt après les quatre premiers. Dans le ms. de Pise, le traité est en italien et la rubrique annonce: "Questi sono li capituli dei xxx gradi de la celestiale schala che Sancto Geronimo fecece dei II signori et II regni"». ¹⁷ Sarà dunque opportuno procedere ad un confronto più esteso tra i due testi, allo scopo di fornire un utile e ulteriore riscontro alla proposta di Zink.¹⁸

Corre fin da subito l'obbligo di registrare la distanza redazionale tra il presunto modello francese ed i *Gradi* pisani, come dichiara un semplice confronto tra gli *incipit* dei due testi:¹⁹

Sermone qui parole d'une eschiele

Ci comence uns sermon qui parole d'une eschiele contenant IIII degrez.

Gradi di s. Girolamo

Qui s'inchuminciano li xxx gradi de la celestiale isschala. Quie s'incominciano li trenta gradi de la celestiale scala che

¹⁶ Zink 1976, p. 61.

¹⁷ Zink 1976, p. 54.

¹⁸ Come osserva Zink, di fatto il *Sermon qui parole d'une eschiele* costituisce un trattato, vale a dire *Le traité des trente degrés de l'échelle*, titolo che ben si confà al volgarizzamento pisano; la tradizione di questo trattato è ancora da sondare e ad oggi si conoscono altri tre testimoni dell'opera, contenenti redazioni divergenti del testo: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 6447; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5201; London, British Library, Royal 16 E XII. Una prima indagine ha evidenziato come il ms. Arsenal 5201, codice 'gemello' di M per contenuti e struttura, contenga una versione affine a M, mentre il ms. fr. 6447 presenti una redazione differente; ancora in corso d'opera le ricerche sul ms. Royal 16 E XII.

¹⁹ Nella trascrizione dei brani riportati all'interno del presente lavoro adotto i criteri consueti alle edizioni moderne nello scioglimento delle abbreviazioni e nell'inserimento dei segni dia-critici.

Uns sires est qui sires est de toz ceus qui buene vie mainent et lor promet vie durable: si la nos donra, se nos le volons sivre et fere ses comandemenz. Et de cel seigneur est li regnes du ciel: malbaillie est l'ame qui de cest doulz regne est partie par son pechié et pour le brief delit de cest siecle. Di cel seigneur et di cel regne va l'en par une bele voie et en cele voie a mise une eschiele qui est dretice de la terre usques au ciel.

En cele eschiele a XXX degrez, mes en ces XXX en a IIII principaus de quiex nos vos dirons, quar par ceuls est l'eschiele du tout soustenué. Li premiers de ces IIII est droituriere foi, li seconz esperance, li tierz charité, li quarz humilité. (c. 135r)

Il testo francese richiama fin da subito ad una precisa specificità rispetto al testo di partenza, che sembrerebbe comprendere per intero i trenta gradi, come nel volgarizzamento pisano: il *Sermone* di M dichiara invece di contenere solo i primi quattro gradi, in quanto essi costituiscono i pilastri su cui l'intero impianto della scala si fonda. Proseguendo nella lettura, tuttavia, è agevole osservare come i due testi procedano in parallelo, nel segno di una corrispondenza pressoché esatta:

Li premiers degrez de ceste sainte eschiele est droite foi et foi ce est creance et cele creance est que croire devez le Pere et le Fill et le Saint Esperit que ce est uns Diex. Et vos vos devez garder de quan que Diex deffent et devez fere ce que Diex comande, quar ce dist Diex en l'Evangile: "Se vos ne me creez, vos morroiz en vos pechiez". (c. 135r)

san Ieronimo fece de li due signori. Et de li due regni et de le due vie vi voglio dire un pogo.

Uno signore lo quale est signore di tucto et di tucti coloro che buona vita menano et che vita durabile promecteno: et drala a noi, se volemo credere et fare li suoi comandamenti. Et di quello signore est lo regno di cielo: malaventurata est quell'anima che di questo dolce regno è partito per lo suo peccato et per lo corto dilecto di questo seculo, che ad questo signore et a questo regno vae homo per una bella via et in quella via è posta una bella scala la quale è dirissata da terra fine al cielo.

Et in quella scala si ave trenta gradi per li quali homo vi sallia. (c. 1r)

Lo primo grado di questa scala si est diricta fede et fede si è credensa che noi dovemo avere et credere in del Padre et in del Filio et in del Spirito Sancto ciò est uno Dio. Et dovemoci guardare di ciò che Dio vieta et dovemo fare tucto et ciò che Dio comanda. Che lo nostro Signore Dio disse in del Vangelio: "Se voi non mi crederete, voi morrete in de li vostri peccati".

Et Sainz Augustinz dist que est II manieres croit l'en Dieu: par creance et par huevre, et en II manieres renoie l'en Dieu, par heuvre et par creance.

Einsi comme cil est renoiez du tout qui se depart de Dieu par creance, ensint est cil renoiez qui se depart de Dieu par heuvres, ja soit ce q'il ait bone creance gueres ne li proustre la creance sanz huevre, ne huevre sanz la creance.

Quar ce dist Diex: "Qui crera et iert baptizie, il sera saus. Et cil qui ne croira, iert dampnez".

Et Sainz Gregoires dist: "Tost i avra tel qui dira 'Je croi!' et sui baptisiez dont je sui saus!".

Et ce est voirs se la bone creance aemplit par huevre. Et San Pox dist: "Molt ia de fox crestiens qui dient qu'il croient en Dieu par parole et par huevre le renoient".

Et Sainz Iohans l'Evangelistes dist que cil qui dit qu'il aime Dieu et ne fet ses comandemenz est mencongiers.

Et Sainz Iacques dist: "Creance sanz huevre est morte!". Frere ne cuidiez vos pas que ce soit veraie creance entre le riche et le povre fere difference.

(c. 135v)

Oppure:

Quar se dui viennent entre vos et ensoit li uns povre et li autres riches, vos dirois au riches: "Vien ca seoir delez moi au povre" dirois "Va t'en laius au bout de mes piez!".

Et Sancto Agustino disse: "In due maniere crede l'omo in Dio, cioè per credensa et per opra. Et in due manire lo rinega l'omo per opra et per credensa".

Così come quelli che 'l rinegano che si parteno da Dio per mala opra, se tucto mostra ch'elli abia buona credensa senza l'opra né l'opra senza la credensa.

Che ciò disse Dio in del Vangelio: "Chi crederà et serà bategiato, sì serà salvo. Et quelli che non crederà serà dannato".

Et san Gregorio disse: "Ben tosto serà chi dirà 'Io credo et sono bategiato, dunqua sono io salvo'".

Ben est vero, se la buona credensa s'aempie per buona opra. Et san Paulo disse: "Molti sono de li falsi cristiani che dicen che credeno in Dio per paraulle et per opra lo rinegano".

Et san Iovanni Evangelista disse: "Chi dice che ama Dio et falsa li suoi comandamenti mensioniere est".

Et sancto Iacopo disse: "Credensa senza l'opra, mortale cosa est". Frati non contate voi unqua che ciò sia vera credensa intra lo riccho e 'l povro fare differentia.

(c. 2r)

Se due homini vennisseno et l'uno fusse riccho et l'altro povro, et lo riccho fusse ricchame[n]te vestito di ricche vestimenta et avesse anello d'oro in del suo dito, et l'altro fusse povro et poveramente fusse vestito, voi direste a lo richo: "Viene qua a ssedere a lato mio" et al povro direste: "Va' sedere culà da piè mio".

Ne iugiez vos donques vos meismes: en estes vos dont mesfet envers Dieu! En eslit Diex les povres a son oes, qui riches estoient en foi et les fist hores du regne qu'il promet a ses amis?

Et vos honorés les riches et les povres dispisiez.

Certes la loi devez aemplir et amer voz primes non mie plus le riches que le povre et se tu ne le fes, tu peches et trespasses la loi. Tel fol i avra qui dura ge ai foi et ne fera pas les huevres de foi et qui li proufite ce, puet le sauver cele creance.

Ne n'il puis qu'il verra son frere besoigneus et li requerra qu'il li face bien et il dira : "Alez en pes!", si ne li donra pas ce que mestiers li est. (c. 135v)

Non iudicate voi dunqua voi medesimo et non siete dunqua vo' inver Dio? Non alesse Dio dunqua lo povero al suo povero, che quelli ch'era riccho in fede sì lo fece herede del regno ch'elli promecte a li suoi amici?

Et voi diçonorate lo povero et lo riccho honorate che tuctora intendeno in de li vostri mali.

Et ladisceno Dio et voi frati voi dovete adimpiere la lege et amare lo vostro proximo et non più lo riccho che 'l povero? Et così non faite voi peccato né trafallate la lege. Tale fole serà che dirà io abbo fede. Et se li vale neiente puolo salvare chutale fede u credensa?

Non che vedrà lo suo frate u la sua suore poveri et bisogniosi et chieranoli che faccia lor bene et elli dirà loro: "Andate sani" et non drà loro di quello che farà loro misteri. (c. 2v)

La conclusione del primo grado dedicato alla fede – la prima delle virtù teologali – si chiude, nel testo francese, con un breve paragrafo dedicato alla metafora dei Vangeli come fonte d'acqua viva per il credente; tale sezione risulta tuttavia assente nel volgarizzamento pisano:

Ce dist il de les perir que cil referoient. Et Sainz Ysidores dist: "Qui desirre a aler a Dieu, atiegne les comandemenz des IIII evangelistes et il fera issir flum d'eve vive de son ventre". Ce devons nos entendre de la doctrine de ses deciples qu'il leur fera issir parmi leur boucher, veraiement est fluns sa doctrine, qar ia tant ne sauroit l'en prendre du flun que ia i pareust. Ne ia tant ne saura l'en parler de Dieu que plus n'en i ait a dire. En autre maniere le poez entendre, que l'Esçriture est flueves. "Et de ce est flueve" dist Sainz Gregoires "que li chamels le puet noer et li aigneaus passer". Bien dist nostre sires que qui le croit, illi seroit flun d'eve vive". Quar ausi come grant eve estaindroit i grant feu, ausi estendroit la doctrine de Dieu la flambe de charnel covoitise, dont li home ardent et les femes. Et Sainz Gregoires dist: "Einsi come uns hom qui a grant chaut et il reveue une fontaine froide, se il i boit si li estent la chaieur qu'il a dedenz le cors et le refreschist". En tel maniere estaignent li comandement de Dieu tote la flambe des mortieux covoitises et refreschissent le cors. Veraiement est la doctrine de Dieu eve vive qar as morz donne vie. Quant ausi come l'en

porroit a lumer d'une chandoile tout i pais einsi enlumine la doctrine de Dieu touz ceuls qui le croient. (c. 136v)

Il secondo grado, riguardante la speranza, si presenta sostanzialmente identico in entrambi i testi, pur osservando una certa frequenza nel passaggio dal discorso indiretto al discorso diretto:

Li seconz de ces IIII degrez est esperance, ce est que esperer devons ce qui est ore et ce qui est a venir que tout avendra einsi come Diex dist. Espere devons que de touz les biens que nos ferons et que nos dirons, nos rendra Diex le guerredon, se nos ne somes veraus confes. Quar ce dit Diex en l'Evangile que encois faudra et ciels et tere que il faille une letre de quan que est escrit en la loi.

Et David dist li Psalmistes: "Boneureus est cil qui en Dieu espoire, quar meilleur esperer fet en lui que en nul prince". (c. 136v)

Et Sainz Augustins dist: "Charniels couvoitises devons lessier et nos terrienes possession devons guerpier et donner as poivres por l'amour de Dieu". Et puis par reson devons esperer el regne dou ciel.

Et Diex dist par la bouche Ezechielle prophete que la ou li droituriers hom peche, toute sa droiture est oubliee devant Dieu. Et la ou li pechieieres se convertist par veraie penitance, trestuit li pechie sont oublie devant Dieu. Et Sainz Augustins dit que de tiex i a quant il oient les escriptures, si les croient si fort et si grant esperance i ot que tele heure est qu'il i muerent et ne sont pas verai confes ne ne sont osté de leur pechiez. Et muerent en i ceste seule espe-

Lo secondo grado si è speranza che noi dovemo sperare ciò ch'est hora et ciò ch'est ad venire, che tucto avdrà ciò che Dio disse. Sperare dovemo che di tucti li beni che noi diremo et faremo no renderà Dio guilliardone se noi siamo veracemente confessi. Et ciò disse Dio in del Vangelio: "Inanti fallerà lo cielo et la terra che unqua falli una lectera di ciò ch'è scritto in de la lege".

Et David profeta disse: "Ponete mente et vedete come est soave lo nostro Signore, che beneventurato è quelli che in lui crede et spera, che milliore sperare est in del nostro Signore, che non è in de li principi".

Et sancto Agustino disse che le nostre cupidesse carnali dovemo lassare et le nostre possessione terrene dovemo abandonare et dare a li poveri per l'amistà di Dio, et poi dovemo sperare per ragione in del regno di cielo.

Che lo nostro Signore disse per bocca di Çechiel profeta che, quando lo diricto homo pecca, tucta la sua dirictura è dimenticata dinanti a Dio, et quando lo peccatore si converte per verace confessione et per verace penitencia, tucti li suoi peccati sono dimenticati dinansi a Dio. Et sancto Agustino disse che di tali sono che quando elli odeno questa scriptura, sì vi credeno tanto forte et tanto grande speranza v'anno che alquante fiate vi muorno et non sono le-

rance come par desperacion. Et sainz Gregoires dist que li felon qui ne tienent les comandemenz de la droiture, Nostre Seigneur en vein se penent de la misericorde Dieu. (c. 137r)

vati de li loro peccati et muorno in quella folle speransa et sono così dannati per quella folle speransa come per disperassione. Et san Gregorio disse: “Li felloni che non temeno lo distrugimento de la dirictura del nostro Signore invano sperano ad volere misericordia in Dio”. (c. 3r)

Il terzo grado mantiene una stringente concordanza fra testo francese e versione pisana:

Et Sainz Augustins dist que est amer Dieu? Que l'en se gart de fere ce que Diex desfent et que l'en face ce que Diex comande. Que est amer le prisme? Que l'en li face le bien que l'en voudroit que l'en feist a lui”. (c. 137v)

Et san Agustino disse: “Amare Dio s'è est che homo si guardi di ciò che Dio vieta et che homo faccia tucto et ciò che Dio comanda secondo lo suo potere. Et amare lo proximo suo si est che homo faccia al proximo suo lo bene ch'elli vorrebe che altri facesse a llui et ch'elli non li facesse quel male che non vorrebbe che altri facesse a llui”.

Et Sainz Gregoires dit que il n'aime mie son prisme come son meismes, qui les choses que il a ne li part quant il le voit besoigneus, quar ce dist Dieu en l'Evangile: “Celui qui aura et iert donné, il habondera. Et autre bien dist Sainz Gregoires, quar: “A celui qui aura charité, vendront li VII don du Saint Esperit”. (c. 137v)

E san Gregorio disse: “Quelli non ama unqua lo suo proximo come sei medesimo, che de le cose ch'elli ave non li dà parte quando lo vede bisognoso”. Che Dio disse in del Vangelo: “A colui che none averà serà tolto, et a colui che averà serà dato”. Et san Gregorio disse: “A colui che averà, s'è verranno li secte doni de lo Spirito Santo in lui”. (c. 3)

O ancora:

En tel maniere l'enlumine l'amor Iesu Christ, que nule temporel temptacion ne li puet fere mal, ne torner arriere, quar en terre poons estre sanz offense se Dieu et le prisme amons veraïement, quar Dieu ne puet l'en amer veraïement sanz l'amor du prisme ne le prisme sanz l'amor du Dieu. Mes cil qui aime les choses terrienes que il voit ne puet de

Et in cotal maniera lo allumina l'amor e del Sancto Spirito, che neuna tenporale tentassione non li puó mal fare, né tornare arrieto, ch'elli puote stare in terra senza offensione se Dio et lo proximo ama veracemente; che Dio non puó homo amare veracemente senza l'amore né 'l proximo senza l'amore di Dio. Ma quelli che ama le chose tenpo-

legier amer les esperitiez que il ne voit.
(c. 139v)

Jhesus li filz Syrach dist que cil qui aime Dieu li prie por ses pechiez et se de pechier se tient, lors a Diex ses oreilles a ses prieres oir, quar toute beste aime celui qui la resemble, por ce doit amer li bons hom son prisme come soi meismes.
(c. 140r)

rali ch'elli vede non puote amare le chose spiritali che non vede.

Et Iehu filio di Sirac disse: “Quelli che ama Dio s'ì lo prega per li suoi peccati et di peccare s'atiene et dunqua est Dio apparechiato a udire li suoi preghi”.
(c. 4v)

Il quarto grado del codice pisano presenta lacune più frequenti ed estese rispetto al testo francese, come il mancato *excursus* sugli assassini:

Et se li maus hom ce tolt con avoir li quiex recoit plus grant damage ou tu qui le perz ou cil qui pers s'ame? Cil qui voit des eulz du cuer connoist bien le dampnement de s'ame mes molt ia de ceuls qui ont les eulz dont il connoissent lor et l'argent et si n'ont pas eulz dont il connoissent le dampnement de l'ame.

Cil qui ocient les homes par corage ou par cors sont mort a l'eme, mes les droituriers home assure Diex ensin com il dit en l'Evangile. Ne cremez pas ceuls qui ocient les cors quant il ne pueent ocirre l'ame, mes celui devez creindre qui puet le cors er l'ame ocirre et mettre el feu d'Enfer. Cil qui ocient les homes, il forsenent quar il ne se connoissent. Il font ausi come cil qui autrui cotele des piece quant cil qui ocit le cors du bon home ne li fet autre chose forse que sa cotele li des piece et tolt. Et se tuit li droiturier home soufroient I petit de peine et de travaill in cest siecle, sachiez bien que lor ioie dorroit sanz fin. (c. 142r)

Prenez example a Nostre Seigneur com il soufrit grant peine et grant travail por nos, que ia tant ne souferroiz com il en

Se lo malo homo ti tolle lo tuo avere, chi fa magior perdita, u tu che perdi lo tuo avere, u quelli che perde l'anima sua? Quelli che vedeno choli suoi occhi del cuore cognosceno bene quale est lo dannamento dell'anima. Di tali sono che àno li occhi a conoscere l'oro et l'ariento, ma elli non àno unqua li occhi da conoscere le dannamento dell'anima.

Prende assenplo del male che Dio patitte per te, che già tanto del male non sofferei per l'amor di Dio, che Dio più-

soufri encore plus. Or sachiez bien que tuit li mail que li droituriers hom sueffie, par la volonté de Dieu le sueffie.

(c. 142v)

non de sofferisse per tei. Sappia bene lo diricto homo che tucto lo male ch'elli sofferrà per l'amor di Dio. (c. 6r)

O ancora, omissioni e inversioni di paragrafi:

Et Sainz Gregoires dist: "Selonc la voiz de Dieu vos di et selonc ses commandemenz que cil qui sueffrent la flaelement et le batement des maus homes par droiture, par pacience se truevent repoz du roleas maus homes. (c. 144v)

Et san Gregorio disse: "Seco[n]do la voce di Dio vo' dicho che quelli che in patie[n]sia sofferà le p[er]cussione in questo seculo p[er] l'amistà di Dio elli serà messo in durabile riposo.

Così è dell'uva che chom'ella è più p[re]muta più rende vino, et chusi de l'uliva che com'ella e[st] più premuta, dall'uva parte va la morca et dall'altro rimane l'olio chiaro. Et cusì è del grano, che chome elli est più bactuto e messo al vento, da l'una parte va la pallia et dall'altra parte va lo grano, et qua[n]do lo grano e[st] mo[n]dato [et] purgato e elli è messo in del granaio.

Et cil qui primierement voudront plaindre le vices de leur char, se doivent travailler et souffrir les paroles des maus homes, quar tant come li resins est mieulz folez et triblez tant rent plus vin; tant come l'olive est mieulz restreinte et pressée, plus rent huile et tant come li froumenz est mieulz batuz plus ia grein et mielz soi sonnè. Sachiez que tout ce est dit por les bons greins, si gist de souz pres de la terre et li estreins desevre qui gueres ne vaut. Mes quant vendra li vanerres qui deserra le grein de la paille, le grain metra en son grenier et la paille metra el feu por ardoir. Et ce est li feus qui ia ne faudra. (c. 145r)

Et quelli che primiraname[n]te vuole vincere li visii de la sua ca[r]ne, apparecchi di ricevere in patie[n]tia le p[er]cussione de li mali homini p[er] ò ch'elli ve[n]gna più spurgato al iudicame[n]to. (c. 7r)

Nonostante sussistano differenze sostanziali tra le due redazioni, resta sorprendente la corrispondenza tra le lezioni dei due testi, tale da ipotiz-

zare un rapporto, se non diretto, almeno di stretta affinità fra le due versioni: del resto, se per i *Gradi* parte della tradizione è ancora da sondare, per il *Sermone* la questione è ancora più intricata, perché il testo a sua volta appartiene ad una tradizione di difficile classificazione.²⁰ Nell'attesa di nuove indagini anche in questa direzione, sarà opportuno riflettere sui dati in nostro possesso, considerando come il testo pisano si adatti per lo più pedissequamente all'andamento sintattico del testo francese; pur senza considerare il testo del ms. Mazarine 788 come il modello diretto della versione cateriniana, l'aderenza delle strutture sintattiche e lessicali si presenta stringente.

La precoce pisanità del testo, a più riprese accertata ed indagata, si rivela di particolare antichità (XIII sec. ex.); all'interno di essa, due forme in particolare meritano di essere segnalate come veri e propri gallicismi che riescono a penetrare nella lingua del volgarizzamento:²¹

airamento: sost. masc. “sdegno, ira, odio” (c. 6v: e chi non vuole sofferire l'*airamento* e le tribolazioni dei nimici), forma attestata solo nei *Gradi di s. Girolamo* e riportata dal TLIO sotto la forma *adiramento*; cfr. a. franc. *airement* (Gdf);

guilliardone: sost. sing. masc. “ricompensa, remunerazione” (c. 6r: Spereare dovemo che di tucti li beni che noi diremo et faremo no renderà Dio *guilliardone*), forma specificamente pisana, possibile a partire dall'a. fr. *guerredon* (FEW, Gdf), quanto dal provenzale *guierdon* (LR); attestata in: *Guiron* pisano (c. 1300, «Or vo prego che in *guilliardone* di queste cose voi mi facciate alcuna parte di mio volere», ed. Limentani, p. 18); nel *Bestiario* pisano (sec. XIII ex., Dardano, p. 110); nel *Barlaam et Josafas* pisano (sec. XIV, «Bel signore Dio, cui io credo, rende buono *guilliardone* al

²⁰ Per la tradizione del testo francese cfr. nota 11. Come mi suggerisce M. L. Savoye (IRHT-Paris), che desidero qui ringraziare, occorre ricordare che non è stata ancora individuata la fonte latina del *traité des trente degrés de l'échelle*: l'ipotesi ad ora più accreditata è che il modello latino del testo fosse costituito dai *XXX Gradus Scalae*, opera attribuita ora a s. Agostino, ora a s. Ambrogio. L'attribuzione a s. Girolamo sembrerebbe così relegata alla tradizione italiana del testo.

²¹ In questa nota sui *Gradi* cateriniani, lo studio linguistico si è avvalso della consultazione del corpus TLIO, con particolare riguardo a testi pisani o, talvolta, più genericamente toscani, di cui si segnalano le edizioni consultate: Limentani; Dardano; Frosini 2009b; Rigoli; Contini; Guittone d'Arezzo; *Il Tristano Riccardiano*; *I Fatti di Cesare*; *Binduccio dello Scelto*; il volgarizzamento dell'*Eneide* di Ciampolo di Meo degli Ugurgieri; Bianchi; *Lettere dei Ricciardi*; *Conti di antichi cavalieri*; *Dodici conti*; Cigni 2005.

sancto Barlaam», Frosini 2001, cap. 21).

Da queste due assunzioni tipicamente pisane di voci galloromanze²² qui segnalate si potrà osservare come l'interferenza linguistica non riguardi soltanto il francese dei *Capitula*, ma affiori con forza anche nella versione pisana dei *Gradi*: la compresenza di sistemi linguistici in Pi offre un peculiare esempio di *décalage* linguistico attivo dal francese al pisano e dal pisano al francese, mostrando una compenetrazione attiva su diversi piani.²³

4. I Gradi tra Genova, Pisa e il Convento di s. Caterina

La sottoscrizione di copista apposta alla fine dei *Gradi* consente di datare con inusuale precisione l'esercizio di traduzione del pisano Taddeo: *Explicit liber dei trenta gradi de la celestiale scala (et) dei due lati che S(an)cto Jeronimo fé a salute de l'anima. Deo gratias Taddeus me scripsit in carcere Januentium MCCLXXXVIII*. Collocabile entro il penultimo ventennio del Duecento, l'*explicit* cateriniano inquadra la versione pisana dei *Gradi* pseudo-gerolamiani nell'alveo dei numerosi manoscritti prodotti dai pisani incarcerati nelle prigioni genovesi in séguito alla battaglia della Meloria.²⁴ Appare dunque quasi certo che l'opera di traduzione in pisano sia avvenuta nel prolifico ambiente carcerario genovese, per mano di quei prigionieri pisani che attesero a versioni dal francese, come ben testimonia la traduzione in volgare pisano del *Tresor* di Brunetto Latini da parte di Bondi Testario²⁵ o la versione pisana del *Bestiaire d'amour* di Richard de

²² Per i riferimenti bibliografici sul pisano antico si veda: Tavoni 1976, Franceschini 1983, Franceschini 1985, Castellani 1990, 1992 e 2000, Frosini 2001a, Cigni 2005; per i gallicismi nell'italiano antico si rivela strumento utile lo studio di Cella 2003. Sulla presenza della voce 'guilliardone' nei volgarizzamenti pisani dal francese si veda Limentani 1962 e Dardano 1967; è tuttavia Gabriella Macciocca che ne contestualizza la pisanità in una rassegna sugli esiti italiani del termine (Macciocca 2012, p. 96).

²³ Per un consuntivo sui testi pisani si rimanda a Castellani 1990 e Cigni 2009. Tra le versioni pisane tradotte non dal latino, ma dalla lingua d'oc si segnalano i lavori di G. Frosini sulla tradizione della *Storia di Barlaam et Josafas* (Frosini 1996, 2001b e 2009), mentre una riflessione a parte sarà qui di seguito riservata alle traduzioni dal francese. Occorre comunque ricordare che nell'ambito degli antichi testi in volgare pisano molto lavoro resta ancora da fare, sia sul versante filologico che linguistico.

²⁴ Niente, oltre al nome, ci è noto circa il copista pisano Taddeo.

²⁵ Il volgarizzamento pisano del *Tresor* reca la sottoscrizione di copista (ms. Firenze, BML, Pluteo 42.23): «Bondi pisano mi scrisse Dio lo benedisce/ Testario soprano/ Dio lo chavi di

Fournival, peraltro trädita in una redazione affine a quella del gruppo pisano-genovese.²⁶ Né evidentemente la pratica di traduzione si limitava a testi francesi, come attesta il volgarizzamento pisano della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (ms. Tours, BM 1008) o ancora la versione pisana del *Liber Mascalcie* di Giordano Ruffo, entrambi ancora una volta riconducibili nell'*atelier* carcerario genovese.²⁷

Resta tuttavia da considerare che il codice cateriniano potrebbe non costituire l'originale, bensì una copia dei *Gradi*, inseriti a loro volta entro una silloge di testi a carattere penitenziale di sicura produzione pisana, probabilmente primo-trecentesca. Diversi indizi sembrano convergere in questa direzione: la posizione dell'*explicit* di *Taddeus* in calce ai *Gradi* mal si concilia con la mano unica che trascrive tutte le opere del codice cateriniano, così come la divergenza tra i manoscritti del gruppo pisano-genovese e il nostro codice, che risulta meglio accostabile alla produzione statutaria pisana dei primi decenni del Trecento per caratteristiche paleografiche, decorazione e *mise en page*.²⁸

Un controllo ulteriore sui manoscritti che costituiscono la fase più antica nella tradizione dei *Gradi*, poi, ha così consentito di ipotizzare che

Gienova di prigione/ A llui (et) all' altri che vi sono/ E da Dio abiano benisione/ Amen, Amen». Sul *Tresor* pisano si dispone adesso anche di una ricca bibliografia (Cigni 2006, 2009 e 2010; Giola 2010), mentre qualche accenno specifico sulla figura di Bondì e la sua attività di copia in Ghignoli-Larson 2002 e Ghignoli 2013, 2014.

²⁶ Una delle due traduzioni prosastiche in volgare del *Bestiaire d'amour* è il cosiddetto *Diretano Bando*, trädito da un unico testimone fiorentino (Firenze, BNC, II IV 29) e edito da Casapullo 1997; esiste poi una seconda versione prosastica in volgare italiano del testo di Richard de Fournival: si tratta del volgarizzamento pisano contenuto nel manoscritto Firenze, BNC, Magl. IV 64, edito da Crespo (1972). La lingua del volgarizzamento risulta inequivocabilmente pisana: il testo francese utilizzato dal traduttore faceva riferimento alla versione rappresentata da tre codici riconducibili ad uno stesso subarchetipo: New York, Pierpont Morgan Library, 49 (M), Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 123 (Q) e Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana, LXXVI 79 (P), mostrandosi più vicino a M e Q (Crespo 1972). Sulla tradizione francese del testo si veda anche Segre 1957 e Radicula 1962.

²⁷ Per la *Legenda Aurea* in pisano si vedano Cigni 2005, 2009 e 2010, mentre per la *Mascalcia* di Giordano Ruffo si rimanda all'aggiornato studio di Bertelli 2009, che indica almeno due manoscritti pisani databili alla fine del sec. XIII: il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Stroziano 183 e il ms. Berlin, Kupferstichkabinett 78 C 15 (quest'ultimo edito da Olrog Hedvall).

²⁸ Si segnala la particolare *mise en page* del codice, i cui ampi margini (congiuntamente alle iniziali rubricate) richiamano la produzione manoscritta della Pisa di inizio Trecento: un riferimento specifico è individuabile nel ms. Pisa, Archivio di Stato, Comune, Divisione A, 6. Uno studio mirato su questi ed altri dati codicologici è in fase di elaborazione.

proprio Pisa abbia costituito un centro primario nella diffusione di un testo destinato a conoscere una notevole fortuna nei secoli a venire. Tra i testimoni più antichi dell'opera, infatti, si segnala, il ms. 1422 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, codice che costituisce un ampio campionario di opere a carattere edificante. Il testimone risulta composito: una prima sezione è fiorentina, mentre la seconda viene concordemente ricondotta a Pisa; proprio quest'ultima parte, contiene, oltre ai *Gradi*, anche il volgarizzamento pisano della *Storia di Barlaam et Iosaphat*.²⁹ È inoltre stato osservato come il Riccardiano 1422 costituisca «un severo codice di studio, ben saldamente pisano», databile ai primi decenni del Trecento e riconducibile agli ambienti dello *studium* cateriniano, così come suggerisce anche l'*Esposizione del Pater Noster*, anch'essa tradotta in pisano e collocata in calce al medesimo manoscritto.³⁰ Ancora un altro testimone dei *Gradi*, datato non oltre la prima metà del sec. XIV, presenta un testo inequivocabilmente pisano: si tratta del ms. Riccardiano 1790, codice di piccolo formato prodotto non oltre la metà del Trecento e destinato, con buona probabilità, a letture devozionali private.

Se, dunque, le coordinate di produzione dei *Gradi* pisani volgarizzati sul finire del sec. XIII rimandano concordemente al *milieu* carcerario genovese, resta ancora da chiarire quali ambienti e quali forze abbiano promosso la diffusione e il successo di questo testo. Un contributo in tal senso, senz'altro solo parziale e non certo definitivo, può arrivare appunto dall'analisi approfondita della tradizione manoscritta dei *Gradi*, caratterizzata, almeno nella sua fase più precoce, da una circolazione in area pisana, come conferma l'antica nota di possesso attestante la presenza di Pi nel convento di s. Caterina di Pisa almeno a partire dal secolo XIV, mentre ancora al medesimo *côté* domenicano è stato ricondotto il Ricc. 1422, testimone di straordinaria importanza anche sotto il profilo linguistico. In questo quadro, la tradizione dei *Gradi* sembra rimandare ad una fruizione domenicana proprio nella Pisa del primo Trecento, individuando nello *studium* del convento di s. Caterina un ambiente culturale privilegiato nella prima circolazione del testo.

²⁹ Per la tradizione manoscritta della *Storia di Barlaam et Iosaphat* si veda: Frosini 1996, 2001b, 2009a, 2009b. Sul ms. Riccardiano 1422 si segnala l'accurata analisi codicologica di Gramigni 2004.

³⁰ Frosini 2009b. Il codice, composito, presenta una prima sezione fiorentina ed una seconda sezione pisana, contenente la *Storia di Barlaam et Iosaphat* (cc. 69-101), formule sacre e preghiere (c. 102), i *Gradi* di s. Girolamo (cc. 103-132) e l'*Expositio* del *Pater Noster* in latino e volgare pisano (133-143).

Del resto, è da tempo noto il rilievo culturale assunto dal convento pisano proprio sul finire del XIII secolo: una preziosa testimonianza ci è offerta, in tal senso, proprio dalla lettura della *Cronica conventus antiqua Sancte Katerine de Pisis* in cui, come ebbe già esaustivamente ad affermare Ottavio Banti, «quel che colpisce il lettore è il motivo che caratterizza e distingue la maggior parte dei personaggi biografati: la cultura». ³¹ Scorrendo le pagine della *Cronica* si incontrano personalità di grande spessore culturale, talvolta giunte a Pisa anche dopo aver studiato per lungo tempo a Parigi, come nel caso di Andrea da Perignano, Gaddo di Donoratico, Oddo de Sala, Jacopo Donati e Bartolomeo dei Cinquini; altri frati si erano invece specializzati come miniatori, scribi e calligrafi. ³² Il convento ospitò, fra Due e Trecento, i più noti trattatisti e predicatori: Domenico Cavalca, Giordano da Rivalto e Bartolomeo da s. Concordio, autore, peraltro, di una delle più celebri e diffuse *summae confessorum*, nonché traduttore delle sue stesse opere. Non solo un centro di ricezione culturale, dunque, ma anche un polo attivo nella produzione e nella diffusione di manoscritti e di opere letterarie, in grado di incrementare la biblioteca dei domenicani pisani, ricca di opere teologiche, scientifiche, dottrinali e filosofiche. ³³

Nel convento pisano di s. Caterina è così possibile individuare un primo vettore di diffusione della *scala coelestis* pseudo-gerolamiana, come sembrano confermare i due testimoni più antichi del testo, Pi e Rc6: ³⁴ un ambiente, quello domenicano, senz'altro indicato per un trattato sulla penitenza. Quasi un manuale di confessione, insomma, che da Pisa avrebbe conosciuto una duratura fortuna nei secoli a venire, riscontrando una diffusione sia verso il Nord della penisola, sia una capillare e massiccia circolazione in area toscana entro raccolte di testi a carattere religioso: un successo che, sebbene ancora in larga parte da sondare e approfondire, conobbe nel convento domenicano di s. Caterina di Pisa un precoce centro di lettura e diffusione.

³¹ Banti 1994, p. 12.

³² Banti 1994, Panella 1996.

³³ Cfr.: Sturlese-Pagnoni 1980, Banti 1989 e 1994, Petrucci 1994, Panella 1996, Fioravanti 2009. Utile anche il quadro sul *milieu* culturale attorno a Bartolomeo da s. Concordio recentemente fornito da Vecchio 2012.

³⁴ Nel solco di questa intensa attività e a dispetto della crisi istituzionale pisana, il convento di s. Caterina gettava le basi di un'egemonia culturale che, intorno alla metà del Trecento, avrebbe prodotto la grande opera di traduzione delle *Vite dei Santi Padri* e del *Dialogo di s. Gregorio*, eseguita dai domenicani di s. Caterina sotto l'attenta guida del confratello Domenico Cavalca, cfr. nota 31.

BIBLIOGRAFIA

- Arnould Emile-Jules 1940, *Le manuel de pechés. Étude de littérature religieuse anglo-normande (XIII siècle)*, Paris, Droz.
- Bataillon Louis-Jacques 1993, *La prédication au XIII^e siècle en France et en Italie. Études et documents*, Aldershot, Variorum.
- Banti Ottavio 1989, *La Biblioteca e il convento di S. Caterina in Pisa tra il XIII e il XIV secolo attraverso la testimonianza della "Chronica antiqua"*, «Bollettino Storico Pisano», LVIII, pp. 173-187.
- 1994, *Cenni di Storia della Bibliotheca Cathariniana*, in Banti Ottavio - Petrucci Armando et al. (ed.), *Libreria nostra communis. Manoscritti e incunaboli della Bibliotheca Cathariniana di Pisa*, Pisa, Tacchi Editore, pp. 11-16.
- Bertelli Sandro (ed.) 2002, *I manoscritti della letteratura italiana delle origini. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo.
- 2009, *La Mascalcia di Giordano Ruffo nei più antichi manoscritti in volgare conservati a Firenze*, in Ortoleva Vincenzo - Petringa Maria Rosaria (ed.), *La veterinaria antica e medievale (testi greci, latini e romanzi)*, Atti del II Convegno internazionale (Catania 3-5 ottobre 2007), Lugano, Athenaion, pp. 389-427.
- Bianchi Barbara 2007, *Il Lucidario del Codice Barbi (BNCF II VIII 49)*, «Studi mediolatini e volgari», 53, pp. 24-131.
- Brayer Édith 1958, *Contenu, structure et combinaisons du Miroir du Monde et de la Somme le Roi*, «Romania», 79, pp. 1-38 e 433-470.
- Casapullo Rosa (ed.) 1997, *Lo diretano bando. Conforto et rimedio delli veraci e leali amadori*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Castellani Arrigo 1990, *Canone dei testi occidentali antichi*, «Studi Linguistici Italiani», 16, pp. 156-205.
- 1992, *Il vocalismo tonico del pisano e lucchese antichi*, «Studi Linguistici Italiani», 18, pp. 72-118.
- 2000, *Dialetti toscani occidentali*, in *Grammatica storica della lingua italiana. 1. Introduzione*, Bologna, il Mulino, pp. 287-348.
- Cella Roberta 2003, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del secolo XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Cigni Fabrizio (ed.) 1994, *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa. Edizione critica, traduzione e commento*, Ospedaletto, Pacini Editore.
- 2005, *Un volgarizzamento pisano dalla Legenda Aurea di Jacopo da Varazze (ms.*

- Tours, Bibliothèque Municipale, n. 1008*), «Studi Mediolatini e Volgari», 51, pp. 59-129.
- 2006, *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, in Beltrami Pietro *et al.* (ed.), *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini, vol. 1, pp. 425-439.
- 2008, 'Prima' del Devisement dou monde. *Osservazioni (e alcune ipotesi) sulla lingua della Compilazione arturiana di Rustichello da Pisa*, in Conte Silvia (ed.), *I viaggi del Milione. Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni*, Convegno internazionale (Venezia, 6-8 ottobre 2005), Roma, Tielle-media.
- 2009, *I testi della prosa letteraria e i contatti col francese e col latino. Considerazioni sui modelli*, in Battaglia Ricci Lucia - Cella Roberta (ed.), *Pisa crocevia di uomini, lingue, culture. L'età medievale*, Atti del Convegno (Pisa, 25-27 ottobre 2007), pp. 157-181.
- 2010, *Manuscrits en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII^e siècle: implications codicologiques, linguistiques, et évolution des genres narratifs*, in Kleinhenz Chris - Busby Keith (ed.), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, Proceedings of the conference at the University of Wisconsin-Madison, (Madison, 2006), Turnhout, Brepols, pp. 187-202.
- Corbellini Elena 1985, *Tradizione e storia dei "Gradi di San Girolamo"*, «Medioevo Romano», x, 1, pp. 77-102.
- Cortesi Maria Rosa 2002, *La ricezione della "Scala" in Occidente*, in Chialà, Sabino - Cremaschi, Lisa (ed.), *Giovanni Climaco e il Sinai*, Atti del IX Convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa (Bose 16-18 settembre 2001), Magnano, Edizioni Qiqajon.
- Crespo Roberto (ed.) 1972, *Una versione pisana inedita del «Bestiaire d'Amours»*, Leiden, Universitaire Pers Leiden.
- Dardano Maurizio 1967, *Note sul Bestiario toscano*, «L'Italia dialettale», 30, pp. 29-117.
- FEW = Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Schroeder, Bonn, 1922-89.
- Fioravanti Gianfranco 2009, *Il Convento e lo Studium domenicano di santa Caterina*, in Battaglia Ricci Lucia - Cella Roberta (ed.), *Pisa crocevia di uomini, lingue, culture. L'età medievale*, Atti del convegno di Pisa, 25-27 ottobre 2007, Roma, Aracne, pp. 81-95.
- Franceschini Fabrizio 1983, *Sonorizzazione, lenizione, spirantizzazione nel pisano*, in Agostiniani Luciano - Giannelli Luciano (ed.), *Fonologia etrusca, fonetica toscana*.

- Il problema del sostrato*, Atti della giornata di studi organizzata dal gruppo archeologico colligiano di Colle Val d'Elsa (4 aprile 1982), Firenze, Olschki, pp. 131-149.
- 1985, *Aspetti del cambiamento linguistico dal pisano antico al moderno*, in Agostiniani Luciano *et al.* (ed.), *Linguistica storica e cambiamento linguistico*, Atti del XVI Congresso internazionale di studi (Firenze, 7-9 maggio 1982), pp. 28-50.
- Friesen Erika 1999, *The Seven Gifts of the Holy Spirit. Ten Anonymous 13th Century French Sermons*, PhD Thesis, University of Toronto.
- Frosini Giovanna 1996, *Il principe e l'eremita. Sulla tradizione dei testi italiani della storia di "Barlaam e Iosafas"*, «Studi medievali», 36, pp. 1-63.
- 2001a, *Appunti sulla lingua del Canzoniere Laurenziano*, in Leonardi Lino (ed.), *I canzonieri della lirica italiana delle origini. 4. Studi critici*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, pp. 247-297.
- 2001b, *Storia di Barlaam e Iosafas. Versione italiana del ms. di Parigi (Bibliothèque Sainte-Geneviève, 3383)*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», 6, pp. 247-318.
- 2009a, *Un giovane principe sui muri di Pisa*, in Battaglia Ricci Lucia - Cella Roberta, *Pisa crocevia di uomini, lingue, culture*, Pisa, Athenet, 2007, pp. 16-18.
- 2009b, *Storia di Barlaam e Josaphas secondo il manoscritto 89 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, Giovanna Frosini e Alessio Monciatti (ed.), Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2 voll.
- Gdf = Godefroy Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg, 1881-1902.
- Ghignoli Antonella - Larson Pär 2002, *Due lettere pisane del 1319*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», 7, pp. 373-395.
- Ghignoli Antonella 2013, *Scrittura e scritture del notariato "comunale": casi toscani in ricerche recenti*, in Gardoni Giuseppe - Lazzarini Isabella (ed.), *Notariato e medievistica. Per i cento anni di studi e ricerche di diplomazia comunale di Pietro Torelli*, Atti delle giornate di studi, (Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2-3 dicembre 2011), pp. 313-332.
- 2014, *Il codice e i testi. Per una fenomenologia del codice statutario a Pisa fra XIII e XIV secolo*, «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 126/II, mis en ligne le 06 août 2014, URL :<http://mefrm.revues.org/2095> (ultimo accesso 03/09/2014).
- Giola Marco 2010, *La tradizione dei volgarizzamenti toscani del "Tresor" di Brunetto Latini: con un'edizione critica della redazione Alpha (I.1-129)*, Verona, QuiEdit.

- Gramigni Tommaso 2004, *I manoscritti della letteratura italiana delle origini conservati nella Biblioteca Riccardiana di Firenze. Analisi paleografica e codicologica*, Tesi di laurea in Paleografia latina, rel. S. Zamponi, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, (a.a. 2003-2004).
- Hasenohr Geneviève 1995, *Copistes italiens du Lancelot: le manuscrit fr. 354 de la Bibl. Nationale*, in *Lancelot, Lanzelet. Hier et aujourd'hui*, pp. 219-226.
- Limentani Alberto 1962, *Dal Roman de Palamedés ai Cantari di Febus-el-Forte: testi francesi e italiani del Due e Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Lo libro dele marescalchie dei cavalli: Cod. 78C15, Kupferstichkabinett, Berlin. Trattato veterinario del Duecento*, Yvonne Olrog Hedval (ed.), Stockholm, Universitet, 1995.
- LR = Raynouard François, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris, Silvestre, 1836-1844, 6 voll.
- Macciocca Gabriella 2012, *Schede siciliane di 'Guidernone'*, «Bollettino del Centro di Studi linguistici siciliani», XXIII, pp. 95-113.
- Martin John Rupert 1994, *The illustration of The heavenly ladder of John Climacus*, Princetown, Princetown University Press.
- Meyer Paul 1984a, *Les manuscrits des sermons français de Maurice de Sully*, «Romania», 23, p. 177-191.
- 1894b, *Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque Sainte-Geneviève renfermant des extraits de Maurice de Sully*, «Romania», 23, pp. 497-507.
- 1899, *Trois nouveaux manuscrits des sermons de Maurice de Sully*, «Romania», 28, pp. 245-268.
- Michaud-Quantin Pierre 1962, *Sommes de casuistique et manuels de confession au moyen âge (XII-XVI siècles)*, Louvain, Édition Nauwelaerts.
- Panella Emilio 1996, *Cronica di Santa Caterina in Pisa. Copisti, autori, modelli*, «Memorie Domenicane», XXVII, pp. 211-291.
- Parrinello Rosa Maria (ed.) 2007, *La Scala del paradiso*, Milano, Paoline.
- Pellegrini Letizia 1999, *I manoscritti dei predicatori. I domenicani dell'Italia mediana e i codici della loro predicazione (sec. XIII-XIV)*, Roma, Istituto Storico Domenicano.
- Penco Gregorio 1960, *Un tema dell'asceti monastica: La Scala di Giacobbe*, «Vita monastica», XIV, pp. 99-113.
- Petrucci Armando 1994, *Libri e scritture nella Pisa medievale*, in Banti Ottavio - Petrucci Armando et al. (ed.), *Libreria nostra communis. Manoscritti e incunaboli della Bibliotheca Cathariniana di Pisa*, Pisa, Tacchi Editore, pp. 17-21.

- Pignatelli Giuseppe 1971, G. G. Bottari, voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIII, pp. 409-418.
- Radicula Carlo 1962, *Il «Bestiaire d'Amours» capostipite dei bestiari latini e romanzi*, «Studi Medievali», s. III, III, pp. 577-606.
- Rigoli Luigi, *Volgarizzamento dell'Esposizione del Paternostro*, Firenze, 1828.
- Robson Charles Alan (ed.) 1959, *Maurice de Sully and the Medieval Vernacular Homily With the Text of Maurice's French Homilies from a Sens Cathedral Chapter Ms*, Oxford, Blackwell.
- Rusconi Roberto 1981, *De la prédication à la confession: transmission et contrôle de modèles de comportement au XIII siècle*, in *Modalité de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII au XV siècle*, Actes de table ronde de Rome (22-23 juin 1979), Rome, École française de Rome, pp. 67-85.
- 1986, *Ordinate confiteri. La confessione dei peccati nelle "Summae de casibus" e nei manuali per i confessori (metà XII - inizi XIV secolo)*, in *L'aveu. Antiquité et Moyen Âge*, Actes de la Table ronde de Rome (28-30 mars 1984), Rome, École française de Rome, pp. 297-313.
- Segre Cesare (ed.) 1957, *Li Bestiaires d'Amours di Maistre Richart de Fornival e li Responce du Bestiaire*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Sturlese Loris - Pagnoni Sturlese Maria Rita 1980, *Pisa, Biblioteca del seminario Arcivescovile S. Caterina*, in *Catalogo di manoscritti filosofici nelle biblioteche italiane*, Firenze, Olschki, vol. 1, pp. 13-69.
- Tavoni Mirko 1976, *Un nuovo testimone pisano dei "Gradi di S. Gerolamo"*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, VI/3, pp. 813-845.
- Vecchio Silvana 2012, *'Quasi armarium scripturarum'. Bartolomeo da San Concordio come biblioteca vivente*, «Viator virtualis», XI, pp. 25-43.
- Zinelli Fabio 1998, *"Donde noi metremo lo primo in francescho". I Proverbi tradotti dal francese ed il loro inserimento nelle sillogi bibliche*, in Leonardi Lino (ed.) *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale, Firenze, Certosa del Galluzzo, 8-9 novembre 1996, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, pp. 146-196.
- 2008, *Tradizione 'mediterranea' e tradizione italiana del Livre dou Tresor*, in *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi (Università di Basilea, 8-10 giugno 2006), a cura di Irene Maffia Scariati, Tavernuzze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 35-89.
- 2013, *"je qui li livre escrive de letre en vulgal": scrivere il francese a Napoli in età*

- angioina*, in Alfano Giancarlo *et al.* (ed.), *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, Peter Lang, pp. 149-173.
- 2015, *Pisa e Genova: elementi per la definizione di una scripta*, «Medioevo Romano», XXXIX/1 [= Atti del Seminario internazionale *Il franco-italiano. Definizione tipologia fenomenologia*, Venezia, 16-17 ottobre 2014], pp. 82-127.
- Zink Michel 1976, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion.

Paris et Vienne and its Swedish translation

Sofia Lodén
Stockholm University
Università Ca' Foscari, Venezia

ABSTRACT: *The French romance Paris et Vienne was translated into a great number of languages in the Middle Ages. The Swedish translation Riddar Paris och Jungfru Vienna from the sixteenth century only comprises the opening of the tale and is no more than 208 lines long. It is preserved in the manuscript Stockholm, Kungliga biblioteket, D 2, which is also known as Spegelbergs bok, a manuscript that contains texts of different genres. This article discusses some features of the Swedish text and context. First, in relation to the writing of the Swedish translation, it examines the manuscript's context and the role of Sweden's last Roman Catholic bishop, Hans Brask, as well as his secretary, Hans Spegelberg. Then, it analyses the links between the Swedish fragment, on the one hand, and the French romance and its translations into English and Low German, on the other hand (the Low German translation was most likely the Swedish translator's direct source). The article takes special notice of the prologue to the Swedish text and its use of the notion höffuisk kerlech, or 'courtly love'.*

KEYWORDS: Paris et Vienne – Riddar Paris och Jungfru Vienna – Roman idyllique – Medieval translation – Courtly love

Even though the romance *Paris et Vienne* has received little attention in the scholarly world, it was a popular success in the late Middle Ages. The many preserved manuscripts and early prints bear witness to its popularity in various milieus and cultures. The tale was translated into a great number of languages – Italian, English, Dutch, German, Catalan, Spanish, Latin, Mozarabic with Almajiado script, Russian, Armenian, Rumanian, Yiddish and Swedish – and is an excellent example of the Europeaniza-

tion of culture in the Middle Ages.¹ The Swedish translation *Riddar Paris och Jungfru Vienna*, from the sixteenth century, was embarked on in cross-rhymed verse, but it was never finished. The fragment, only preserved in the manuscript Stockholm, Kungliga biblioteket, D 2, also known as *Spegelbergs bok*, comprises the opening of the tale and is not more than 208 lines long. Nonetheless, this Swedish fragment, which marks the end of a small but important tradition of courtly literature in medieval Sweden, is interesting for a number of reasons.² In this article, I will discuss the Swedish text and its relation not only to the French romance but also to some other foreign translations of the tale.

The French Paris et Vienne

Paris et Vienne tells the story of two young lovers, Paris and Vienne, who have to overcome parental opposition before finally getting married. This story is typical of what scholars today call the *roman idyllique*, a kind of text that was widespread in the Middle Ages, more famous examples of the genre being *Floire et Blanchefleur* and *Aucassin et Nicolette*.³

The French *Paris et Vienne* has been preserved in one long and one short version. The longer version, edited by Robert Kaltenbacher in 1904, is attributed to a certain Pierre de la Cépède from Marseille. According to the prologue with which de la Cépède introduces his work, the French text was a translation made in 1432 from the Provençal, and the same Provençal source derived from the Catalan. However, neither of these sources has been preserved, although traces of a Provençal influence have been identified in the early manuscripts of the romance.⁴ The longer ver-

¹ The different versions of *Paris et Vienne* are presented in the introduction to the edition of *Paris e Vienna* by Anna Maria Babbi in 1991.

² The courtly romance was introduced into Sweden at the beginning of the 14th century with the so-called *Eufemiavisor*, three translations commissioned at the behest of Queen Eufemia of Norway. These three texts are important in the history of Swedish literature since they mark its beginning – at least, there is no trace of earlier Swedish literary texts of the same scope: the runic inscriptions, law texts and legends that precede them are really not narrative literary texts as extensive as the *Eufemiavisor*. The *Eufemiavisor* are followed by a number of texts that draw inspiration from them, in one way or another, for example the *Erikskrönika*, *Konung Alexander* and *Namnlös och Valentin*. As stated above, *Riddar Paris och Jungfru Vienna* marks the end of this tradition of courtly literature.

³ On the *roman idyllique*, see Galderisi and Vincensini 2009.

⁴ See for example Kaltenbacher 1904 and Brown-Grant 2010, p. 60.

sion is preserved in six manuscripts that closely resemble each other, apart from one Burgundian redaction, Brussels, KBR 9632/3, which differs considerably by being divided into chapters and containing some important additions as well as omitting the prologue.⁵

The shorter version of *Paris et Vienne* is preserved in one single manuscript, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20044, and in later printed editions. It is about half the size of the longer version and like the Burgundian redaction, it starts without a prologue and is divided into chapters. This shorter version, edited by Anna Maria Babbi in 1992, was the starting point of many translations of the romance into other languages.

In a recent article, Brown-Grant has pointed out some differences between the longer and the shorter versions, at the same time as she has drawn parallels between the shorter version and the Burgundian redaction. Brown-Grant argues that the playful and comic tone of the longer version is replaced by a more serious tone in the other two text traditions:

whilst both the Burgundian and the shorter renderings of the tale follow the same basic narrative as that of the longer version, they nonetheless adopt a variety of different strategies for reducing the troubling potential of this text to be read as an apology for adolescent dissent.⁶

According to her analysis, the Burgundian text tends to reduce the «emphasis on the couple's duplicitousness by introducing a lengthy and retrospective validation of Paris as chivalric hero and true aristocrat», whereas the shorter version functions as «a means of conveying an uncompromisingly serious message about the moral dilemmas and emotional anguish undergone by young lovers intent on pursuing their personal desires».⁷ These differences within the French context are important to keep in mind before looking more closely at the ways in which the romance was adapted when translated into other languages, particularly Swedish. There is no doubt that the tale of the two lovers could be told differently depending on the writer's ideological agenda, even within one and the same language.

⁵ The Burgundian redaction is described more closely by Brown-Grant 2010.

⁶ Brown-Grant 2010, p. 63.

⁷ Brown-Grant 2010, p. 70.

Spegelbergs bok

Relatively few manuscripts have been preserved from the Swedish Middle Ages, and only around 15 of these, most of them dated to the later Middle Ages, contain literary texts.⁸ D 2, the manuscript in which *Riddar Paris och jungfru Vienne* is to be found, commonly referred to as *Spegelbergs bok*, is a miscellaneous collection. The first part of the manuscript is dated to 1470-80 and the second to 1523. It is a paper manuscript, apart from the first two and the last two pages, which are vellum, and it has no illuminations. D 2 once contained 272 folia, but only 250 of these are preserved.

In order to get a closer understanding of the Swedish version of *Paris et Vienne*, it is necessary not only to raise the question of the identities of the commissioner and the translator behind the Swedish text but also to examine how the different texts within the manuscript relate to each other. Does the Swedish translation of *Paris et Vienne* play a particular role within this collection of texts?

All of the texts in D 2 cannot be considered as literary entertainment to the same extent as *Riddar Paris och jungfru Vienna*. On the contrary, D 2 assembles what Jonas Carlquist classifies as three types of texts: historical documents, political texts and literary entertainment. The first text in the manuscript, *Om Gotland*, is a translation into Old Swedish of the second chapter of *Guta saga*, a history of the island of Gotland written in Old Gutnish. This text is followed by copies of two famous Swedish rhymed chronicles retelling political events: *Erikskrönikan* and *Karlskrönikan*. After these chronicles, the manuscript presents a copy of *Hertig Fredrik av Normandie*, a fictional text that recounts the adventures of a certain Duke Fredrik and is one of the three romances that were translated at the behest of Queen Eufemia of Norway (the so-called *Eufemiavisor*). According to the text, *Hertig Fredrik av Normandie* is a translation from a German source that, in its turn, was a translation from the French. Neither of these sources has been preserved.⁹ The tale about Fredrik is followed by the

⁸ Carlquist 2002, p. 23.

⁹ The source text of *Hertig Fredrik av Normandie* remains unknown. Layher has argued that it was probably «a pre-courtly bridal-quest epic – something very much akin to a *Spielmannsepos* narrative – that was composed in northern Germany in the early part of the 13th century» (2000, p. 228). Layher has drawn attention to the similarities between the Swedish text and a Middle Dutch fragment about a certain *Hertog Henric* – a fragment that could, indeed, bring us closer to the lost Low German source. According to Layher, it is, however, unlikely that a French source ever existed (2000, pp. 242-243).

other purely fictional text of D 2, that is, the fragmentary *Riddar Paris och jungfru Vienna*. This fragment occupies the folia 184v to 187r and is followed by a number of empty folia (187v-228v), some of them missing today (202-225). Thus it seems that space was left in order to continue the translation. The empty folia are followed by *Historia Sancti Olai*, which is a condensed, rhymed translation of the Old Norse *Óláfs saga helga*. After this text come three translations of Latin diplomas, written at the behest of King Valdemar of Denmark, referred to as *Paa halland och skane*. Two of the documents concern the handing over of Skåne, Blekinge, Lister and Ven from Johan of Holstein to King Magnus of Sweden. The third treats King Valdemar's selling of Skåne, Halland, Blekinge, Lister and Ven to King Magnus. After these texts, we find the didactic poem *Biskop Henriks rim*, attributed to Bishop Henrik Tidemansson, that deals with the Ten Commandments and how to rule. D 2 ends with the chronicle *Kung Christian Klippings krönika*, which, according to Carlquist, presents clearly anti-Danish elements.¹⁰

The manuscript is commonly called *Spegelbergs bok* because Hans Spiegelberg, the secretary of Hans Brask, Sweden's last Roman Catholic bishop, has often been identified as the scribe of most of the manuscript.¹¹ This, however, has been questioned by the Latinist Hedda Gunneng who argues that Spiegelberg only wrote one page, whereas another scribe, whom she calls *E*, wrote more than a third of the manuscript.¹² The most interesting point for our purpose, however, is Gunneng's conclusion about *Riddar Paris och Jungfru Vienna*; according to her analysis of the different handstyles in the fragment, Hans Brask wrote half of it himself.

Hans Brask

Hans Brask (1464-1538) was bishop of Linköping 1513-1527 and a well-informed and experienced politician.¹³ Even though he was patriotic and conservative and struggled against the Protestant reformation, he spent many years abroad and wanted to introduce several foreign elements into Sweden – *Paris et Vienne* is only one example of what he seems to have brought home with him.

¹⁰ Carlquist 2002, p. 105.

¹¹ See for example the description of D 2 given by Klemming 1868, pp. 243-246.

¹² Gunneng 1981, pp. 20-22.

¹³ For a presentation of Hans Brask, see Sjödin 1925-1926.

As was typical of a man of that time and position, Brask studied theology and law. He was a student at the cathedral school of Skara in Sweden before studying in Germany, first at the university of Rostock in 1486 and then, the following year, due to a rebellion in Rostock, at the university of Greifswald. He also spent time in Nürnberg and Leipzig. As Per Stobaeus has pointed out, the German milieu of that time was characterized by a “theological traditionalism” that certainly influenced Brask.¹⁴ When he came back to Sweden, he was made a canon. Around 1499, due to a conflict between Bishop Henrik Tidemansson, for whom he had worked, and the chief magistrate of Linköping, Lars Nilsson, Brask went to Rome and worked at the Roman Curia. His stay in Italy continued until 1504, with two short interruptions. During this time, he wrote several supplications for the Curia, received a doctoral degree and strengthened his power within the Swedish church. He also made acquaintanceships that he kept for a long time, mostly with Swedish and German priests. According to Stobaeus, Brask’s long stay in Rome helped him to see the church in an international perspective at the same time as he experienced the flourishing Italian renaissance.¹⁵

Thanks to Brask’s many letters, the modern reader can get an insight into his thoughts and ideas. For example, Brask describes Sweden as being situated at the end of the world – a poor country that was Christianised at a late stage in history and therefore needed regular contact with the centre of Christianity.¹⁶ He was concerned not only about the Church’s situation, but also for the laymen, and he wanted to spread European literary texts among the Swedish public. For example, he sent one text, referred to as *Sancti Renoldi book*, to Ture Jönsson, that he wanted translated into Swedish so that young Swedish men would read instead of drinking (*thet en good gerning pa thet at vnge karle finge vnderstwndom oc noget annet ath göre än altid ligge i ööl stoopet* ‘a good deed as young men would therefore at times have something else to do than always being in their cups’).¹⁷

In his letters to Canon Peder Bengtsson, who belonged to his closest circle, Brask encouraged him to learn various things abroad, not only about the work at the Roman Curia in Rome but also about more worldly

¹⁴ Stobaeus 2005, p. 174.

¹⁵ Stobaeus 2005, p. 178.

¹⁶ Brask 91, 330, 426, 484. Henceforth, Brask’s letters are referred to as they are numbered in Gunneng’s edition from 2003. See also Stobaeus 2005, p. 170.

¹⁷ Brask 484.

things such as precious stones, gold and textiles. What is more interesting in this context is his advice that Bengtsson should learn Italian and French, languages that Brask considered useful in diplomatic work.¹⁸ In one letter to Bengtsson, Brask also writes about the literary texts that he most certainly came across in Italy. Among the texts that he mentions is *inamoramentum Karoli magni inamoramentum Renoldi vel orlandi*, the Italian Renaissance poet Boiardo's *Orlando innamorato*, a text written in *ottava rima* that tells the story of the knight Orlando, also known as Roland.¹⁹ His wish to translate literature from the Continent reflects his eagerness to educate Sweden by making Swedish culture more open to influences from abroad. It should be noted that for some time Brask also ran a printing house in Söderköping that could have helped to spread the texts he wanted to be translated. As the Swedish literary historian Karl-Ivar Hildeman has pointed out, the translation of *Paris et Vienne* fits well into these didactic intentions.²⁰

Brask's literary ambitions were not very successful, however, probably due to the historical circumstances. For some time he had supported the Swedish king Gustav Vasa, although the king was his opponent. However, in 1527, when the decision was taken to turn Sweden into a Protestant country, he went into exile, travelling to Danzig, and after that he never returned to Sweden. The king closed down the printing house and the plan to translate texts such as *Orlando innamorato* was never realized. Actually, Brask's literary ambitions do not seem to have gone further than D 2 and the fragmentary Swedish translation of *Paris et Vienne*, a text, which makes this text all the more interesting.

The Swedish translation

Little has been written about the Swedish *Riddar Paris och jungfru Vienna*. Carl Ivar Ståhle dedicates a paragraph to it, pointing out that the cross-rhymed verse was a novelty in the 16th century.²¹ The longest contribution to the scholarship about the Swedish text is an essay written by Karl-Ivar Hildeman in 1958 which introduces the fragment as well as the European

¹⁸ Brask 256. See also Hildeman 1958, p. 27, and Stobaeus 2005, p. 194.

¹⁹ Brask 256. See also Hildeman 1958, p. 32, and Stobaeus 2005, pp. 189-190.

²⁰ Hildeman 1958.

²¹ Ståhle 1955, p. 115.

context of the romance. Hildeman analyses the Swedish text's insistence on the education of the young Paris and describes the text's function as: *ett uppfostringsprogram eller ett förhållningsideal för adlig ungdom* 'an educational programme or an ideal of conduct for courtly youth'.²² He also discusses the role of Hans Brask, whom he considers to be the commissioner of the translation. According to Hildeman, the didactic function of the translation fits in well with Brask's intention to educate the Swedish aristocracy through French and Italian literature: *Översättningen av "Paris och Vienna" kan ställas mot bakgrunden av ett vidare uppfostringsprogram, där litteraturen var avsedd att bidra till att förädla sederna och berika intressena* 'The translation of *Paris et Vienne* can be seen in the light of a broader educational programme, in which literature was intended to enoble the customs and enrich the interests'.²³ Hildeman also shows particular interest in the fact that the Swedish translation was written in cross-rhymed verse, suggesting that this was an influence from the Danish rhymed Chronicle, and not from the Old Swedish verse literature, which it would be tempting to believe. Whereas the Old Swedish tradition is dominated by texts in *knittel*, the *Eufemiavisor* being the most famous example, Hildeman points out that *Riddar Paris och jungfru Vienna* and the Danish rhymed Chronicle were both written in a strophic metre. When it comes to the question of the source of the Swedish text, he considers it improbable that the translator used a French text. He draws attention to its closeness to the English and Dutch variants, and states that the Dutch variant could have been spread to Sweden through a Low German intermediary.

Even though Hildeman suggests that the source text may have been written in Low German, he does not mention Märta Åsdahl's previous work on the subject. As early as 1945, Åsdahl had, as a matter of fact, argued that a specific Low German printed version of *Paris et Vienne*, preserved at the university library of Uppsala in Sweden, was probably the Swedish translator's source.²⁴ Since Hildeman wrote his essay, Åsdahl's view has not been challenged. On the contrary, in 1965, Axel Mante edited the Low German text in question and in the introduction to his edition he provides further evidence that speaks in favour of Åsdahl's hypothesis. Mante's edition makes it possible to draw a close comparison between the Swedish translation and this admitted source, thus opening

²² Hildeman 1958, p. 31.

²³ Hildeman 1958, p. 31.

²⁴ See Åsdahl 1945, pp. 58-63.

up the topic for closer studies. In his edition he also quotes the beginning of the Dutch variant that he, like Åsdahl before him, considers to be the probable source text of the Low German translation.²⁵

A comparison with the English, French and Low German versions reveals, indeed, that the Swedish translator makes several additions to the passages that concern the young Paris' education. For example, as Hildeman points out, the Swedish knight learns not only how to use a sword, as in many of the other foreign versions, but also how to wrestle and play chess.²⁶ This is something that he does not learn in the English, French or Middle Low German versions, which could be understood as a way for the Swedish translator to give a more detailed description of the skills that a knight should have. However, the Swedish text does not only add references to the talents associated with a brave knight. In the following, I would like to discuss a couple of other features that are present in the text that show how the Swedish translation could have become a nuanced version of *Paris et Vienne*, if only it had been finished. I will compare the Swedish translation to the Low German text that Åsdahl and Mante have pointed out as the source text, and I will also draw parallels to the English translation and the two French versions, the longer and the shorter.

The Swedish *Riddar Paris och jungfru Vienna* starts with a short prologue. In this passage, which takes up 13 lines in D 2, the narrator introduces the story that he is about to tell, presenting the main characters and the love theme:

Här börjas een lustelich historia aff en eddla Riddara i francariike ther heet pariis Oc then sköne Jomffru vienna then war en veldig herras dotter her godwart dallenson delphin i ffrankarrike och bannerherre Och war han aff gamelt konunx slecte, holchen paris och vienna ledο mikin bedröffuilse oc motegang ffor troo höffuisk kerlech skull som the haffde them emellan oc kom dog alth til en good enda (p. 443)²⁷

*Here begins a delightful story of a noble knight in France, whose name was Paris, and of the fair maiden Vienna, who was the daughter of a powerful man, Sir Godwart Dal-lenson, dauphin of France and knight, and he was of an old royal family. Paris and Vienna suffered great distress and misfortune for the sake of the true courtly love that they had between them, but all nevertheless ended well.*²⁸

²⁵ Mante 1965, pp. LV-LIX.

²⁶ Hildeman 1958, pp. 30-31.

²⁷ The quotations from the Swedish *Riddar Paris och Jungfru Vienna* follow Klemming's edition from 1881-1882.

²⁸ The translations of the different versions of *Paris et Vienne* are mine.

This prologue resembles those to be found in the Low German and English versions, but a few minor additions in the Swedish text reveal a unique tone. First of all, whereas the Low German text starts with the words *Hier begynneth ene historie* (p. 7) ‘Here begins a story’ and the English, similarly, begins with *Here begynneth thystorye* (p. 1) ‘Here begins the story’, the Swedish narrator adds an adjective, *lustelich* ‘delightful’, in order to describe what kind of story he is about to tell.²⁹ Rather than insisting on its didactic character, the text is immediately characterized as delightful.

Then, if we look at what is said about Vienna’s father, we find more additions. In the Low German source, we can read: *ene dochter des weldeghen heren Dolfynes* (p. 7) ‘a daughter of the powerful Sir Dolfynes’. The English text states: *the daulphyngs doughter of vyennoys* (p. 1) ‘the daughter of the Dolphyn of Viennois’. Once again, the Swedish translator gives a more detailed description, mentioning the full name Godwart Dallen-son, the fact that he came from France and that he was of old courtly lineage. By adding the reference to France and the courtly lineage, the translator places his story in a context of courtly romances. It is worth remembering that the manuscript of D 2, *Riddar Paris och jungfru Vienna*, follows directly after *Hertig Fredrik av Normandie*, which tells the story of Duke Fredrik of Normandy and his way to royal power. By emphasising the French and courtly milieu, the translator connects his text to the previous romance about Fredrik.

It is, however, the final lines of the prologue that catch my interest. In the Swedish translation, we learn that the two lovers suffered *ffor troo höffuisk kerlech skull*. The use of the expression “courtly love” is, indeed, surprising. In the Low German translation there is no direct equivalent to the word *höffuisk*: *vmme der truven leue* (p. 7) ‘because of the true love’. The same goes for the English version: *bycause of theyr true loue* (p. 1) ‘because of their true love’. As is widely known, the expression *courtly love* or *amour courtois* is not really medieval but rather an invention of the 19th-century mediaevalist Gaston Paris. However, it does appear in the prologue to the Swedish translation of *Paris et Vienne*. Thus, even though the Swedish text was never finished and its literary value could never be fully evaluated, its mention of *courtly love* doubtlessly deserves attention.

²⁹ The quotations from the Low German *Paris und Vienna* follow Mante’s edition from 1965. The quotations from the William Caxton’s English *Paris and Vienne* follow Leach’s edition from 1957.

Finally, I will look more closely at three passages in the translation that follow the prologue in order to better understand how we should interpret the opening words of the translation. The passages in question are: the description of the friendship between the maidens Vienna and Isabelle, the description of Vienna's beauty and the description of Paris' friend Edward and his love for a young lady. In all of these passages, the Swedish translator makes additions that actually seem to reflect a larger idea about what his text should tell its public.

Early in the text, we learn that Vienna was brought up by a noble lady. The daughter of this lady, Isabelle, became Vienna's close friend. The passage dedicated to the relationship between the two girls is elaborated in the Swedish text:

oc aff opfödan fingo then act
 the ville ey aatskild vära
 the lecte sammen oc finge then maat
 ath ingen kunne them skilia
 skulle the skilias daag eller natt
 th3 war fast moot theres vilia
 hwar thera hade the andra sa kär
 som hoon ware henne systher
 ath huad then enes var begär
 the andre ther aat lyster (vv. 59-68)

and the result of their upbringing was that they did not want to be separated, they played together and it went so far that nobody could separate them. If they were separated day or night, it was greatly against their will, each of them held the other so dear, as if she were her sister, so what one of them desired, the other wished for too.

In comparison, the Low German and English texts are briefer. The Low German text says: *Vnde kregghen sick vnderlanghen soe leeff, dat de ene sunder die anderen nicht wesen mochte, vnde beten sik vn-derlanghe "sustere"* (p. 8) 'And received so much mutual love that they did not want to be without one another, and called each other sister'. Similarly, we can read in the English: *soo grete loue was bytwene them bothe that they called eche other systers* (p. 2) 'there was so great love between them both that they called each other sister'. In the three texts, Vienna and Isabelle are, indeed, said to love each other and call each other "sister"; as in the Swedish translation, the German version also points out that the two young women did not want to be separated from one another. This detail is also present in the French versions of the passage, the longer version

reading: *Les deux pucelles estoient continuellement ensemble, et eurent une tres singuliere amour entre elles, si que l'une ne povait durer sans l'aultre, et se nommyrent seurs l'une l'aultre* (p. 394) 'The two maidens were always together and had a very particular love for each other, so that one of them could not be without the other, and they called each other sister'; the shorter: *et oult si grant amour entre ses deulx filles que l'une ne povait estre sans l'aultre* (p. 58) 'and there was such a great love between the two girls that one of them could not be without the other'.³⁰ However, it is only in the Swedish text that we find the assertion that the desire of one of the girls was the other's wish – two added lines that make the bonds between the two women even stronger. This addition could, of course, have been made in order to complete the cross-rhymed verse, but even if that was the case, the result remains the same: emphasis on the maidens' closeness.

In what follows, the narrator tells us of Vienna's great beauty:

Vienna vaxte daglige til
 m3 växt oc skönheet lica
 oc ther m3 dygd, iak säya vil
 ath i alt frankariike
 war ey then tiid en fägre möö
 th3 skede m3 gud3 vilia
 war röd som roos oc smal som röö
 oprunnen, hwiit som lilia
 ffor ffruor oc jomfrur bar hon priiss
 ath hon var skönst for alla (vv. 69-78)

Vienna grew every day, in growth and beauty alike, as well as in virtue; I would like to say that in the whole of France there was no fairer maiden at that time, for it was the will of God. She was red as a rose and slender as a reed, white as a lily. More than other ladies and maidens she was praised for being the most beautiful of all.

Similar passages do exist in the English, French and Low German versions, but it is interesting to notice that the Low German text, which, as noted above, is the source text according to previous research, only tells us of Vienna's beauty with no reference to an equivalent of the Swedish *dygd* 'virtue'. If we look at the other texts, however, the longer French version refers to the maiden's *tres grant sciense* (p. 394) 'very great wisdom'

³⁰ The quotations from the longer French version follow Kaltenbacher's edition from 1904; the quotations from the shorter version follow Babbi's edition from 1992.

and her *vertuz* (p. 395) ‘value’; the shorter version speaks of her *gentillesse* (p. 58) ‘nobleness’ and *la grant dignité de son pere et de sa mere* (p. 58) ‘the great dignity of her father and mother’. Similarly, the English text mentions Vienna’s *gentylnesse* (p. 2) ‘nobleness’. Furthermore, whereas the English, French and Low German texts refer to Vienna’s beauty – *vthnemen der schoenheit* (p. 8) ‘extraordinary beauty’, *souerayn beawte* (p. 2) ‘sovereign beauty’, *tres grande beaute* (the longer version, p. 394) ‘very great beauty’ or *souveraine beaulté* (the shorter version, p. 58) ‘sovereign beauty’ – without depicting it, the Swedish translator gives a more concrete description of her appearance, stating that she was red as a rose, etc. Once again, the lines can have been added in order to fill up the rhymed verse. Nevertheless, when comparing the different versions of this passage, it becomes clear that the Swedish translator stressed not only Paris’ education but also the beauty and moral dignity of the courtly female character.

The Swedish fragment ends with a long passage dedicated to Paris’ friend Edward and his love for a maiden. The English, French and the Low German versions also mention the fact that Edward was in love with a maiden, but the Swedish text makes several additions, stating, for example, that Edward wanted to marry the young woman, *ath han wilde the Jomfru riik / til äctenskap ath fryä* (vv. 181-182) ‘that he wanted to propose to the noble maiden’, and that he hid his love and the fact that *hans hugh saa heetlig bran* (v. 187) ‘his heart burned so violently’ from everyone except Paris. It is likely that this second addition is due to a confusion: in the other texts, this passage is followed by a description of Paris’ new-born love for Vienna, in which it is said that it was Paris who hid this love from everyone except Edward, and not the other way round. The Swedish translator further adds the following advice from Paris to Edward: *bruka hoffwerk m ära* (v. 196) ‘use chivalrous skills with honour’, advice that fits in well with Paris’ own chivalrous education. At the very end of the passage, it is said that Paris knew nothing yet of love:

han wiste ey aff huat wenus war
 eller amor hadhe inbära
 dog war wenus ther til ospar
 ath paris skulde th3 lära
 med tidhen monde th3 och saa ske
 sedan paris kom til manna
 ath ffor the ting han fför sagde ney
 them monde han sedan sanna (vv. 201-208)

he did not know what Venus was, or what Amor meant. However, Venus was eager that Paris should learn. In the course of time that would also happen. When Paris became a man, he would accept things that he had refused before.

The reference to Venus and Amor does not exist in the French or Low German texts. The English version, on the other hand, does contain a reference to the goddess: *but Parys as yet knewe nought of amourste but not longe after Venus the goddes of loue fyred his thou t with the hert vnto a noble yong lady* (p. 3) ‘but Paris did not yet know of love. Not long after, however, Venus, the goddess of love, let his mind and heart burn for a noble young lady’. Even though previous research does not consider the English text to be the Swedish translator’s probable source text, the mention of Venus in both the Swedish and English versions of *Paris et Vienne* reminds us of the intricate relationship between the various European versions of the tale. Moreover, Venus’ presence in the Swedish text is interesting since it shows that the love theme was highly relevant for the translator.

The Swedish fragment ends with this passage; Paris new-born love for Vienna is never introduced, except for what is said about it in the prologue. However, if we look at what follows in the longer French version, starting with Paris’ own monologue, we actually find an echo of what is said in the Swedish prologue:

“Ceste dame que mon cuer veult tant amer, veulhe je ou non, est de si noble sang et de si hault parente, que c’est contre toute raison que je la doye amer; mes mon cuer me efforce, donc il me convyent faire ce qu’il veult.” Et pour ce l’amoit si cortoisement et si couvertement, que la dame, que pucelle estoit, ne s’en aparcevoit de riens, ne il n’estoit homme ne femme qui s’en aparceust de riens ne en sceust riens, fors Edardo, a qui il disoit touz ses secretz. (pp. 396-397)

“This lady that my heart so much wants to love, whether I want it or not, is of so noble blood and high lineage that it is against all reason that I should love her; but my heart forces me, so it is suitable for me to do what it wants.” And for that reason he loved her so courteously and so secretly that the lady, who was a maiden, noticed nothing, nor did any man or woman notice or know anything, except for Edardo, to whom he told all his secrets.

Since Paris’ lineage is not as noble as his loved one’s, he does not declare his love but keeps it secret from everyone except Edward, thus loving Vienna *cortoisement*. Just as in the Swedish prologue, the love is said to be courtly.

Conclusion

The passages discussed above show that the Swedish translation of *Paris et Vienne* was undertaken as an ambitious project in which the translator, perhaps Hans Brask himself, wanted to stress not only Paris' chivalrous education but also put forward Vienna's beauty and explored the love theme. The mention of "courtly love" in the prologue was probably a highly conscious choice on the part of the translator in order to stress what he considered the central theme of the story.

As Hildeman has shown, the Swedish translation certainly had a didactic purpose and Brask was probably the person behind this aim. Nevertheless, as revealed in the very first sentence of the prologue, we should not forget that the translation is just as much *een lustelich historia* whose subject is the story of two young lovers and their *höffuisk kerlech*. The manuscript context is essential for us to understand the Swedish text; if we look at the texts, together with which the Swedish translation appears in D 2, *Riddar Paris och jungfru Vienna* stands out as the only one whose main theme is love. Even though the preceding *Hertig Fredrik av Normandie* is also a fictional text that praises courtly values and contains elements of a love story, it is primarily an amusing story about the adventures of Duke Fredrik – in fact, its first line is: *Eth æuintyr thet byriæs hæer* 'an adventure begins here'.³¹ Additionally, whereas *Hertig Fredrik av Normandie* is said to be a translation from a German source that derived from a French original, *Riddar Paris och jungfru Vienna* connects to a literary tradition spread further in Europe – at least according to the manuscripts that have survived. Even though the direct source of the Swedish translation was written in Low German, it is likely that it was its popularity on the Continent that seduced Brask. Thus when looking at its place in D 2, the Swedish version seems to add two aspects to the collection of texts in the manuscripts: the exploration of love as a literary theme and the continental origin. It is probable that these two elements were important when placing the translation in this collection; their presence would, indeed, complement the other texts. Accordingly, the didactic purpose of the Swedish text was just as much a literary one: to complete the collection of texts offered by D 2 with a story that connects to a wider European discourse on love.

³¹ See Noreen's edition from 1927.

The hypothesis of a Low German source for the Swedish translation is particularly plausible if we consider Brask's familiarity with Germany, not only from his time as a student in Rostock and Greifswald, but also from his work in Rome where he made important German contacts. Moreover, it should not be forgotten that German influences – cultural, linguistic and political – were widespread throughout the Swedish Middle Ages. It is probable that Brask came across the story of *Paris et Vienne* in Italy, where it was widespread, and that the Low German source text was provided by one of his many German contacts. Even if the direct source was Low German, the tale connects to a broader literary tradition with a French origin. This fits perfectly well into the picture that we can discern of Brask's travels, linguistic knowledge and literary intentions.

I have only scratched the surface of the Swedish *Riddar Paris och jungfru Vienna* and its connection to the other European versions. My intention has not been to test Åsdahl's and Mante's hypothesis about the Low German source text, but to discuss some features of the Swedish text and context. Nevertheless, the comparison between passages from the Swedish translation with their equivalents in English, French and Low German underlines the intricate relationship between the various European versions of the tale – a relationship that does, indeed, illustrate the Europeanization of literature in the late Middle Ages.

BIBLIOGRAPHY

- Åsdahl Märta 1945, *Die mittelniederdeutsche Version des Volksbuches von Paris und Vienna*, «Niederdeutsche Mitteilungen», 1, pp. 50-65.
- Babbi Anna Maria (ed.) 1991, *Paris e Vienna: romanzo cavalleresco*, Venezia, Marsilio.
- (ed.) 1992, «*Paris et Vienne*» *romanzo cavalleresco del xv secolo*. Parigi. *Bibliothèque Nationale, ms. fr. 20044*, Milano, Franco Angeli.
- Brown-Grant Rosalind 2010, *Adolescence, anxiety and amusement in versions of Paris et Vienne*, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 20, *Idylle et récits idylliques à la fin du Moyen Âge*, pp. 59-70.
- Carlquist Jonas 2002, *Handskriften som historiskt vittne: fornsvenska samlingsband-skrifter - miljö och funktion*, Stockholm, Sällsk.

- Galderisi Claudio - Vincensini Jean-Jacques (ed.) 2009, *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, Paris, Classiques Garnier.
- Gunneng Hedda 1981, *Vad har Spegelberg skrivit?* Stockholm, Kungl. Vitterhets-, historie- och antikvitetsakademien.
- (ed.) *Biskop Hans Brasks registratur*, Uppsala, Svenska fornscriftsällskapet, 2003.
- Hildeman Karl-Ivar 1958, *Medeltid på vers: litteraturhistoriska studier*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- Kaltenbacher Robert (ed.) 1904, *Der altfranzösische Roman Paris et Vienne*, «Romanische Forschungen», 15/2, pp. 321-688.
- Klemming Gustaf Edvard (ed.) 1868, *Svenska medeltidens rimkrönikor*, 3, *Nya krönikans fortsättningar eller Sturekrönikorna: fortgången af unionsstriderna under Karl Knutsson och Sturarne, 1452-1520*, Stockholm, Samlingar utg. av Svenska fornscriftsällskapet.
- (ed.) 1881–1882, *Riddar Paris och Jungfru Vienna*, in Gustaf Edvard Klemming (ed.), *Svenska medeltids dikter och rim*, Stockholm, Samlingar utg. av Svenska fornscriftsällskapet, pp. 443-450.
- Layher William 2000, *Origins of the Old Swedish epic Hertig Fredrik af Normandie: a Middle Dutch link*, «Tijdschrift voor skandinavistiek», 21, pp. 223-249.
- Leach MacEdward (ed.) 1957, *Paris and Vienne*, Oxford, Oxford University Press.
- Mante Axel (ed.) 1965, *Paris und Vienna: eine niederdeutsche Fassung vom Jahre 1488. Universitäts-Bibliothek, Uppsala, Inc. 34:58*, Lund, Gleerup.
- Noreen Erik (ed.) 1927, *Hertig Fredrik av Normandie*, Samlingar utg. av Svenska fornscriftsällskapet, s. 1, vol. 49, Uppsala, Svenska fornscriftsällskapet.
- Sjödin Lars 1925-1926, *Hans Brask*, «Svenskt biografiskt lexikon», 6, pp. 45-65.
- Stobaeus Per 2005, *Biskop Hans Brask – både patriotisk och internationell*, in Kjell O. Lejon (ed.), «*Diocesis Lincopensis*». II. *Medeltida internationella influenser – några uttryck för en framväxande östgötsk delaktighet i den västeuropeiska kultursfären*, Skellefteå, pp. 168-213.
- Ståhle Carl Ivar 1955, *Medeltidens profana litteratur*, in Eugène Napoleon Tigerstedt (ed.), *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Stockholm, Natur och Kultur, vol. 1, pp. 37-124.

Ivany i Jaufré, dos cavallers medievals units per la tradició

Josep Ribera Ribera
Universitat de València

RESUM: *El Jaufré és una novel·la anònima escrita en occità, probablement entre els anys 1272 i 1276. El cavaller del lleó és una obra que s'emmotlla dins del cicle artúric, escrita per Chrétien de Troyes en l'últim terç del segle XII. En el treball «Ivany i Jaufré, dos cavallers medievals units per la tradició», ens centrem a analitzar les relacions textuais que mantenen aquestes dues obres, sobretot pel que fa al mode de presentar determinades idees que es poden trobar en la base del món feudal (valors, ideologia, costums, etc.). Amb aquest objectiu, comparem episodis d'un i de l'altre text, així com personatges i altres elements de la narració que, per la similitud amb què són tractats pels dos autors, cobren una rellevància especial quant a la finalitat de l'estudi: demostrar si els mecanismes d'intertextualitat que caracteritzen la literatura medieval, consistents a transmetre en els nous textos idees i coneixements continguts en d'altres anteriors, es fan palesos entre El cavaller del lleó i el Jaufré.*

PARAULES CLAU: Jaufré – Ivany – Intertextualitat – Romans – Literatura Medieval

ABSTRACT: *Jaufré is an anonymous novel written in Occitan language, probably between 1272 and 1276. The Knight of the Lion is a work that belongs to the «Arthurian cycle», written by Chrétien de Troyes in the last third of the twelfth century. In the work «Ivany i Jaufré, dos cavallers medievals units per la tradició», we focus on analyzing textual relationships between these two works, especially regarding the mode of presenting some ideas that can be found on the basis of the feudal world (values, ideology, customs, etc.). For this purpose, we compare episodes of both texts, as well as characters and other elements of the story that by the similarity with which they are dealt by their authors, take particular importance concerning the aim of this study: to show that the mechanisms of intertextuality that characterize medieval literature, consisting on transmitting ideas and knowledge con-*

tained in previous texts into the new ones, are exemplified on The Knight of the Lion and Jaufré.

KEYWORDS: Jaufré – Yvain – *Intertextuality* – *Romans* – *Medieval Literature*

1. Introducció

El *Jaufré* és un *roman* biogràfic anònim en vers, escrit en occità –segurament entre els anys 1272-76–,¹ d'autoria catalana i inusual en l'àmbit de les lletres catalano-occitanes de l'edat mitjana. Aquest *roman* deu la seua singularitat, fonamentalment, a dos motius: en primer lloc, a excepció del *Blandin de Cornualba* no hi ha cap altra novel·la de tradició artúrica en la nostra literatura medieval; en segon lloc, si fem un cop d'ull pels viaranys de les nostres lletres medievals, el predomini de la poesia trobadoresca respecte de la narrativa en els gairebé dos segles d'esplendor d'aquella (1100-1298) és aclaparador.²

El cavaller del lleó (o *Ivany*) és un *roman* artúric escrit per Chrétien de Troyes en l'últim quart del segle XII (~1177).³ De la mateixa manera que la resta d'obres d'aquest autor de la Xampanya francesa, *El cavaller del lleó* es vertebrava d'acord amb una sèrie de patrons narratius, temàtics i estructurals, que es fonamenten tant en la ideologia cortesa i cavalleresca que regia els centres culturals i de poder de l'època, com en diversos elements basats en la tradició mitològica cèltica.

En el present treball –després de contextualitzar breument aquestes dues obres en l'entramat literari de la baixa edat mitjana– ens centrem a analitzar les relacions textuais que mantenen, sobretot pel que fa al mode de presentar determinades idees que es poden trobar en la base del món

¹ Pel que fa a la datació del *Jaufré* seguim Espadaler 1997 i 2000. Es tracta, però, d'una qüestió controvertida. Així, hi autors que situen la redacció del *Jaufré* en la segona meitat del segle XII, com ara Lejeune 1953, Pinkernell 1972 i Riquer 1989. Per la seua banda, Paris 1888, Jeanroy 1941, Brunel 1943 i Alturo 1998 daten l'obra en diversos anys del primer terç del segle XIII. En qualsevol cas, tothom sembla coincidir en el fet que el *Jaufré* és posterior a *Ivany*.

² Sobre la migradesa i les característiques de la narrativa catalana en els segles XII i XIII, vegeu Limentani 1977.

³ Es pensa que Chrétien de Troyes va viure entre els anys 1135 i 1183 i que, per tant, *Ivany* s'escrigué entre aquestes dues dates. Philippe Ménard (1999, pp. 9-14), però, fila una mica més prim i, atenent a les dates de la Pentecosta i de la Pasqua –que no són fixes, sinó que varien cada any– en relació amb l'estructura cronològica de l'obra, conclou que *Ivany* va ser escrit l'any 1177 alhora que *El cavaller de la carreta*.

feudal (valors, ideologia, costums, etc.). Amb aquest objectiu comparem episodis d'un i de l'altre text, així com personatges i altres elements de la narració que, per la similitud amb què són tractats pels autors, cobren una rellevància especial quant a la finalitat de l'estudi: comprovar si els mecanismes d'intertextualitat que caracteritzen la literatura medieval, consistents a transmetre en els nous textos idees i coneixements continguts en altres anteriors, es fan palesos entre *El cavaller del lleó* i el *Jaufré*.

1.1. Context cultural i literari. La intertextualitat

A l'inici del segle XII la major part d'Europa s'estructurava des del punt de vista polític en un conglomerat de famílies nobles enfrontades en lluites dirigides a la consecució del poder. Aquell era un temps en què els desig-nis de la humanitat es regien, sovint, pels sons dels sabres i de les llances, un temps, per tant, en què els pobles existien per dominar o per ser domi-nats. En aquest context eminentment bèl·lic, en què començava la confi-guració de les primeres monarquies en el sentit tradicional del terme i s'iniciava la consolidació de les llengües romàniques com a eines aptes per a l'escriptura, va sorgir als castells i a les corts una frenètica vida social, de manera que es van convertir en els centres culturals per excel·lència de la baixa edat mitjana. Tant és així que es va arribar a encunyar el terme *cortès* per a designar tot allò relacionat amb les reunions i la convivència dels senyors i dels vassalls en un espai físic determinat: la cort.

Aquesta nova i complexa situació social va afavorir una renovació cul-tural que s'adverteix, segons García Gual,⁴ en aspectes tals com un cert re-finament dels costums imperants en l'alta edat mitjana, una major presència i importància de la figura de la dona en les classes nobles i un lleuger afebliment del concepte de moral preexistent. Així doncs, a les ac-tivitats que configuraven el lleure de la vida cortesana (la caça i les armes) es va afegir el gust per la literatura. Una literatura que –a més d'incorporar progressivament els aspectes de renovació cultural esmentats– amb la consolidació de la cavalleria aviat es va emprar com a utilíssim mitjà de di-fusió dels valors i dels ideals cavallerescos.

Els gèneres literaris fonamentals que majoritàriament trobem a cavall dels segles XI i XII són l'èpica (cançons de gesta), la lírica trobadoresca i, posteriorment –a mitjan segle XII–, el *roman courtois* (narrativa o novel·la

⁴ García 1990, pp. 37-38.

cortesa en vers), que naix al nord de França i troba el seu màxim exponent en la figura de Chrétien de Troyes. La contemporaneïtat d'aquests gèneres va propiciar que, tot i les diferències notables que presenten, s'establiren vincles entre les obres de diversos lletraferits, independentment del gènere que conrearen. Així, per exemple, Antoni M. Espadaler⁵ anota una sèrie de ressons trobadorescos en el *Jaufré*, tant en relació amb els subgèneres de la lírica occitano-catalana (plany, alba, salut d'amor), com amb certs trobadors (Cerverí de Girona i Ramon Vidal de Besalú).

Això ens porta a introduir el concepte d'intertextualitat, un altre dels trets distintius de la literatura medieval. L'aprofitament deliberat d'una part dels mots, de les idees i de l'estil aliens conferia *auctoritas* o prestigi a l'autor, en el sentit que en testimoniava el bagatge cultural i la seua mestria com a transmissor de coneixements. Així doncs, es pot dir que la via més segura que l'autor tenia per aconseguir formar part de la tradició era mitjançant la transmissió de la pròpia tradició. Aquesta *complicitat* intrínseca a la literatura medieval depassava la relació *auctor-auctor* i arribava fins als mateixos receptors de l'obra literària, atès que el públic sentia un fort estímul pel fet de recordar idees, episodis i personatges provinents d'obres anteriors. Això no vol dir, però, que l'autor no pogués aportar a l'obra cap idea original, com ho demostren les múltiples versions que es compongueren d'algunes obres com *Tristany i Iseu*, sinó que hi havia una sèrie de coneixements considerats *canònics* –sovint relacionats amb la ideologia del poder imperant en cada moment– que, en major o menor mesura, l'escriptor havia de transmetre alhora que creava la seua pròpia història.

2. *La matèria de Bretanya*

El concepte *matèria de Bretanya* fa referència a una sèrie de narracions en vers, basades en antigues fonts literàries bretones o cèltiques, que s'originaren a mitjan segle XII tant a l'illa de Bretanya com a la Bretanya francesa, situada a la zona nord-occidental de l'antiga Gàl·lia i coneguda en l'edat mitjana com Armòrica (del cèltic *ar* 'proper' i *mor* 'mar'). Cal parar esment en el fet que aquestes fonts literàries no van arribar als bretons en textos escrits, sinó que van ser mantingudes i transmeses mitjançant l'oralitat pels bards, una mena de joglars adscrits a la cort que recitaven versos

⁵ Espadaler 2000.

en honor dels herois que reeixien en els fets més ressenyables de la història del seu poble. Precisament, l'oralitat original és el motiu fonamental pel qual escassegen les fonts cèltiques, de fet, les úniques que coneixem són els *Mabinogi*, una sèrie de relats escrits en gal·lès que narren històries èpiques i mitològiques ambientades en l'època de major esplendor de la cultura gal·lesa antiga (segles V i VI). Aquesta literatura oral es va documentar per escrit en dos manuscrits dels segles XIII-XIV, anomenats *Llyfr Gwyn Rhyddench* i *Llyfr Coch Hergest*.

En conseqüència, podem dir que el substrat literari i cultural cèltic fos amb els ideals cortesans i cavallerescos que tracten de difondre els escriptors francesos del segle XII, configuren la matèria de Bretanya. Una matèria que, tenint en compte la producció literària d'aquesta època, es pot classificar en tres línies temàtiques: el *roman* artúric, que narra les històries quotidianes de la cort del rei Artús i les aventures heroiques i amoroses dels seus cavallers; els *lais*, contes de caràcter amorós i fantàstic, i les narracions tristanianes, que relaten les relacions amoroses entre Tristany i Iseu, esposa del rei Marc de Cornualla.

Un dels dubtes que se'ns planteja rau a esbrinar el motiu pel qual Chrétien de Troyes, un escriptor que hom situa a la cort francesa de Maria de Xampanya havia de cimentar la seua obra en la mitologia cèltica, que segurament li era més desconeguda que la llatina. Per què Chrétien no va continuar amb els mites autòctons com, per exemple, el de Carlemany o el de Rotllan? Doncs precisament el *desconeixement* o la manca de familiaritat amb la mitologia insular va propiciar que el mite cèltic deixés de ser mite per a passar a ser ficció. És a dir, els elements fabulosos cèltics, els prodigis sobrenaturals del *més enllà*, que només eren entesos i tenien un sentit ple en el context de la cultura i mitologia celta, van passar a ser elements de ficció en els *romans* de l'escriptor de la Xampanya. Però, quin guany obtenia Chrétien aconseguint que el mite cèltic esdevingués ficció? Doncs pensem que el mite té un fort component religiós i moral arrelat en les creences tradicionals, i la religió i la moral sovint comporten sacrifici (si no patiment), mentre que la ficció s'associa al gaudi mitjançant el divertiment (si més no en les novel·les artúriques). Allò que a Bretanya eren creences culturals tradicionals, a França esdevé una manera de divertir el lector. Òbviament, el lector francès no coneixia la mitologia cèltica, i per això els personatges, els llocs desconeguts i els éssers fantàstics adoptats per Chrétien, l'introduïen en un món seductor i misteriós, el món *meravel·lós* de les novel·les artúriques; un món en què els valors cortesans i cavallerescos que interessava difondre a les elits dominants no suposaven cap mena de sacrifici, sinó més aviat un al·licient. Enrere queden, doncs, els

grandiloqüents ideals nacionals de les cançons de gesta, farcides de batalles històriques i d'herois que, com en la *Chanson de Roland*, lluiten contra l'infidel amb la motivació que els confereix un deure sagrat contret amb Déu i amb el seu rei.

Però potser, el trencament fonamental del *roman* amb l'èpica tradicional rau en el fet que es canvien els ideals col·lectius d'un poble pels individuals d'un cavaller –peça clau en l'engranatge de la cort–, i això es tradueix en el fet que, com diu Gustav Gröber, la narrativa cortès esdevé «una reacció del individu contra la masa, del espíritu individual contra el de la colectividad, contra la idea nacional y del estado en el poema heroico».⁶ Això no obstant, l'heroi, el cavaller del *roman*, cerca una unitat de sentit per al seu món, per al món interior –efectivament–, però sense perdre de vista l'exterior, atès que pren consciència de les particularitats de l'ordre social que l'envolta i intenta integrar-se en el lloc jeràrquic que li correspon.

Consegüentment, tot i que l'exemplaritat és un tret que forma part tant de les cançons de gesta com dels *romans*, podem dir que si bé de les primeres emana una visió del món basada en elements tradicionals que han perviscut al llarg de la història, en els *romans* el món es presenta amb un component de modernitat que jau en la ficció i en la individualitat, elements posats al servei d'un nou projecte estructurador de la societat que té com a element nuclear la cort, en la qual el cavaller ocuparà un lloc preminent.

3. *Chrétien de Troyes* i El cavaller del lleó

Es coneixen poques dades biogràfiques de l'escriptor francès Chrétien de Troyes, però a tenor de les obres conservades, sembla que atesorà un bagatge cultural clàssic que incloïa coneixements de llatí.⁷ A més, conreà la poesia lírica i la novel·la piadosa en vers (*Guillaume d'Angleterre*).

Tanmateix, Chrétien deu la seua fama als cinc *romans* artúrics que han arribat als nostres dies (*Erec*, *Cligès*, *El cavaller del lleó* –o *Ivany*–, *El cavaller de la carreta* –o *Lancelot*– i el *Conte del graal*). Aquests cinc *romans* tenen en comú el fet de ser narracions llargues en versos octosíl·labs aparellats, així com de presentar com a eix vertebrador la cort del rei Artús de

⁶ Köhler 1990, p. 11.

⁷ Vegeu Riquer 1975, p. 9.

Bretanya i com a protagonistes els seus cavallers de la Taula Redona.

En *El cavaller del lleó* Chrétien narra diverses aventures viscudes per Ivany, cavaller de la Taula Redona i protagonista del *roman*. En aquesta novel·la es planteja el dubte de si el cavaller ha de donar prioritat a l'ideal cavalleresc, consistent a mantenir el seu prestigi mitjançant la cerca contínua d'aventures o, en canvi, si ha de situar en un lloc de privilegi l'amor per la dama estimada (Laudine). Sobre aquesta disjuntiva, Jean P. Foucher manté que «le moraliste [Chrétien] est trop clairvoyant pour ne pas concéder que les faiblesses naturelles de l'homme inclinent souvent le héros à céder devant l'amant».⁸ Coincidim amb l'opinió d'aquest especialista en la novel·la artúrica quant a les febleses de l'home pels encants femenins, però no entenem per què diu que Chrétien no fa aquesta concessió en *El cavaller del lleó*, atès que, és cert que inicialment Ivany tria l'opció aventurera, però el càstig i la indiferència a què el sotmet Laudine, en primer lloc el fa enfollir i més tard l'obliga, de manera indefectible, a tractar de recuperar els favors de la dama en detriment del seu vessant aventurer.

La tradició bretona, l'acurada descripció psicològica dels personatges i l'element meravellós són, fonamentalment, els trets definitoris de la novel·la artúrica, i de manera especial tenen un pes cabdal en la trama d'aquest *roman*. Ivany, el protagonista, és un heroi de la mitologia cèltica (Owein), fill d'Urien, rei de Rheged.⁹ La tradició poètica celta descrivia Ivany com un cavaller valeros, que desconeixia el significat del mot retrocedir i que era capaç de decantar al seu favor la sort de les batalles en què participava, com s'aprecia en el següent fragment d'un poema de Taliésin, bard major de la cort de Rheged, en què narra la gesta de l'heroi en una batalla contra els saxons: «[...] Lorsqu'à la bataille de Murien les guerriers bretons s'enfuirent en désordre, le bouclier d'Owein ne se détournait point mais rétablissait l'ordre dans la mêlée».¹⁰

Com ja hem esmentat, *El cavaller del lleó* es distingeix també per perfeccionar d'una manera molt subtil la descripció de la psicologia dels personatges. En aquest sentit, Régnier-Bohler afirma que «c'est aussi le récit où se confirme le raffinement de l'investigation psychologique».¹¹ Així,

⁸ Foucher, 1975, p. 247.

⁹ Tot i que se sol situar el Regne de Rheged al nord-est de l'illa de la Gran Bretanya, contigu a la frontera de l'actual Escòcia, no hi ha dades fidedignes que ens permeten afirmar-ne la localització exacta. Ni tan sols podem estar totalment segurs que es tractés d'un regne i no d'una comarca de l'antiga Bretanya insular.

¹⁰ Chrétien de Troyes, *Romans de la Table Ronde*, p. 245.

tant el passatge de la follia d'Ivany, que remet a l'*amor hereos*, com els moments posteriors al rebuig a què el sotmet l'esposa, Laudine, són d'una aguda psicològica digna d'esment.¹²

4. *El Jaufré*

Si tenim en compte els gairebé onze mil versos octosíl·labs que conté, podem dir que el *Jaufré* és un *roman* molt extens, més encara si el comparem amb qualsevol de les novel·les de Chrétien, com ara *El cavaller del lleó*, que amb prou feines depassa els sis mil huit-cents versos. Pel que fa a la difusió de l'obra, tot indica que va assolir un èxit immediat i considerable, atès que ens han pervingut diversos documents que fan palesa la seua difusió,¹³ no sols a Catalunya i a França, sinó també a Castella i a alguns països europeus com, per exemple, Alemanya i Itàlia. Com a curiositat val a dir que, fins i tot, va arribar a les Filipines de la mà dels conqueridors castellans, indret on la novel·la es va traduir i és coneguda en llengua tagàlog.

Malgrat això, com diu A. Carré, «no tots els crítics i estudiosos han sabut veure els mèrits narratius del *Jaufré*. Un dels editors del text, Clovis Brunel, per exemple, afirmava que a l'autor li faltava «elevació, emoció i poesia».¹⁴ Sembla que García Gual també s'adscriu al grup de Brunel, atès que és autor d'afirmacions tals com que «el autor de *Jaufré* une a su gusto por los motivos fantásticos una cierta pobreza para explotar y variar las situaciones».¹⁵ Quant a la *migradesa* per a «explotar i variar» situacions, no entenem clarament a quina manca de recurs concret es refereix García Gual. En qualsevol cas, les qüestions d'estil sempre són opinables. Altrament, no arribem a copsar si l'autor anònim del *Jaufré* sentia una especial predilecció pels *motius fantàstics*, com els anomena García Gual, però ens sembla fora de tot dubte que els elements meravellosos eren del gust del lector medieval i, li agradaren o no a l'escriptor, hagués sigut absurd no emprar-los, si no és que perseguís el fracàs de la pròpia obra.

Nosaltres, en canvi, estem més d'acord amb l'anàlisi d'Emmanuèle

¹¹ Régnier-Bohler 1991, p. 12.

¹² Vegeu Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion (Yvain)*, vv. 2783-2797 i 2806-2810 (ed. Roques).

¹³ Vegeu Lavaud - Nelli 1960, p. 17.

¹⁴ Carré 2007, p. 22.

¹⁵ García 1990, p. 274.

Baumgartner, que, d'una manera més acurada i sense ambigüitats, vindica les virtuts literàries de l'obra assenyalant-les una per una:

L'auteur [...] doué d'une sensibilité originale, où l'humour toujours latent lutte contre une angoisse mal dissimulée devant le mystère des êtres et des choses, il a su faire vivre dans un monde étrange, à michemin entre le rêve et la réalité, des héros aux contours nets, à la personnalité affirmée et qui, par l'outrance même de leur caractère ou de leur comportement, échappent en partie aux conventions du genre.¹⁶

Quina és, doncs, la qualitat literària del *Jaufré*? Al nostre parer, com en moltes altres obres literàries medievals, la qualitat d'aquesta novel·la rau, en part, en l'encert del seu autor a aplegar amb criteri i coherència tot d'elements de la tradició literària precedent, tal com s'esperava d'una bona obra a l'edat mitjana. En aquest sentit, en el *Jaufré* es veuen representats diversos aspectes de la lírica trobadoresca¹⁷ i de la narrativa artúrica, així com passatges d'històries mitològiques i de llegendes cèltiques i bretones que segurament l'autor coneixeria mitjançant les cançons de gesta, els lais, les representacions folklòriques joglaresques, etc. Però a banda d'inspirar-se en patrons estructurals i temàtics anteriors, pensem que el *Jaufré* conté nombrosos episodis que palesen no només uns coneixements precedents, sinó també una sensibilitat literària que porta el seu autor a narrar amb destresa, per exemple, bells passatges amorosos, interessants aventures cavalleresques, multitud de situacions còmiques relacionades amb els elements meravellosos que ancoren les seues arrels en la ficció, i diversos estats d'ànim que descriuen amb destresa la psicologia dels personatges i que, per tant, ens ajuden a entendre millor els seus actes. Tot plegat ha fet que alguns autors hagen situat el *Jaufré* al nivell de l'obra de Chrétien o, fins i tot, per damunt d'aquesta: «En certains cas l'imitation peut s'expliquer par une source commune –vraisemblablement folklorique. En d'autres, elle [el *Jaufré*] nous paraît bien supérieure au modèle».¹⁸

5. Paral·lelismes entre el *Jaufré* i *Ivany*

Tot i que com veurem existeixen una sèrie de deutes directes i bastant evidents del *Jaufré* amb *El cavaller del lleó*, s'ha de tenir en compte que

¹⁶ Baumgartner 1978, p. 9.

¹⁷ Vegeu Carré 2007, pp. 68-71.

¹⁸ Lavaud - Nelli 1960, p. 18.

també hi ha diverses semblances o paral·lelismes que, per la freqüència amb què apareixen en la literatura de l'edat mitjana, poden ser deguts a la difusió i a la recepció de la tradició folklòrica o literària. En conseqüència, l'autor del *Jaufré* podria haver conegut alguns d'aquests models tant directament de les narracions de Chrétien de Troyes com de moltes altres obres de l'època.

En primer lloc observem que l'autor del *Jaufré* utilitza els mateixos patrons narratius cortesos que abans havia emprat Chrétien de Troyes, inspirats en la matèria de Bretanya i amarats amb el nou component de ficció a què ens hem referit en el capítol segon d'aquest estudi. En les dues obres, els protagonistes (Ivany i Jaufré) són descrits com els millors cavallers del món, herois sense parangó en la lluita, prototips de la cortesia, defensors de les dames i dels éssers humans desprotegits, i, a més, els cavallers amb què es relacionen són els més dignes companys d'aventures que mai no han existit.

Ara bé, malgrat transmetre la ideologia cortesa en la seua obra, l'escriptor de la Xampanya la va revestir d'una ironia molt fina que, de vegades, ens fa pensar que mantenia una certa disconformitat amb determinats aspectes de la societat que l'envoltava. Sembla que en aquests casos volia deixar constància del fet que els ideals cavallerescos no s'ajustaven, sovint, a la realitat de les corts occidentals, en les quals, segurament, la cobejança, l'enveja, les traïcions i les manipulacions polítiques s'avantposaven als valors que pretesament havien de regir les relacions i les conductes en el si de l'estament més alt de la societat. Així, en *El cavaller del lleó* Chrétien presenta la cort del rei Artús com a paradigma de l'honor, de la cortesia i dels valors més purs de la cavalleria:

Per ce me plest a reconter
 chose qui face a escouter
 del roi qui fu de tel tesmoing
 qu'en en parole et pres et loing;
 si m'acort de tant as Bretons
 que toz jorz durra li renoms
 et par lui sont amenteü
 qui a enor se travaillierent.¹⁹

Tanmateix, en un passatge de la novel·la en què la donzella de Laudine

¹⁹ Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion (Yvain)* (ed. Roques), vv. 33-40.

visita la cort d'Artús, cap cavaller li presta auxili ni es digna a dirigir-li la paraula:

Une foiz, a la cort le roi
m'envoia ma dame an message;
espoir, si ne fui pas si sage,
si cortoise, ne de tel estre
come pucele düst estre,
mes onques chevalier n'i ot
qu'a moi deignast parler un mot.²⁰

De manera gairebé idèntica, l'autor anònim del *Jaufré* també ironitza sobre el prestigi de la cort del rei Artús, atès que a l'inici del *roman* exalta la noblesa dels cavallers de la Taula Redona i la vàlua de Carduel com a *paradis* de la justícia i refugi de dones i donzelles desemparades:

Que anc hom no-i venc conseil querre,
Per tal que dreiz volges proferre,
Que s'en anes desconseillatz;
Mais tortz hanc no-i fon escoltatz
Tant fon sa cort leals e bona,
Que neguns hom tort no-i rasona;
[...]
Vevs domnas, orfans enfantz,
Pulcellas, doncel, paucs e grantz
Cant a tort eron guerreiats,
Ni per forsa deseretat,
Aqui trovavon mantenesa,
Aitori, secors e valesa;²¹

Això no obstant, com havia fet Chrétien de Troyes, l'autor del *roman* occità qüestiona tot seguit el prestigi de la cort de Carduel com a bressol de virtuts i valors de la cavalleria cortesa. Com a exemple d'aquesta tensió entre l'ideal i la realitat, podem assenyalar el diàleg entre Jaufré i una donzella que li demana auxili, a la qual pregunta que si ha estat a la cort d'Artús, i amb paraules gairebé idèntiques a les de Luneta en *Ivany* aquella li respon que sí, però que cap cavaller l'ha auxiliada ni s'ha dignat a dirigir-

²⁰ *Ibidem*, vv. 1004-1010.

²¹ *Jaufré* (ed. Lee), vv. 35-40 i 47-52.

li la paraula:

Seines, – dis ella –, si soi ben,
 Mas anc conseil non la trobei
 Tant no·l queri ni·l mandei,
 Ab cavalier ni ab son fill.
 [...]
 Mas ieu, fis mon clam ausent totz
 Ez anc neguns non sonei motz;²²

Fins i tot, freqüentment, l'autor del *Jaufré* porta la ironia una mica més enllà i acaba parodiant el captivament dels cavallers artúrics. Baumgartner ho deia de la manera següent: «Par delà l'exagération teintée d'ironie, le comportement qu'il prête à ses personnages est en fait une remise en questions des principes même de l'idéologie courtoise».²³

En estudiar el *Jaufré*, F. Gómez²⁴ assevera que entre les funcions dels joglars estava la de curar la recepció idònia de l'obra literària. Probablement, aquest és el motiu pel qual els escriptors medievals empraven fórmules destinades a captar l'atenció del públic receptor. Caldria matisar, però, que en la novel·la artúrica –que com hem dit no estava pensada per a ser transmesa mitjançant l'oralitat–, aquestes fórmules se segueixen mantenint en la veu del narrador. En aquest sentit resulta significatiu el paral·lelisme existent entre les crides que fan servir Chrétien de Troyes i l'autor anònim del *Jaufré* per a demanar la màxima atenció del receptor de l'obra –una mena de *captatio benevolentiae*–. Tots dos demanen que es pare atenció per tal d'entendre'ls amb *el cor*, perquè d'una altra manera només es perceben sons que depassen les orelles, però sense fer sentit:

Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*
 (ed. Roques)

des qu'il vos plest ; or escotez!
 Cuers et oïlles m'aportez,
 car parole est tote perdue
 s'ele n'est de cuer entandue.
 De cez i a qui la chose oent
 qui'il n'entandent, et si la loent;

Jaufré
 (ed. Lee)

Que, se volez, e-us en dirai
 Aitant con ai auzit ni sai.
 E digatz m'en so q'en volretz,
 S'ieu en dic, si m'escoteres
 Ni-m volres de bon cor entendre,
 Car hom non deu comprar ni vendre

²² *Ibidem*, vv. 8060-8063 i 8075-8076.

²³ Baumgartner 1978, p. 632.

²⁴ Gómez 1996, p. 48.

et cil n'en ont ne mes l'oïe,
des que li cuers n'i entant mie;
[...]
Et qui or me voldra entendre,
cuer et oroilles me doit randre,
(vv. 149-156, 169-170)

Ni l'un ab l'autre conseilair,
Cant au bonas novas contar;
Que quant no son ben entendudas,
A cel que las diz sun perdudas
E a acels non valun gaire,
Que las auson, a mon viaire;
(vv. 9-20)

Com ja hem dit adés, de la mateixa manera que succeeix en la resta de les novel·les de Chrétien de Troyes, *El cavaller del lleó* comença a la cort del rei Artús el dia de Pentecosta, i, per la seua banda, en un clar signe d'intertextualitat, el *Jaufré* també a compleix aquest patró de la novel·lística artúrica: «qu'an doit clamer la Pantecoste»;²⁵ «A la festa de Pentecosta».²⁶

Pel que fa a l'estructura, «les romans “arthuriens” se déroulent selon un schématisation d'allure traditionnelle (une quete fatidique, une mission à remplir)».²⁷ L'esquema de tall tradicional de les novel·les artúriques a què es refereixen aquests medievalistes occitans es fa palès tant en *El cavaller del lleó* com en el *Jaufré* i, a grans trets, es pot sintetitzar com la recerca d'aventures d'un heroi per assolir els valors cortesos i el prestigi cavalleresc que el faran mereixedor de l'amor d'una gran dama.

Comptat i debatut, de la ma de Chrétien de Troyes, es creen diversos patrons narratius en els quals s'emmiralla el *Jaufré*. Posteriorment, com assenyala A. Carré,²⁸ aquests models circularan per la literatura de la baixa edat mitjana, per bé que sovint seran fruit de diverses modificacions segons les necessitats i els gustos de cada autor i de cada moment.

5.1. Personatges, episodis i llocs coincidents en l'Ivany i el Jaufré

De tots els personatges que protagonitzen les narracions artúriques precedents, el senescal Keu –malcarat i presumtuós com cap altre membre de la Taula Redona– és el que més fidelment caracteritza l'autor del *Jaufré*. Tant en *El cavaller del lleó* com en el *Jaufré* se'l descriu com un noble valent al qual temen la resta de cavallers, per bé que la seua llengua verinosa

²⁵ Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion* (ed. Roques), v. 6.

²⁶ *Jaufré* (ed. Lee), v. 91.

²⁷ Lavaud - Nelli 1960, p. 12.

²⁸ Carré 2007, pp. 80-81.

entela bona part de la cortesia i dels valors cavallerescos que atresora:

Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*
(ed. Roques)

Kex, qui molt fu ranponeus,
fel et poignanz et venimeus,
[...]
mes sire Kex, que je ne sui,
avez vos dit honte et enui,
car bien an estes costumiers.
Toz jorz doit puïr li fumiers
[...]
et felons enuier et nuire.
(vv. 69-70, 113-116, 118)

Jaufré
(ed. Lee)

Car cascun sa lenga temía
Per ses vilains gaps que gitava;
C'a negun honor non portava,
[...]
Mas siei gab e siei vilan ditz
Li tolon de son pretz gran ren.
(vv. 128-130, 138-139)

És significatiu també que tant el rei Artús en el *Jaufré* com la reina Ginebra en *El cavaller del lleó* blasmen en termes molt semblants la manera en què Keu es dirigeix als altres cavallers, ja que el rei li diu que sembla que ha nascut per enutjar i dir vileses, i la reina, que és enutjós i vilà:

Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*
(ed. Roques)

— Certes, Kex, ja fussiez crevez,
fet la reïne, au mien cuidier,
se ne vos poïssiez vuïdier
del venin don vos estes plains.
Enuieus estes, et vilains,
de tancier a voz compaignons.
(vv. 86-91)

Jaufré
(ed. Lee)

E·l reis es se ves el giratz:
Quexs, per enugz a dir fos natz
e per parlar vilanamentz,
(vv. 143-145)

Igualment, existeix un més que notable paral·lelisme en el mode en què Keu caricaturitza, d'una banda, la intenció de Jaufré –encara escuder– de perseguir i vèncer Taulat per venjar l'afront que acaba d'infringir a la cort d'Artús, i d'una altra, la decisió d'Ivany d'anar a buscar el cavaller que va derrotar al seu cosí Calogrenant a la font de Brocéliande, també amb ànims de venjança. Cal parar esment en el fet que aquest element narratiu, consistent a tractar irònicament la dèria dels cavallers a batre's amb tot

aquell que gose realitzar una acció desajustada amb les actituds o els comportaments establerts, depassa l'edat mitjana i arriba, si més no, fins al Barroc, atès que Cervantes el fa servir clarament i hiperbòlicament en *El Quixot*. Tornant als dos *romans*, Keu es mofa de la valentia dels herois (Ivany i Jaufré) atribuint-la a l'enardiment que proporciona el vi.

Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*
(ed. Roques)

Jaufré
(ed. Lee)

plus a paroles an plain pot
de vin qu'an un mui de cervoise ;
on dit que chat saous s'envoise.
Aprés mengier, sanz remüer,
vet chascuns Loradin tüer,
Et vos iroiz vengier Forré!
(vv. 592-597)

Amicx, mais aurez de vertu,
Quant vos seretz enabriatz;
Anatz sezer, si a vos platz;
Quant aurez un pauc begut mais,
Mout meltz en portaretz lo faitz.
(vv. 604-608)

Altres dos personatges que, per les semblances que presenten en les dues novel·les, indueixen a pensar en una probable inspiració de l'autor del *Jaufré* en el roman de Chrétien són la bèstia del primer episodi del *Jaufré* i el vilà de l'aventura inicial d'*El cavaller del lleó*. En els dos casos es tracta d'un ésser pelut,²⁹ amb un cap desmesurat,³⁰ els ulls redons i grans,³¹ les dents prominents,³² i la part davantera de la cara roma.³³ A més dels trets físics i del fet d'aparèixer en els dos *romans* en el primer episodi, aquests dos personatges secundaris també posseeixen un tarannà molt semblant, atès que es tracta d'éssers amb un aspecte ferotge –malgrat ser bastant pacífics– que romanen immutables en veure que un cavaller desconegut s'hi acosta (Artús en el *Jaufré* i Calogrenant en *Ivany*):

²⁹ «E sos pels so veluts» (Lee 2002: v. 230); «chevox mechiez... [...] orailles mossues... [...] barbe noire...» (Roques 1982: v. 295, 297 i 303).

³⁰ «E-l col lonc e la testa granda» (Lee 2002: v. 231); «...grosse la teste | plus que roncins ne autre beste» (Roques 1982: v. 293-94).

³¹ «E-ls ucils son grosses e redons,» (Lee 2002: v. 233); «ialz de çuete...» (Roques 1982: v. 300).

³² «E las dens grans...» (Lee 2002: v. 334); «danz de sengler aguz...» (Roques 1982: v. 302).

³³ «...e-l morre trons» (Lee 2002: v. 234); «...et nes de chat» (Roques 1982: v. 300).

Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*
(ed. Roques)

mes je me garni de desfandre,
tant que je vi que il estut,
en piez toz coiz, ne ne se mut,
(vv. 316-318)

Jaufré
(ed. Lee)

Mais la bestia non fes parven,
Que-l vis, ni anc sol no-s crolet;
[...]
E cant el vi que no-s movia,
Penset se, car assetz paria
De lla bestia, que non fos brava,
Car per defendre no-s girava,
(vv. 242-243, 247-250)

Deixant de banda els personatges, passem a comentar els episodis que presenten concordances remarcables. Tant en *El cavaller del lleó* com en el *Jaufré*, cadascun dels protagonistes assisteix a una mostra de dolor col·lectiu molt semblant, atès que s'esdevé de manera sobtada i sense cap motiu aparent. En els dos casos la gent d'un castell (el del cunyat de Galvany en *El cavaller del lleó* i Monbrun en el *Jaufré*) manifesta ostensiblement un sofriment desmesurat, motivat per un fenomen desconegut que en ambdós episodis ens fa pensar en algun origen sobrenatural. Amb posterioritat, en tots dos *romans* se sap que l'origen del dolor rau en la tirania amb què un parell d'éssers malvats –el gegant Harpí de la Muntanya en el primer cas i Taulat de Rogemont en el segon– oprimeixen els habitants dels castells. Amb un seguit d'esgarrapades i d'autoagressions com a mostra de dolor, el patiment de la gent es descriu d'una manera molt similar en els dos episodis:

Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*
(ed. Roques)

Une dolors qui les desheite
lor refet la joie oblïer ;
si recomacent a criër,
et plorent, et si s'esgratinent.
(vv. 3812-3815)

Jaufré
(ed. Lee)

Can la gaicha de lla tor crida,
E la gent levon per la villa,
Que cascuns plora e plain e crida,
[...]
E viratz lor pels deramar
E bater mans e ronper caras,
(vv. 3828-3830, 3836-3837)

Cal també parar esment en el fet que en dues novel·les de milers i milers de versos (més de sis mil huit-cents *Ivany* i més de deu mil nou-cents

Jaufré), l'inici de l'episodi que acabem de comentar s'esdevé amb una diferència de setze versos entre una i l'altra (v. 3812 en l'*Ivany* i v. 3828 en el *Jaufré*).

Un altre episodi relatat per l'autor català que s'emmiralla en l'obra de Chrétien és el de la font que transporta Jaufré a l'*altre món*. Concretament, quan l'heroi és empentat per la donzella dins la font en presència del seu cavall, l'animal pensa que el cavaller ha mort ofegat, per la qual cosa, en una mena de personificació, mostra signes ostensibles de dolor i altres atributs més propis dels éssers humans que dels animals, com, per exemple, els intents que fa de parlar. De la mateixa manera, quan Ivany torna per tercera vegada a la font de Brocéliande els records el corprenen de tal mode que cau desmaiat i es produeix una ferida que fa pensar al lleó que el cavaller ha perdut la vida. Llavors, les mostres de dolor del lleó d'Ivany són també més atribuïbles a una persona que no pas a un animal, i es descriuen de manera molt similar a les del cavall de Jaufré:

Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*
(ed. Roques)

Li lÿons cuide mort veoir
son compaignon et son seignor ;
einz de rien n'ot ire graignor,
qu'il comança tel duel a fere,
n'oï tel conter ne retrere,
qu'il se detuert et grate et crie
et s'a talant que i s'ocie
de l'espee, qu'il est vis
qui ait son boen seignor ocis.
(vv. 3500-3508)

Jaufré
(ed. Lee)

E'l caval es enrabiatz
Can ne vi son seinor intrar;
Aissi com se saupes parlar,
Brama e crida ez endilla
E plaing, si que fon meravilla.
Anc bestia non fes tan gran dol,
Qu'el grata e fer e mor lo sol,
Pueis gieta·ls pes e vai corren
Tro a la fon, pueis torna s'en.
(vv. 8450-8458)

Pel que fa als espais físics, un paratge recurrent en la novel·la artúrica és el bosc de Brocéliande, atès que apareix en *Clarís*, el *Llibre d'Artús* i *El cavaller de la carreta*. També trobem aquest bosc a les pàgines del *Jaufré* i a les d'*El cavaller del lleó*. És significatiu el fet que en els dos *romans* Brocéliande és l'entorn en què succeeix la primera de les aventures narrades.

Precisament la descripció de la violenta tempesta que es desencadena en l'aventura de la font de Brocéliande, protagonitzada primer per Calogrenant i després per Ivany (Roques 1982: v. 436-450), recorda

clarament la que sorprèn Jaufré en l'episodi de «la casa encantada» (Lee 2002: v. 2780-2817). En els dos passatges s'esdevé un vent huracanat acompanyat de pluja i llamps que destrueixen tots els objectes que hi ha a l'escenari. Tant Ivany com Jaufré es veuen sotmesos a un gran perill en aquestes aventures *climatològiques*, però malgrat les vicissituds que els toca patir, els dos salven la vida de la mateixa manera, és a dir, per mitjà de la intervenció de Déu:

Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*
(ed. Roques)

que lors vi le ciel si derot
que de plus de quatorze parz
me feroit es ialz li esparz;
et les nues tot mesle mesle
gitoient pluie, noif et gresle.
Tant fu li tans pesmes et forz
que cent foiz cuidai estre morz
des foudres qu'antor moi cheoient,
et des arbres qui peceoient.
Sachiez que molt fui esamiez,
tant que li tans fu rapaiez.
Mes Dex tost me rasegura
que li tans gaires ne dura,
et tuit li vant se resposerent;
des que Deu plot, vanter n'oserent.
(vv. 440-454)

Jaufré
(ed. Lee)

Que par que tuit le alement
E·l cels e la terra s'ajusta.
E non roman piera ni fusta,
Que l'uns ab l'autre no·s combata
E que sobre Jaufre non bata
E no·l fera de tal mesura,
Que gran vertu er, si o dura.
Ez es escur e tona e plou.
E Jaufre esta que no·s mou,
Antz met l'escutz sus en la testa.
E causon fauser e tenpesta;
E no·i a trau ni cabrion,
Teule ni peira ne cairon,
Que no·l don un colp o un burs.
E·l cels es trebols et obscurs,
E leva·s un aurajes grantz,
Que tot ne porta entrenantz,
C'a pauc Jaufre non a portat,
Se non aghes Dieu reclamat.
(vv. 2790-2808)

6. Conclusions

Als segles XII i XIII la preeminència de la poesia trobadoresca sobre la narrativa en l'àmbit de les lletres catalano-occitanes era inqüestionable. Tanmateix, en aquest context de supremacia lírica, probablement en l'últim terç del segle XIII, un lletraferit anònim d'origen català va compondre una novel·la artúrica en vers, el *Jaufré*, i per fer-ho –a la manera dels trobadors– va usar la llengua d'oc.

Aproximadament un segle abans, Chrétien de Troyes va escriure *El cavaller del lleó* (~1177). Tant un *roman* com l'altre pertanyen al que hom ha anomenat cicle artúric: un seguit de novel·les que tenen en comú la difusió del mite del rei Artús i els cavallers de la Taula Redona, l'aprofitament de la matèria de Bretanya i la incorporació d'una sèrie d'elements innovadors com la ficció, l'aventura cavalleresca i l'amor cortès; elements que allunyen aquests *roman* de l'historicisme de la cançó de gesta i que constitueixen el germen de la novel·la moderna.

En *El cavaller del lleó* i en el *Jaufré* es fan palesos cadascun d'aquests trets i, a més, es mostra una acurada destresa per descriure els processos psicològics dels personatges. El *Jaufré* segueix els patrons narratius de la novel·la artúrica, fonamentats en la cortesia i en la recerca d'aventures de l'heroi per assolir els valors més alts de la cavalleria que, alhora, el faran mereixedor de l'amor d'una dama. Tot això emmotllat en un context pre-determinat –la cort del rei Artús– i guarnit d'un gran nombre d'elements meravelloses pertanyents, generalment, a la tradició bretona.

El concepte d'intertextualitat, entès com la capacitat d'aprofitar idees i coneixements de la tradició literària per plasmar-los en les noves obres, i com a únic mitjà per assolir l'*auctoritas* necessària perquè qualsevol escriptor medieval fos tingut en compte, resulta evident en els dos *romans*. Hem assenyalat alguns dels vincles que *El cavaller del lleó* manté amb la tradició precedent i, sobretot, hem comentat nombroses situacions en què el *Jaufré* pren com a model la novel·la de Chrétien. Aquesta complicitat del *Jaufré* amb l'*Ivany* engloba aspectes literaris ben diversos com personatges, episodis, nocions de la ideologia cortesa, ús de la ironia per aparodiari alguns trets definitoris de la ideologia cavalleresca i utilització dels elements meravellosos.

És cert que l'autor català del *Jaufré* contrau de manera notòria nombrosos deutes amb *El cavaller del lleó*; tanmateix, vol dir això que el *Jaufré* és una novel·la poc original i mancada de qualitat? Evidentment no, atès que en la literatura medieval, la connexió amb les obres precedents i la transmissió de les idees fonamentals que aquestes contenien era sinònim de creació. I com hem anat veient al llarg d'aquest estudi, l'autor català del *Jaufré* posa sobre el seu *scriptorium* els topants de la intertextualitat amb un mestratge excepcional, que li permet crear, sens dubte, un dels *romans* més reeixits i difosos de la literatura medieval europea.

BIBLIOGRAFIA

- Alturo Jesús 1998, *Restes codicològiques del més antic manuscrit de Jaufré amb algunes consideracions sobre aquesta novel·la provençal*, «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 46, pp. 9-22.
- Baumgartner Emmanuèle 1978, *Le roman aux XII^e et XIII^e siècles dans la littérature occitane*, dins Frappier Jean - Grimm Reinhold (ed.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, vol. 4, pp. 627-644.
- Brunel Clovis (ed.) 1943, *Jaufré, roman arthurien du XIII^e siècle en vers provençaux*, Paris, Société des Anciens textes français, 2 vol.
- Carré Antònia 2007, *El Jaufré i la tradició artúrica*, dins Ead., *Narrativa catalana medieval en vers: el Jaufré i l'Espill de Jaume Roig*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, pp. 19-99.
- Chrétien de Troyes 1975, *Romans de la Table Ronde*, préface, traduction et notes de Jean-Pierre Foucher, Paris, Gallimard.
- 1982, *Le chevalier au lion (Yvain)*, edició de Mario Roques, Paris, H. Champion.
- Coromines Joan 1985, *Cerverí de Girona: Narrativa I*, Barcelona, Curial.
- Espadaler Antoni M. 1997, *El rei d'Aragó i la data del Jaufré*, «Cultura neolatina», 57, pp. 199-207.
- 2000, *El final del Jaufré i, novament, Cerverí de Girona*, «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 47, pp. 321-334.
- García Carlos 1990, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo.
- Gómez Fernando (trad.) 1996, *Jaufré*, Madrid, Gredos.
- Jeanroy Alfred 1941, *Le roman de Jaufré*, «Annales du Midi», 53, pp. 363-390.
- Köhler Erich 1990, *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio.
- Lavaud René - Nelli René (ed.) 1978, *Le roman de Jaufré*, dins, *Les troubadours*, I, Bruges, Les Éditions Desclée de Brouwer.
- Lee Charmaine (ed.) 2002, *Jaufré*, disponible en línia: <http://www.riac.unina.it/jaufre-i.htm>, [consulta: 26 de gener de 2015].
- Limentani Alberto 1977, *L'eccezione narrativa: La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi.
- Ménard Philippe 1999, *De Chrétien de Troyes au Tristan en Prose. Études sur les romans de la Table Ronde*, Genève, Librairie Droz.

- Paris Gaston 1888, *Romans en vers du cycle de la Table ronde*, dins *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, pp. 1-270.
- Pinkernell Gert 1972, *Zur Datierung des provenzalischen Jaufré-Romans*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 88, pp. 105-110.
- Régnier-Bohler Danielle (dir.) 1991, *La légende arthurienne: le Graal et la Table Ronde*, Paris, Robert Laffont.
- Riquer Martí de 1975, *Los trovadores. Historia literaria i textos*, I, Barcelona, Planeta.
- 1989, *Los problemas del roman provenzal de Jaufré*, «Anthropos», 12, pp. 41-54.

NOTE

Notice sur un nouveau témoin de la *Mélusine* en prose de Jean d'Arras

Marco Robecchi
Università di Verona

RÉSUMÉ: *Cette brève note préparatoire signale la trouvaille d'un nouveau long fragment de la Mélusine en prose de Jean d'Arras (1393). Il a été individué dans le manuscrit Cotton Otho D II de la British Library de Londres, contenant en outre six œuvres qui concernent l'Orient, traduites par Jean le Long (1351). Cette découverte est importante d'un point de vue textuel (il s'agit probablement d'un des plus anciens témoins connus) et d'un point de vue de la diffusion de ce roman. Une étude plus détaillée suivra cette note.*

MOTS-CLÉS: *Mélusine – Jean d'Arras – Cotton MS Otho D II – Fragment – Roman – Moyen français – Jacquette de Luxembourg*

ABSTRACT: *This short preliminary article introduces to the discovery of a new long fragment of Jean d'Arras' Mélusine (1393). It is conserved by the Cotton MS Otho D II, which contains six travel accounts translated by Jean le Long (1351). Preceding a more exhaustive study, this note means to point out the interest of the fragment both for his textual tradition and the history of the circulation of the text.*

KEYWORDS: *Mélusine – Jean d'Arras – Cotton MS Otho D II – Fragment – Roman – Middle French – Jacquette of Luxembourg*

1. *Le manuscrit BL Cotton Otho D II*

Cette brève note a l'intention de signaler l'heureuse “trouvaille”, ou mieux “re-trouvaille”, d'un nouveau témoin de la *Noble histoire de Lusignan*, mieux connue sous le nom de *Roman de Mélusine*, écrite en prose par Jean d'Arras et dédiée en 1393 à Jean duc de Berry (1340-1412), frère du roi Charles V (1338-1380).

Ce nouveau témoin est contenu dans un manuscrit de la British Library de Londres, cote Cotton MS Otho D II. Il s'agit donc d'un des manuscrits

provenant de la bibliothèque de sir Robert Cotton (1570/71-1631), bibliophile et collectionneur anglais qui avait commencé à recueillir des manuscrits précieux à partir de la fin du XVI^e siècle. Sa collection a été brulée et très gravement endommagée par l'incendie du 23 octobre 1731, alors que les volumes étaient provisoirement conservés chez la Ashburnham House, à Westminster.¹

Ce manuscrit est très connu par les savants de littérature française médiévale, parce qu'il contient les traductions en moyen français de six œuvres concernant l'Orient rédigées en 1351 par le moine bénédictin Jean le Long d'Ypres, abbé de Saint-Bertin en Saint-Omer. Les six œuvres sont, dans l'ordre du manuscrit, la *Flos historiarum* du prémontré Hayton de Corico (ff. 6r-37v), le *Liber peregrinationis* du frère dominicain Riccoldo da Monte di Croce (ff. 38r-60v), la *Relatio* du frère franciscain Odorico di Pordenone (ff. 61r-69v), le *Liber de quibusdam ultramarinis partibus* du frère dominicain Wilhelm von Boldensele (ff. 70r-80r), deux *Lettres* envoyées par le Gran Khan Toyon Temür au Pape Benoît XII (ff. 80v-81v) et le petit traité *De statu, conditione ac regimine magnis canis* (ff. 82r-85v).² La *Mélusine*, ici intitulée *La tres noble et tres merueilleuse hystoire de la tres noble forteresce de Lusignen*, se trouve aux folios 86r-150v. Seuls quelques chapitres sont lisibles, à savoir une partie du chapitre 9, 10 et 11 jusqu'au chapitre 22, plus ou moins complets, c'est à dire presque un tiers de l'œuvre.

Il s'agit d'un manuscrit somptueux, richement enluminé, écrit en une écriture bâtarde bourguignonne ronde et de petit module, mais très compréhensible ;³ en ce qui concerne sa langue, elle est conforme à la *scripta* d'Île-de-France. Ses enluminures sont attribuables à l'atelier du *Maître de l'Épître d'Othéa*, actif à Paris entre la première décennie du XV^e siècle, connu pour les illustrations de cette œuvre de Christine de Pisan.⁴ Selon Millard Meiss, sa production se situe entre la fin de 1403 ou les premières années qui vont de 1404 à 1412. En effet, les enluminures, comme les dé-

¹ La collection de sir Cotton a rejoint le British Museum (aujourd'hui British Library) en 1752 et compte environ 1400 items. Pour plus de renseignements sur la collection Cotton on peut consulter la page web <http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/manuscripts/cottonmss/cottonmss.html> (dernier accès 30/06/2015), laquelle donne une utile bibliographie.

² Voir, pour ces œuvres, les études suivantes: Dörper 1996, Andreose-Ménard 2010, Deluz 1972, Gadrat 2007.

³ Voir *Nomenclature* 1954, p. 23, planche 24.

⁴ Pour l'œuvre de Christine voir l'édition critique par Gabriella Parussa, à savoir Parussa 1999.

corations et l'écriture sont très semblables à celles du manuscrit fr. 606 de la Bibliothèque nationale de France et du manuscrit 2028 de la Bibliothèque Mazarine. La production des deux manuscrits se situe entre les années 1405-1412.⁵ On peut supposer avec un bon degré de certitude que le manuscrit de Londres a été produit lui aussi au début du xv^e siècle, probablement à Paris, et qu'il s'agit peut-être d'« une commande bourguignonne ».⁶

C'est une donnée très intéressante. M. Philippe Ménard, le dernier chercheur qui s'est occupé de ce manuscrit, avait pu seulement affirmer que « le manuscrit est antérieur à 1436 ».⁷ Sa supposition était fondée sur le fait que le catalogue de Thomas Smith de 1696 dit : « Liber iste, elegantissimis figuris illuminatus, olim pertinebat ad D. Jaquettam Luxemburgicam, Ducissam Bedfordiae, ut illa propria manu in fine libri testatur ».⁸ Jacqueline de Luxembourg a épousé en 1433 le duc de Bedford John of Lancaster, et après sa mort, en 1435, elle se remaria en 1436 à Sir Richard Woodville 1st Earl Rivers. La souscription *Ducissam Bedfordiae* indique qu'elle était encore mariée, ou venait d'être veuve, du duc de Bedford, avant le second mariage.

Les savants qui se sont occupés du manuscrit n'ont jamais signalé la présence de cette œuvre de Jean d'Arras, difficile à lire en raison de l'état des pages, partiellement brûlées. Christiane Deluz signalait seulement

⁵ Voir Meiss 1974, pp. 388-389; Avril 1975 et de Winter 1982. Pour les manuscrits de *l'Epistre d'Othéa* Mombello 1967 et Parussa 1999. La date 1405 a été proposée par Meiss 1974 ; plus récemment Parussa 1999, pp. 92 et 105, sur la base d'un article de Hindman 1983, p. 108, propose « la période entre la fin de l'année 1407 et l'année 1409 » pour dater la rédaction du ms. BnF, fr. 606, bien que « après maintes hésitations ». En outre, le manuscrit fr. 606, une collection des œuvres de Christine de Pisan, « a été composé probablement pour le duc Louis d'Orléans, et fut acquise vers 1408-1409, après la mort de ce dernier, par le duc Jean de Berry », Parussa 1999: 90. En tout cas, le ms. fr. 606 appartient à la famille textuelle B (la deuxième élaboration de l'œuvre), à laquelle appartient aussi le ms. Londres, British Library, Harley 4431, produit entre 1410 et 1415. Comme le ms. fr. 606 a des variantes qui sont plus proches de la famille A que du ms. de Londres, et que la première phase de remaniement serait à situer en 1403-1404 « periodo nel quale Christine cercò di entrare in rapporto col duca [de Berry] », Mombello croit qu'il est possible de fixer la date de production de ce manuscrit en 1405 « senza che sia più possibile poterla precisare oltre » (Mombello 1967, pp. 307 et 21). Il faut se souvenir que Christine avait dédié la rédaction B à Philippe le Hardi, mort le 27 avril 1404 (voir *Ibidem*, p. 307).

⁶ Gilbert-Reno-Villela 2012, p. 132. En outre, cette récente publication confirme notre hypothèse que ces manuscrits «paraissent sensiblement contemporains».

⁷ Ménard 2006, p. 489.

⁸ Smith 1696, p. 74.

« l'histoire de la forteresse de Lusignan de Poitou, compilée selon diverses chroniques »,⁹ Philippe Ménard affirmait « enfin, l'Histoire de la forteresse de Lusignan. À l'exception de cette dernière œuvre, tous les autres textes sont en rapport avec l'Orient ». ¹⁰ Ni Louis Stoffe dans son édition de la *Mélusine* du 1932, ni Jean-Jacques Vincensini dans sa dernière édition critique de 2003 ne signalent ce manuscrit parmi les témoins du roman.¹¹

2. Le texte de la Mélusine

Or il n'y a aucun doute : il s'agit de l'œuvre de Jean d'Arras. Il suffit de lire les premières rubriques dans la *tabula* du contenu au f. 5r-v pour s'apercevoir que nous sommes en présence de la *Mélusine*, et non pas d'une œuvre générique sur la dynastie des Lusignan. Voici un exemple avec la transcription de quelques rubriques :

London, BL, Cotton Otho D II

lf. 5ral (*Rubr*) Cy commencent les rubriques de la | tres noble *et* tres merveilleuse forteresce | hystoire de la tres noble forteresce de lusignen

- 1 Comment le roy Elynans | vint ala fontaine *et* comment | il parla a la dame *et* comment | il lot a femme .j.
- 2 Comment le Roy Elynans fu esbalhis quant il vit sa femme ainsy *partir* de [lui] .ij.
- 7 Comment quant le conte *et* la | [bo...me] *approuchierent* de la praie l...e Melusigne *envoia* un *chevalier* avec l... au d...oit *et* aussi de la contesse vij.

Arsenal 3353¹²

Comment le roy Elinas vint ala fontaine, comment il parla a la dame *et* l'ot a femme

Comment le roy Elinas fu esbahi quant il les vit ainsi partir

Comment Remondin epousa Melusigne a grant noblesce

⁹ Deluz 1972, p. 18.

¹⁰ Ménard 2006, p. 488.

¹¹ Stoffe 1932 *et* Vincensini 2003, pp. 43-63.

¹² Le manuscrit Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3353, manuscrit du premier tiers du XV^e siècle, a été utilisé comme manuscrit de base pour les éditions de Stoffe 1932 *et* de Vincensini 2003.

- 25 [Comment] melusigne |...fenestre Comment Melusigne se party de la fe-
et se mua en guil....te .xxv. nestre et se mua en guise de serpente
- 31 Comment les freres entrent | noble- Comment les .vi. freres entrent noble-
 ment a lucembourg a sons de | menes- ment a Lussembourc a tresgrant no-
 tarlz , et leurs gens se logierent blesce et leurs gens se logent dehors en
 |...dehors en pauellons xxxj. paveillons

Même en ne lisant que quelques lignes du texte, on est sûr qu'il s'agit du texte de Jean d'Arras. Il suffit de confronter un bref extrait du texte au f. 94r avec le correspondant dans l'édition de Vincensini de 2003. Voici la transcription du texte :¹³

London, BL Cotton Otho D II

f. 94r: Lhistoire dit que mellusigne fu | moult curieuse [daprester] laffaire de ses enfans *et* fist arriuer au port de la rochelle grant *et* riche | navire tant galees comme rampins | *et* grosses nefes la mendre de .ij. couvertes | *et* aucunes de .iij. Et fut le navire si | grant que pour [mover]¹⁴ .iij.^m hommes | darmes et entretant manderent les .ij. | enfans les che- valiers qui leur orent le voyalge [acointe], et leur dirent quilz [sapparrillassent de mouvoir bien brief comme ilz lleur avoient promis et ilz dirent seilgneurs nous sommes tous prest et alvons acointe ce fait apluseurs gentilz | hommes qui sappareillent de venir en | vostre compaignie *et* sont tous desirans | de vous servir par foy dist urien grans | merci nous leur merirons se dieu | plaist et a vous aussi tant fist melullsigne que tout fut prest et...lrons que de poitois (*sic!*) que de gu...| elle bailla ses enfans en g...|

Jean d'Arras, *Mélusine* (éd. Vincensini), pp. 302-303

L'ystoire dit que Melusigne fu moult curieuse de apprester l'affaire de ses enfans. Et fist arriver au port de La Rochelle grant et riche navire, tant de galees comme de ranpins, comme de grosses nefes, la mendre de deux couvertes et les autres de trois, et fu le navire si grant que pour bien mener trois mil hommes d'armes. Et entretant manderent ly enfant les deux chevaliers qui leur eurent accointié le voyage et leur dirent que ilz s'appareillassent de mouvoir bien brief, comme ilz leur avoient prommis. Et ilz dirent: «Seigneurs, nous sommes tous prests et avons acointié ce fait a pluseurs gentilz hommes qui s'appareillent de venir en vostre compaignie et sont tuit desirant de vous servir.» «Par foy, dist Uriens, grans mercis. Nous leur merirons, se Dieu plaist, et a vous aussi.» Tant fist Melusigne qu'elle ot tout prest. Et ot quatre ba-

¹³ La barre | signale la fin de la ligne ; la barre double || le change de colonne ; les leçons entre crochets [] sont difficiles à lire et transcrites pour conjecture, les points ... signalent les parties illisibles. On a souligné les leçons différentes entre les deux textes.

¹⁴ Mais peut-être doit-on le lire *mener*.

et ot grant foison de cheva...lers *et* gentilz hommes le nom...l et v^c hommes darmes et v^c ar...lers, les vivres lartellerie le har...l les chevaux furent chargiez es...lault

et monterent les gens e...lres la veissiez penons [lanterne...] dur au vent et sonner trompetes....l instrumens et ces chevaulx henn...l braidier que cestoît grant beaute al

lors prindrent les .ii. enfans co...l leurs freres *et* des gens qui moult...l drement pluroient de leur depar...l Et Remondin et mellusigne conv...lrent leurs enfans iusqua la mer E...l quant ilz furent la venus mel...l les trait apart en disant, Enfans...l tendez ce que ie vous vuel dire...l

rons, que de Poictou que de Guienne, a qui elle bailla ses enfans en gouvernance, et ot grant foison chevaliers et escuiers et gentilz hommes, le nombre de .ii^m. .v^c. hommes d'armes et .v^c. arbalestriers. Les vivres, l'artillerie, les harnoiz et les chevaulx furent chargiez es vaisseaux et monterent les gens ens ou navire. La veissiez bannieres, pennons et estendars sur les vaisseaux au vent et sonner trompetes et instrumens et ces chevaux hennir et braidier, que c'estoit grant beauté a veoir. Lors prindrent les deux enfans congié de leurs freres et des gens, qui moult tendrement plouroient de leur departie. Et Melusigne et Remondin convoierent leurs enfans jusques a la mer. Et quant ilz furent la venus, Melusigne les trait a part en disant: «Enfans, entendez ce que je vous vueil dire et commander.»

London, BL, Cotton Otho D II

c. 105v: Lystoire dit que les freres vindrent moult honnorablement | faire la reverence au roy, et | le roy les receut moult liement *et* les | mercia de leur secours et leur dist que | apres dieu ilz estoient ceulx par que il | *et tout* son royaume estoient resuscitez | de plus cruel trespas que de la mort | Car silz ne feussent les sarrazins les | eussent tous destruis ou convertis a | leur loy qui vaulsist pis que mort temporelle, Car ceulx qui a ce se feussent | consentus de bon cuer [a]ussent [une] dam|pnacion perpetuelle, et pour tant est | ce raison que ie le vous merisse a mon | pouvoir Car ie nay autre volente que | den faire mon devoir combien que ie | ne le pourroie assouvir a la value de la | haute honneur

Jean d'Arras, *Mélusine* (éd. Vincensini), pp. 375-376

L'ystoire dit que les freres vindrent moult honnorablement faire la reverence au roy et le roy les receipt moult liement et les mercia de leur secours. Et leur dist que, apréz Dieu, ilz estoient ceulx de quoy il et son royaume estoit resuscitez de plus crueulx trespas que de la mort, car, se ilz ne feussent, les Sarrazins les eussent tous destruis ou turnéz a leur loy, qui vaulsist piz que mort corporelle. Car qui a ce se feussent consentu de bon cuer eussent eu dampnacion perpetuelle. «Et pour tant c'est raison que je le vous merisse a mon pouoir, car je n'ay pas volenté que de faire en mon devoir, combien que je ne le pourroie assouvir a la value e la haulte honneur que vous m'avez faicte, mais je vous supply hum-

que vous mauez faite | mais ie vous suppli humblement que | vous veuilliez prendre en gre ma petilte puissance , par foy sire roy dist urien | de ce ne vous fault doubter , car nous ||

blement que vous veuilliez prendre en gre ma petite puissance.» «Par foy, sire roy, dist Urien, de ce ne nous fault doubter, car nous...

3. Premières conclusions

On peut remarquer qu'il y a quelques petites différences entre le texte de l'édition et le fragment de Londres, mais on ne peut pas encore proprement parler de véritables *variantes* significatives. La discussion critique de ce texte sera traitée, en même temps que la description approfondie du manuscrit, de sa production et de sa circulation, dans une étude qui sera bientôt publiée. J'ai voulu signaler ici l'acquisition de ce nouveau manuscrit jusqu'à présent ignoré par les critiques ; nous avons aussi pu le dater de la première décennie du XV^e siècle, l'identifiant ainsi comme un des manuscrits le plus anciens l'œuvre de Jean d'Arras.

BIBLIOGRAPHIE

- Andreose-Ménard 2010 = *Le voyage en Asie d'Odoric de Pordenone traduit par Jean le Long OSB*, Alvisse Andreose - Philippe Ménard (éd.), Genève, Droz, 2010.
- Avril François 1975, *La peinture française au temps de Jean de Berry*, «Revue de l'Art», XXVIII, pp. 40-52.
- de Winter Patrick Marc 1982, *Christine de Pizan: ses enlumineurs et ses rapports avec le milieu bourguignon*, in *Actes du 104^e Congrès national des sociétés savantes, Bordeaux*, 1979, Paris, Bibliothèque Nationale, pp. 335-376.
- Deluz 1972 = Guillaume de Boldensele, *Liber de quibusdam ultramarinis partibus et praecipue de Terra sancta (1336) suivi de la traduction de frère Jean le Long (1350)*, Christiane Deluz (éd.), thèse de doctorat de III^e cycle, Paris IV, 1972.
- Dörper 1998 = *Die Geschichte der Mongolen des Hethum von Korykos (1307) in der Rückübersetzung durch Jean le Long*, «Traitez des estas et des conditions de quatorze royaumes de Aise» (1351): *Kritische Edition mit parallelem Abdruck des lateinischen Manuskripts Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka*, R 262, herausgegeben von Sven Dröper, Frankfurt am Main, Lang, 1998.

- Gadrat Christine 2007, «*De statu, conditione ac regimine magni Canis*»: *l'original latin du «Livre de l'estat du grant Caan» et la question de l'auteur*, «Bibliothèque de l'École des Chartes», CLXV, 2, pp. 355-371.
- Gianni Mombello 1967, *La tradizione manoscritta dell'«Epistre Othea» di Christine de Pizan. Prolegomeni all'edizione del testo*, Torino, Accademia delle Scienze, 1967.
- Hindman Sandra 1983, *The Composition of the Manuscript of Christine de Pizan's Collected Works in the British Library: A Reassessment*, «British Library Journal», IX, pp. 93-123. Téléchargeable à l'adresse <http://www.bl.uk/ebj/1983/articles/pdf/article9.pdf>. (dernier accès 30/06/2015).
- Jean d'Arras, *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan*, Jean-Jacques Vincensini (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 2003.
- Meiss Millard 1974, *French Painting in the Time of Jean De Berry: the Limbourgs and Their Contemporaries*, London, Thames & Hudson, the Pierpont Morgan Library, 2 voll.
- Mélusine, roman du XIV^e siècle*, Louis Stoff (éd.), Dijon, Imprimerie Bernigaud et Privat, 1932.
- Ménard Philippe 2006, *Les manuscrits de la version française d'Odoric de Pordenone*, in «*Qui tant savoit d'engin et d'art*». *Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Claudio Galderisi - Jean Maurice (éd.), Poitiers, Université de Poitiers - CESCUM, pp. 483-492.
- Nomenclature* 1954 = *Nomenclature des écritures livresques du IX^e au XVI^e siècle. Premier colloque international de paléographie latine, Paris, 28-30 avril 1953*, Paris, CNRS, 1954.
- Ouy Gilbert - Reno Christine - Villela-Petit Inès 2012, *Album Christine de Pizan*, Turnhout, Brepols.
- Parussa 1999 = Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Gabriella Parussa (éd.), Genève, Droz, 1999
- Smith Thomas 1696, *Catalogus Librorum Manuscriptorum Bibliothecæ Cottonianæ*, Oxford, Sheldonian Theatre; fac-simile publié par C. G. C. Tite, *Catalogue of the Manuscripts in the Cottonian Library, 1696*, Cambridge, D. S. Brewer, 1984.
- Stouff 1932 = *Mélusine, roman du XIV^e siècle* publié par Louis Stoff, Dijon, Imprimerie Bernigaud et Privat, 1932.
- Vincensini 2003 = Vincensini Jean-Jacques 2003, *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan*, Paris, Lettres Gothiques.

SCHEDE E RECENSIONI

***Ovid in the Middle Ages*, edited by James G. Clark, Frank T. Coulson, Kathryn L. McKinley, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; 384 pp. ISBN 978-1-1070-0205-0.**

Ovid in the Middle Ages, risultato del lavoro editoriale di James G. Clark, Frank T. Coulson e Kathryn L. McKinley, si inserisce nel filone degli studi sulla ricezione ovidiana nel Medioevo, che negli ultimi anni è particolarmente in auge. I contributi proposti sono di carattere pluridisciplinare e pluriculturale: facendo capo ad epoche e a tradizioni letterarie diverse, questi approcci diversificati alla materia ovidiana rendono giustizia alla «pluralità di Ovidi» che circolava nel Medioevo. La generosità di questo studio consiste nell'offrire al lettore diversi aspetti della ricezione del poeta latino, che includono indagini sulla tradizione manoscritta, un esame dei commenti, delle moralizzazioni, della popolarità ovidiana nelle corti e nelle scuole, oltre che un censimento dei cosiddetti *pseudo-ovidiana*. Un compendio che prevede un pubblico ampio e che permette di farsi un'idea *quasi* globale della ricezione ovidiana nel Medioevo europeo: quasi perché, mentre la tradizione romanza è ben rappresentata, quella germanica trascura l'ambito tedescofono, dove la risonanza del poeta – certo non massiccia come in Francia – a partire dalla traduzione attribuita ad Albrecht von Halberstadt assume dei tratti peculiari che avrebbero potuto completare ancora meglio il quadro di riferimento.

Nell'introduzione al volume Clark compie un *excursus* sulla storia della ricezione ovidiana a partire dalla morte del poeta fino al Medioevo, tracciandone gli sviluppi più significativi sulla base della tradizione manoscritta delle opere e dei commenti, degli accessi e delle moralizzazioni, fino ad arrivare alle prime edizioni a stampa. Inoltre, l'autore rintraccia le tappe fondamentali del corrispondente *literary criticism*, concludendo come gli studi sulla ricezione ovidiana abbiano contribuito a chiarire, all'interno dei *Medieval studies* in generale, lo sviluppo di questioni fondamentali che riguardano l'identità, la sessualità e il corpo (p. 25).

In *Ovid's Metempsychosis*, Elizabeth Fisher mette in luce l'influenza di Ovidio nell'opera dei poeti greci del periodo bizantino, muovendo dallo studio di autori latini la cui origine ed educazione può essere rintracciata in Egitto o in area siro-palestinese, come era stato nel caso esemplare di Claudiano (p. 29). Diversi secoli più tardi Planude, monaco del XIII secolo a Costantinopoli, dopo aver appreso il latino presso i Domenicani, traduce diverse opere, fra cui le *Metamorfosi* e le *Eroidi*. Le numerose revisioni dei testi inducono a pensare che per Planude la traduzione non fosse semplicemente un esercizio di latino, ma che egli avesse l'obiettivo, attra-

verso la mediazione del latino, di una letteratura greca alta e sofisticata (p. 45).

Il vasto capitolo di Frank T. Coulson, autore di fondamentali studi ovidiani, è dedicato alle *Metamorfosi* nella tradizione francese. Egli individua lo sviluppo dei commenti scolastici in Francia dalla loro genesi a Orléans nel 1180 fino al 1400, menzionando i manoscritti più importanti e chiarendo le modalità di esegesi e lettura delle opere da parte dei maestri medievali. Oltre alle interpretazioni nate nella cerchia di Orléans, come le *Allegorie* di Arnolfo o le glosse filologiche di Guglielmo di Orléans, anche gli *Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia (1234 ca.) rientrano nell'analisi di Coulson, così come il commento di Giovanni del Virgilio (inizio XIV secolo) e, soprattutto, l'anonimo *Vulgate Commentary*, la glossa vulgata della seconda metà del XIII secolo.

Anna Pairet offre invece un contributo sulle moralizzazioni delle *Metamorfosi* in Francia nel XIV secolo e in particolare sull'*Ovide moralisé*, che fu riportato all'interesse scientifico nel 1890 da Gaston Paris e in seguito fu edito da De Boer (1915-1938). Pairet sottolinea come, nonostante il rinnovato interesse nella critica degli ultimi vent'anni, per lo studio dell'*Ovide moralisé* ci siano ancora diversi aspetti che meriterebbero un approfondimento (p. 84). La studiosa indaga la struttura tematica e narrativa, esaminando il modo in cui la filologia ha affrontato la resa vernacolare delle narrazioni ovidiane. La tesi proposta in questo contributo è che l'anonimo copista dell'*Ovide moralisé* non solo abbia ampliato i miti ovidiani, ma più radicalmente anche il modello narrativo che sottostà alle *Metamorfosi* stesse: sul piano retorico, infatti, esiste una grande continuità fra la narrazione ovidiana e il poema francese medievale, che evita intenzionalmente un'interpretazione univoca delle *fabulae*. Per questo, in contrasto con la natura 'chiusa' dei commenti precedenti, l'*Ovide moralisé* sembra riflettere al meglio lo spirito fluttuante e aperto del *carmen perpetuum* (p. 106).

Marylenn Desmond è autrice di un contributo che poggia sui *Cultural studies*: la studiosa teorizza la nascita di una cosiddetta «heteroerotic ethic» attraverso la traduzione francese medievale delle opere ovidiane di carattere amoroso. La ricezione medievale dell'*Ars amatoria* e delle *Eroidi* per Desmond è cruciale per lo sviluppo di un discorso (etero-)erotico a partire dal XIII secolo, quando le due opere iniziano a circolare sia in versi che in prosa (p. 108). La traduzione dell'*Ars amatoria* è quella più estesa: l'*Art d'amours* diviene in sostanza un trattato su quella che l'autrice definisce una «normative sexuality» (p. 113) a partire da una prospettiva maschile (differenza che invece Ovidio non attua). Per quanto riguarda le

Eroidi, nonostante la loro circolazione in latino fosse diffusa, le traduzioni erano solitamente parziali e inserite come interludi non narrativi in altri contesti, ad esempio nell'*Ovide moralisé* o nell'*Histoire ancienne*.

Nei successivi due contributi Robert Black e Warren Ginsberg esplorano la risonanza di Ovidio nell'Italia medievale: il primo in un *excursus* che passa in rassegna gli autori italiani che hanno recepito Ovidio; il secondo ne approfondisce invece la ricezione dantesca. Se Bene da Firenze, professore a Bologna, si aspetta che i suoi studenti leggano *philosophos et auctores* fra cui anche Ovidio, lo stesso vale per altri intellettuali come Brunetto Latini, che nel *Tesoretto* presenta l'Ovidio dei *Remedia amoris*, e Lovato Lovati, che attinge invece alle *Metamorfosi*. Giovanni del Virgilio fra gli ovidiani italiani ha un ruolo speciale: anch'egli tiene lezioni a Bologna e sulla base del commento di Giovanni di Garlandia elabora una sua *interpretatio* dell'opera ovidiana, di carattere storico, morale e naturalistico (p. 127). Ovidio è ben rappresentato fra i libri scolastici nelle biblioteche fiorentine, ma anche fuori dal territorio toscano si contano diverse copie delle *Metamorfosi*. Per quanto riguarda la ricezione ovidiana nella *Vita nova* e nella *Commedia* Ginsberg spiega che per Dante Ovidio era l'*alter poeta* (p. 143), con cui condivideva fra l'altro l'esperienza dell'esilio. L'ambiguità presente nella ricezione dantesca riguarda il fatto che Dante emula e nello stesso tempo sopprime i diversi 'Ovidi': quello erotico, quello mitografico e l'esule. *De facto* quando Dante si confronta con Ovidio lo fa per lo più attraverso le *Metamorfosi* (p. 153), mentre lo critica per l'eccesso di narcisismo della sua poetica (p. 127).

Nel capitolo che segue Wenzel analizza in che misura Ovidio è recepito nei sermoni del XIV e XV secolo in Inghilterra e che cosa si possa dire riguardo ai predicatori che hanno citato le sue opere, sul loro pubblico e sul tipo di coinvolgimento che mostrano verso il poeta (p. 161). Per quanto riguarda Ovidio nei monasteri, Clark sottolinea come, un secolo prima dell'inizio della cosiddetta *aetas ovidiana*, le opere di Ovidio fossero presenti nei monasteri benedettini, e in Inghilterra ancora prima che nel continente (p. 177). I monaci insulari furono inoltre i primi a manifestare interesse per l'*Ovidius moralizatus* (p. 187). All'inizio del XV secolo ci fu una vera ossessione per gli *exempla* ovidiani che sono diventati un tratto importante dei sermoni monastici inglesi. Sempre sulla scia della ricezione ovidiana nel *côté* inglese medio si pone anche il capitolo successivo, che interessa questa volta Gower e Chaucer. Gli autori attingono alla pluralità ovidiana che circolava all'epoca: a Gower il poeta latino serve a costruire un mondo ideale di dimensione politica, etica e teologica; Chaucer per mezzo di Ovidio esplora grandi questioni morali ed etiche. Nella *Legend*

of good women, ad esempio, Chaucer riprende il mito di Piramo e Tisbe (p. 210), senza attingere a versioni moralizzate e intenzionato a mantenere tutte le incongruenze e il tono a tratti comico del mito così come viene narrato nelle *Metamorfosi*.

Nel novero delle tradizioni romanze, Cristóbal indaga la fortuna ovidiana in Spagna. Gli esempi più rilevanti sono l'*Estoria de España* così come la *General Estoria*, dove i miti ovidiani subiscono un'interpretazione per lo più storico-evemeristica, così da poter essere incorporati nell'opera storiografica di Alfonso X (p. 238). Se nella prima fase della ricezione spagnola le opere di maggiore interesse erano le *Metamorfosi* e le *Eroidi*, successivamente si guarda molto di più alle opere di carattere amoroso, come emerge da Juan Ruiz, Enrique de Villena o Alonso de Madrigal. Le *Eroidi* influenzano inoltre i primi esempi di romanzo sentimentale, come nel caso di López de Mendoza e di Juan de Mena.

Nel capitolo dodicesimo del volume, Carla Lord sposta il *focus* della ricezione ovidiana sulle miniature nei manoscritti medievali delle *Metamorfosi* e i relativi commenti in Francia e in Italia, circoscrivendo le sue osservazioni ai casi esemplari di Diana e Atteone, Io, Mercurio e Argo. Fra i codici miniati più importanti, Lord menziona l'Ovidio napoletano – il codice illustrato più antico –, un interessante codice fiorentino con illustrazioni *en bas-de-page* (Firenze, BNC, Panciatichi 63) e il codice di Rouen dell'*Ovide moralisé*.

L'ultimo capitolo è dedicato agli *pseudo-ovidiana* nel Medioevo. Per Ralph J. Hexter due principi dovrebbero guidare ogni studio storico degli *pseudo-ovidiana* oggi: quello di *false authorship*, in forte relazione con il concetto di autore, molto difficile da inquadrare nel Medioevo perché «embedded in a complex and very specific matrix of text production and reproduction» (p. 287). In secondo luogo per ricostruire la storia degli *pseudo-ovidiana* è necessario ricomporre il sistema letterario in cui essi erano nati; è necessario inoltre differenziare le opere scritte e considerate come autentiche di Ovidio e quelle scritte in emulazione di Ovidio. Hexter adduce esempi significativi come il *Nux*, la cui paternità è stata molto discussa, o il *Pamphilus*, la cui ricezione si traduce anche nel *Libro de Buen Amor*, oppure il *Facetus*. Al XIII secolo risale il maggior raggruppamento di *pseudo-ovidiana*. Tra questi testi il più lungo è senza dubbio il *De vetula*, autobiografia erotica di Ovidio che muove dall'*Ars amatoria*.

Chiudono il lavoro editoriale un'appendice che contiene un'utile selezione di manoscritti ovidiani suddivisi per opere e per tipologie (*originalia*, commenti, manoscritti illustrati, etc.) e una ricca bibliografia. Il volume dunque, come si può evincere da questa breve nota, è sicuramente

un mezzo non trascurabile per coloro che si avvicinano alla ricezione dell'opera di Ovidio nel Medioevo e, più in generale, agli studi sulla ricezione.

Anna Cappellotto
Università di Verona

Simon Gaunt, *Marco Polo's Le Devisement du Monde. Narrative voice, language and diversity*, Cambridge, D.S. Brewer, 2013 («Gallica», 31); x + 199 pp. ISBN 978-1-8438-4352-8.

Negli ultimi anni gli studi sul *Milione* di Marco Polo hanno conosciuto notevole vitalità sul piano dell'attività editoriale, come testimoniano l'edizione critica della versione francese diretta da Philippe Ménard (*Le devisement du monde*, Genève, Droz, 2001-2009, 6 voll.), e la nuova edizione del ms. BnF fr. 1116 curata da Mario Eusebi (*Il manoscritto della Bibliothèque nationale de France fr. 1116*. Vol. 1. *Testo*, Roma-Padova, Antenore, 2010); ad esse si è accompagnata un'ampia attività di interpretazione critica e di riflessione sulla tradizione del testo, a proposito della quale ricorderemo solo gli studi apparsi in occasione delle celebrazioni per i 750 anni dalla nascita del veneziano (2004).

Il volume di Gaunt si presenta da un lato come una messa a punto delle problematiche legate al testo del *Milione*, non rivolta unicamente agli specialisti poliani, e dall'altro come una lettura approfondita dell'opera che ne vuole mettere in luce la specificità e i motivi della fortuna.

Il capitolo introduttivo (*Introduction. Le Devisement du Monde: textual tradition and genre*, pp. 1-39) delinea l'importanza della figura di Marco Polo nell'immaginario collettivo europeo fino ai giorni nostri, evidenziando i problemi legati all'assetto testuale dell'opera e alla complessità della tradizione. Una delle linee guida dell'analisi di Gaunt è la convinzione che alcune caratteristiche della ricezione del *Milione* (il bisogno di integrare le informazioni fornite dal testo; la tendenza a mitizzare la vita di Marco; l'impulso a mettere in discussione la veridicità del testo) «are invited and instantiated by the text itself» (p. 6). Dal punto di vista metodologico, l'autore pone inoltre tra i suoi scopi quello di rimediare alla «generale riluttanza» («general reluctancy», p. 11) ad analizzare il testo poliano con gli strumenti della critica letteraria; riluttanza che, secondo l'autore, ha

l'effetto di privilegiare spesso il contenuto (storico, geografico, descrittivo) rispetto alla forma. Oltre a questo, lo studio non intende interrogare nuovamente il testo nelle sue diverse redazioni per cercare di gettare luce sui punti problematici che riguardano l'autorialità, la pluriredazionalità e simili – questioni che, in assenza di nuove acquisizioni, non possono che ricevere, secondo l'autore, risposte ipotetiche – quanto piuttosto accettare il testo così come la tradizione ce lo consegna ed esplorare gli effetti che provengono da quell'assetto e da quella storia della trasmissione.

Gran parte dello studio, ricco di esempi, viene condotto sul testo tràdito dal ms. BnF fr. 1116 (F); l'autore non manca di presentare e discutere brevemente le proposte recenti (Wehr, Burgio-Eusebi, Ménard) che pongono altre versioni più vicine all'originale rispetto a F. In particolare, alle pp. 24-26 l'autore mette in luce con acume alcuni limiti della posizione di Ménard in difesa della versione in francese 'corretto'.

Il primo capitolo (*Narrative voice and style: 'ego Marcus Paulo'*, pp. 41-77) si occupa delle «ambiguous narrative voice(s) of the *Devisement*» (p. 41). Dopo un'analisi testuale finalizzata a definire le modalità espressive del patto tra i coautori, debitrice degli studi di Valeria Bertolucci Pizzorusso, appare uno schema enunciativo non rigido nel corso del testo: l'autore cita opportunamente alcuni passi in cui gli stessi pronomi personali indicano con chiarezza referenti diversi. L'autore espande quindi il concetto dell'ambiguità («ambiguity») del testo di fr. 1116 così introdotto fino a includere anche il tempo e il luogo dell'azione: gli altri fattori che creano questa «mimetic strategy» (p. 63) sono infatti l'uso dei tempi verbali, in particolare il presente e il futuro, e i marcatori spazio-temporali. Tali caratteristiche espositive, e il modo in cui vengono utilizzate, distinguono chiaramente il *Milione* da altri testi coevi accostabili per la materia che contengono, in particolare *L'Image du monde* di Gossouin e il *Tresor* di Brunetto Latini. Un ulteriore campo di ambiguità del testo di Marco Polo, che si fonda sulle caratteristiche sottolineate in tutto il primo capitolo, è quello che attiene alla sua veridicità: «The discourse of the *Devisement*, as we have seen, is neither 'objective', impersonal nor strictly factual. It is frequently fragmented or partial. It thus invites questioning and supplementation from its readers and transmitters, which in turn leads to romanticization, speculation, elaboration» (p. 75).

Nel secondo capitolo (*Language and translation: 'in lingua Galica dicitur'*, pp. 78-112) l'autore si chiede quanto gli autori delle differenti versioni in cui il testo si diffuse rapidamente in tutta Europa fossero coscienti di compiere «a systematic linguistic transposition between clearly and discernibly distinct languages or linguistic forms» (p. 82). L'attenzione si

concentra principalmente su F e sulla sua trasposizione francese, con qualche notazione sulle redazioni toscana e latina. Dopo un confronto tra i prologhi nelle versioni di F, del testo francese e di quello toscano, si sottolinea l'intrinseco ibridismo («hybridity», p. 85) del testo del *Milione*, che dovette essere avvertito anche da alcuni autori delle diverse redazioni – e dunque conservato. L'autore passa quindi ad occuparsi dei problemi connessi a traducibilità e intraducibilità all'interno del *Milione*, indagando la funzione delle inserzioni di parole straniere.

A partire dal terzo capitolo (*Knowledge, marvels and other religions: 'oculis propriis videt'*, pp. 113-144), lo studio si concentra più specificamente sul contenuto del *Milione*, occupandosi in primo luogo della categoria di 'meraviglia'. A più riprese il *Milione* si pone in contrasto con le descrizioni europee dell'Estremo Oriente ad esso coeve, volendo correggere aspetti iperbolici o irrealistici della conoscenza acquisita sul mondo extra-europeo. Riprendendo gli studi di Sergio Marroni, l'autore nota che *mervoille* si riferisce spesso a usanze o prodotti umani piuttosto che al mondo naturale o soprannaturale. All'interno della stessa indagine, una specifica sezione (pp. 125-135) si concentra sulla figura di Kublai Khan, che in sé assomma *grandismes mervoies* (LXXVI, 1): al termine dell'analisi puntuale di alcuni episodi, l'autore conclude che il concetto più adatto a caratterizzare la descrizione del Khan è quello dell'*Unheimliche* freudiano, e il modo in cui il *Milione* presenta la tolleranza religiosa della corte e le caratteristiche spirituali del monarca possono addirittura far intravedere una messa in discussione del primato cristiano. Per quanto riguarda i rapporti interreligiosi, infatti, l'autore insiste sul fatto che nelle versioni più antiche (ad esclusione di quella di Pipino) non mancano paragoni tra il cristianesimo e le religioni pagane che si spingono più volte fino all'analogia esplicita e paritetica.

Nel quarto capitolo (*Diversity and alterity: 'diversarum regionum mundanas diversitates'*, pp. 145-172) l'autore si pone altrettanto criticamente nei confronti delle posizioni degli storici della letteratura e delle relazioni tra Islam e Occidente nel Medioevo che hanno ravvisato una divisione rigidamente binaria dell'universo culturale: da una parte i cristiani, dall'altra tutti gli altri (e in particolare i musulmani), una straordinaria ed esorbitante «alterità» («otherness», p. 146). Il *Milione* sfugge a questo schema, come mostra l'analisi del concetto di «diversità» («diversity») nel testo – analisi che fa riferimento principalmente agli studi di Katherine Park – nonché il significato e l'utilizzo del verbo *deviser*.

Le principali categorie di diversità e di differenziazione tra i popoli a cui sembra interessato Marco Polo sono la religione, la lingua, la forma di

governo e il denaro (e non, ad esempio, il colore della pelle o i tratti somatici). L'autore segnala, in particolare, l'adozione della cartamoneta – introdotta da Kublai in Cina e altrove – come un elemento caratterizzante di una certa unità tra i popoli entro la sfera di influenza mongola. Dopo aver richiamato il pensiero sul concetto di comunità di Jean-Luc Nancy e Giorgio Agamben, Gaunt sottolinea invece come il possesso di un proprio linguaggio (*langajes por elz*) sia un segno distintivo, di autonomia rispetto all'impero del Khan, per molte comunità nel *Milione*. Una sezione a parte (pp. 161-171), di grande interesse anche per il suo inquadramento storico e culturale, si concentra sui problematici passi che riguardano il cannibalismo. Infine, l'autore rifiuta le letture del *Milione* come di un testo di propaganda per la crociata, come vuole in particolare un recente libro di Antonio García Espada (*Marco Polo y la cruzada*, Madrid, Marcial Pons, 2009), e rifiuta altresì di inserirlo nel movimento culturale che intorno al 1300 avrebbe definito le idee di 'chiusura' europea nei confronti del mondo esterno.

Il capitolo finale (*Conclusion: 'et ipse non notavit nisi pauca aliqua, que adhuc in mente retinebat'*, pp. 173-182) riassume le argomentazioni e, tramite un confronto con i testi vicini – in particolare con il *Livre des merveilles* di Mandeville –, prova a definire l'unicità del *Milione* e i motivi alla base della sua straordinaria fortuna. Un punto centrale della conclusione è l'augurio che gli studi sul *Milione* siano in grado di superare l'attuale attenzione alle questioni di autenticità storica del contenuto per concentrarsi su «a consideration and understanding of how the *Devisement* works as a text, and why it has been so successful down the ages, since this probably has little to do with veracity» (p. 176).

In conclusione, l'autore non teme di prendere posizione in un'ampia serie di dibattiti che concernono tanto l'interpretazione critica del testo quanto il rapporto tra le diverse versioni – e lo fa sempre con acume e chiarezza espositiva. Il libro sembra quindi poter diventare un importante punto di partenza e di confronto per i futuri studi di materia poliana, in particolare in area anglosassone.

Chiudono il volume una bibliografia (pp. 183-193) divisa in *Editions of Marco Polo* (p. 183), *Editions of other texts* (p. 184) e *Secondary sources*, e un *Index* dei nomi propri citati nel testo (pp. 195-199).

Giovanni Zagni
Università di Siena

***Le Mantel mautailié*, edizione critica e commento a cura di Alberto Conte, Modena, Mucchi, 2013; 127 pp. ISBN 978-88-7000-617-9.**

A qualche anno dalla sua memorabile ed indispensabile edizione del *Novellino* (Roma, Salerno Editore, 2001) Alberto Conte dà nuovamente prova della sua conoscenza della narrativa breve medievale proponendo l'edizione critica del *Mantel mautailié*. Il racconto ha come protagonista Caradoc Briebras e la prova di fedeltà della sua amata, qui nominata Galleta (v. 749); la vicenda si lega inestricabilmente al *Lai du cor* di Robert Biket e all'episodio della terza *branche* della *Première continuation de Perceval*. Il racconto breve, come sovente accade, è difficilmente classificabile all'interno del discusso sistema dei generi medievali: la scelta oculata di intitolare il lavoro semplicemente *Le Mantel mautailié* sprovvisto di etichette quali *lai* o *fabliaux* si rivela una scelta apprezzabile (l'edizione Michael del 1841 comparve nella raccolta di Wolf *Über die Lais*, l'edizione Montaignol-Raynaud del 1878 nel *Recueil général et complet des fabliaux*, quella di Ph. E. Bennet del 1975 è intitolata *Le «Lai du Cort Mantel»* e N. E. Dubin, lo stesso anno, lo pubblica nella sua dissertazione *The Parodic Lais*). Effettivamente, solo il ms. siglato D intitola *Cest le lay du cort mantel*, C lo appella più genericamente *romanz*, gli altri mss. tacciono sulla definizione di genere. Avendo scelto di mantenersi fedele al ms. T «di cui si dà una trascrizione conservativa» (p. 18), la scelta di *Mantel mautailié* appare ben giustificata, comparando come tale il titolo nel suddetto ms. Strutturalmente il libro è composto come da manuale: a una breve *Introduzione* (pp. 5-20) in cui sono presentati i *Testimoni* (cinque testimoni databili tra la fine del XIII e la prima metà del XIV sec., §1, pp. 5-20) e le precedenti 2. *Edizioni*, si aggiungono due paragrafi in cui sono ben discussi la 3. *Datazione* e il 4. *Titolo e forma narrativa*; il seguito (§ 5.-10.) è dedicato alla *classificatio codicum*, alla questione dell'archetipo, alla scelta del ms. di base e ai criteri di edizione. L'autore riconsidera le precedenti proposte stemmatiche (stemma bipartito per Wulff, tripartito per Bennet), in cui in ogni caso si dava rilevanza al ms. T; alla fine, identifica intelligentemente una famiglia *y* – a sua volta divisa nei due rami *u* (AD) e *z* (BC) – che si oppone a T: la chimera dello stemma tripartito è di nuovo smentita. Segue un corposo e attento *Spoglio linguistico* (pp. 21-36), riguardo al quale si segnala la felice scelta di distinguere tra le tendenze «verosimilmente d'archetipo» da quelle «ascrivibili ai copisti» (p. 21). Grazie allo *Spoglio*, nonostante le ben note difficoltà di localizzazione di questi testi dovute alla stratificazione di tratti linguistici allogeni, l'autore rileva sulla base franciana l'emergere di tratti in rima «tendenzialmente piccardi

o variamente diffusi nell'area oitanica» (p. 25) rinvenendo, alla fine dall'esame dei vari testimoni, «diversi tratti non tipicamente franciani, per lo più del Nord-Est e Piccardi, o variamente diffusi» (p. 34). Lo spoglio è accurato e piuttosto agile: poiché la scelta è stata quella di notare unicamente i fenomeni salienti, a voler essere minuziosi, si potevano ulteriormente distinguere i tratti solo grafici da quelli fonetici (ma ciò avrebbe presumibilmente causato un'inutile proliferazione di sottoparagrafi), o dargli un altro ordine all'interno dello spoglio (II.28, II.30, II.40). Da p. 39 a p. 65 si legge la vera e propria edizione del testo: esso consta degli 836 vv. del ms. T, scelto appunto come base, cui vengono aggiunti qua e là i passaggi in esso mancanti, compreso l'epilogo condiviso da tutti i testimoni della famiglia z, che si spinge fino al v. 888. Seguono l'edizione un ricco *Apparato* di varianti (pp. 67-87), una sintetica sezione di *Note* (pp. 89-97), delle utili e intelligenti *Appendici* (pp. 99-106) ove in quattro tavole si danno le lezioni che distinguono le famiglie testuali, la *Bibliografia* (pp. 107-113) e un esaustivo *Glossario* (pp. 115-122) che, come afferma l'autore, «mira ad agevolare l'intelligibilità del testo» (p. 115); in effetti, l'assenza di una traduzione a fronte è ben compensata da quest'utile strumento, che rende correttamente le sfumature di significato a seconda dei luoghi in cui uno stesso termine compare. Chiudono il volume un *Indice dei nomi* (pp. 123-124) ed un *Indice* generale (p. 127). Nell'insieme si tratta di un'ottima edizione: le scelte editoriali sono ben discusse nelle note e l'autore si tiene fedele a quanto affermato nell'*Introduzione*, per cui non si sarebbero sostituite le lezioni dubbie al fine di evitare di creare un testo troppo ibrido. Tuttavia nel caso dei vv. 213-214 («lor a tout aconté et dit | l'uevre du mantel et descrit»), ove si ipotizza una posposizione indebita di T, l'editore afferma che la lezione di Dz («lor a tout dit et devisé | comment le mantel fu ovré») rispetta meglio le ripetizioni con *variatio* che si riscontrano più avanti (v. 269 «comment li mantiaus fu toissuz»; v. 336 «comment le mantel fu tissu»; v. 768 «du mantel toute la verté» T, contro «par quel enging il fu ouvre» DBC, «les euvres comment il fu ouvre» A). Sarebbe stato forse preferibile accogliere quest'ultima lezione, senza che alla fine risultasse un testo 'arlecchino', quanto piuttosto una restituzione della finezza autoriale, anche attraverso questa trama di rimandi. Il caso più eclatante di un'eccessiva fedeltà al testimone di base si riscontra nella variante al v. 701, ove risulta inspiegabile – benché di peso editoriale assolutamente trascurabile – la scelta di accogliere a testo il nome proprio *Plators* per *Tors*, figlio di Ares, come compare in T: l'autore spiega bene la possibile genesi di tale assurdità (originata da un'ipotetica abbreviatura *p(ar)la* e da un'indebita unione col nome proprio *tors*), anche perché lo

stesso T, al v. 285, riporta la lezione corretta *Tors*.

Infine, si rileverà che per agevolare la consultazione dell'edizione sarebbe forse stato utile riproporre nella parte introduttiva la discussione riguardante la tradizione manoscritta del testo, precedentemente edita su rivista («Critica del testo», xv, 2012, pp. 3-37).

Marco Robecchi
Università di Verona

Nello Bertoletti, *Un'antica versione italiana dell'alba di Giraut de Borneil*, con una nota paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014 («*Chartae Vulgares Antiquiores. Quaderni*», 1); 96 pp., 7 tavv. ISBN 978-8-8637-2756-2.

La carta finale del Sallustio ambrosiano (Milano, Biblioteca Ambrosiana, E 15 sup., c. 84) reca tracce dei numerosi fruitori duecenteschi del codice: entro la prima metà del secolo, sul *verso* e in *littera minuscola cursiva*, uno tra questi ha vergato un testo in volgare che l'*Inventory of Western Manuscripts in the Biblioteca Ambrosiana* (a cura di L. Jordan, South Bend – Indiana, University of Notre Dame, 1989, III, p. 17) descrive come «an accounting or invocations», riportandone una trascrizione imprecisa e frammentaria. La frequentazione ripetuta della carta ha consentito all'autore di precisare la natura di quel contributo avventiziosissimo e di scoprire così una traduzione in volgare italo-romanzo dell'alba provenzale *Reis glorios, verays lums e clartatz* (BdT 242.64) che l'accordo di quattro dei sette testimoni manoscritti ascrive al trovatore Giraut de Borneil.

I quattro paragrafi in cui si articola la prima parte del volume (pp. 9-52) sono concepiti per preparare il lettore alla piena fruizione del testo di cui, nelle pagine centrali, Bertoletti appronta un'edizione critica, parafrasata e minutamente commentata. L'approssimazione per gradi all'antica poesia muove dalla descrizione del libro manoscritto, essenziale per comprendere la portata della scoperta e per capire dove si colloca il testo che ne è oggetto. È da trattenere, in particolare, la struttura dell'XI e ultimo fascicolo (cc. 80-84), un duerno più una carta (c. 83), aggiunta *ab origine* per ospitare, sul *verso*, la conclusione del *Bellum Iugurthinum* ed assegnare il ruolo di guardia alla c. 84, priva infatti di rigatura e in vario modo usurata.

L'autore procede alla disamina delle annotazioni che si affastellano sul

recto della carta estrema, elencate a partire dal margine superiore e con indicazioni di cronologia relativa che saranno precisate nell'appendice da A. Ciaralli (note contabili, citazioni dal *Bellum Civile* di Lucano e dalla *Ianua*, prove di penna, *scriptiones inferiores* ormai irrecuperabili). Passando al *verso*, si abbandona momentaneamente la sequenza topografica per riservare ampio spazio all'alba, adespota e anepigrafa, copiata «tenendo il codice capovolto, a partire dal margine inferiore della pagina» (p. 16), da una mano (γ) che operò a cavallo tra primo e secondo quarto del secolo, ovvero alcuni decenni prima della compilazione dei più antichi esemplari conservati dell'originale in lingua d'oc. In base all'impaginazione del testo lirico, alla natura degli errori di copia e alla cultura grafica dell'amanuense l'autore ipotizza che questi «attendesse a un'opera di trascrizione per la quale era poco preparato o, qualunque fosse la sua preparazione, che γ avesse di fronte un esemplare che lo metteva in seria difficoltà» (p. 17). Per tentare di spiegare certi impieghi anomali dei segni abbreviativi, Bertoletti formula ipotesi sul suo *usus* grafico e ne segnala la peculiare modalità espuntiva; fornisce poi una trascrizione diplomatica dell'alba (p. 19), preceduta dai criteri adottati per la stessa e seguita da un apparato di note inteso a giustificare scelte non sempre evidenti sulla sola base delle riproduzioni fotografiche allegate, a rimarcare il peso della consultazione diretta degli originali, se necessario con l'ausilio della luce ultravioletta, per dirimere problemi di lettura ed interpretare correttamente macchie d'inchiostro, abrasioni e altri segni. Ancora a γ si deve l'intervento sulla metà superiore della pagina orientato nel senso del corpo del codice (anch'esso non compreso da Jordan e presentato in catalogo come uno schema di vizi e virtù abbinato a segni di computo; si tratta in realtà delle sedici figure geomantiche con relative didascalie in latino, disposte su tre fasce delimitate da linee orizzontali). Una delle rimanenti annotazioni di c. 84 consiste in una *datatio*: «Anno domini» è leggibile nel senso della lirica e « mill(e)s(i)mo · ducent(e)s(i)mo · trig(e)s(i)mo · nono», molto evanito, in quello dello schema geomantico (i due spezzoni sono della stessa mano). Particolarmente interessante l'illustrazione del rapporto tra gli interventi di γ e la formula di datazione: Bertoletti non solo dimostra la seriorità di quest'ultima ma, facendo leva sulla modalità di contrazione del millesimo, orienta le proprie ricerche verso l'area piacentina, dove era in uso lo stile fiorentino dell'incarnazione, ed arriva così a fissare un preciso *terminus ante quem* per la copia dell'alba (il 24 marzo 1240). S'illumina in tal modo anche il toponimo «de Meçano» di una delle annotazioni del *recto*, da identificarsi con il sito dell'abbazia di S. Paolo di Mezzano in Val di Trebbia e si rafforza l'ipotesi per cui «con un ragione-

vole grado di verosimiglianza [...], il codice non è semplicemente passato fra le mani di un lettore piacentino, ma doveva trovarsi a Piacenza, Bobbio o dintorni almeno a partire dal 1239-1240» (pp. 29-30).

Il secondo punto dell'introduzione (*Struttura metrico-strofica*, pp. 30-36) si apre sulle differenze tra versione originale e traduzione quanto a consistenza, ordine e caratteristiche delle strofe, imputabili – in mancanza di riscontri con un testimone provenzale in particolare – al modello cui ha attinto γ oppure a γ stesso, o ancora ad accidenti del supporto, data la posizione a un tempo debole ed estremamente ricettiva di c. 84v. L'assenza della *cobla* VI e la *varia lectio* legano il testo al raggruppamento formato da T e M^{ün}, i due testimoni più antichi. Il modello bornelliano è ricalcato quasi alla perfezione quanto a misura del verso e profilo ritmico, col passaggio dal *décasyllabe* all'endecasillabo, per lo più *a minore* con cesura maschile; i casi di cesura epica sembrerebbero meccanicamente prodotti dalle «diverse condizioni del vocalismo finale della lingua d'arrivo» (p. 34) e dunque regolarizzabili, così come al passaggio da una lingua all'altra si devono i casi di rima imperfetta e di assonanza, anche della sola tonica, necessario prodotto della scelta del traduttore di non operare, se non in due casi, sostituzioni lessicali in sede di rima.

Se verosimilmente il Sallustio ambrosiano si trovava in area piacentina alla fine degli anni '30 del Duecento, l'operato di γ non è localizzabile con certezza poiché nella lingua dell'alba (*Localizzazione linguistica*, pp. 36-47) Bertoletti individua fenomeni ascrivibili al Piemonte – sia nelle forme garantite metricamente, e dunque originali, sia in «quanto non è oggettivamente garantito dall'impalcatura metrico-prosodica» (p. 38) – cui sembrerebbero sovrapporsi usi grafici tipicamente liguri che scoraggiano la considerazione di prove linguistiche di segno negativo per circoscrivere la zona piemontese d'origine. L'impatto della scoperta è comunque notevole e offre al filologo di che meditare circa i differenti canali di penetrazione, circolazione e fruizione dei materiali trobadorici nella Penisola; si somma inoltre ad altre recenti, eclatanti acquisizioni che hanno messo in discussione il primato cronologico della poesia in volgare siciliano illustre.

Il testo di *Aiuta de', vera lus et gartaç* è preceduto da un paragrafo (*Edizione*, pp. 47-52) in cui l'autore espone i criteri editoriali adottati e motiva la parentela tra l'antigrafo provenzale su cui fu condotta la traduzione e gli antecedenti dei testimoni T e M^{ün}, collocando la versione nello stesso sottinsieme della tradizione linguadociana. Bertoletti sceglie opportunamente la forma sinottica di presentazione del testo, stampato a p. 54: in calce fornisce una parafrasi di servizio e a fronte (p. 55) stampa le corrispondenti *coblas* in lingua originale, rifacendosi all'edizione di C. Di Giro-

lamo (*L'angelo dell'alba. Una rilettura di Reis glorios*, «Cultura Neolatina», 69, 2009, pp. 59-90, p. 68), con la sola eccezione del v. 7, dove opta per la lezione del raggruppamento formato dai canzonieri R Sg P E, che è *difficilior* (cfr. F. Zufferey, *L'aube de Cadenet à la lumière de Giraut de Borneil*, «Cultura Neolatina», 70, 2010, pp. 221-276, p. 255). Nelle note (pp. 56-68) l'autore esplora i risultati del raffronto tra i 20 vv. italiani e le lezioni dei testimoni dell'originale, giustifica gli emendamenti apportati, discute puntualmente problemi interpretativi legati al probabile valore fonetico e ritmico di certe forme, alla morfologia e alla sintassi, soffermandosi diffusamente sui *loci* più problematici (es. *sursé*, v. 14) e adducendo riscontri da testi italiani antichi con relativa bibliografia, e si spinge fino a sottolineare possibili riecheggiamenti di altre albe occitane e a soppesare il grado di consapevolezza di alcune scelte lessicali operate dal traduttore al fine di orientare la lettura del testo.

Lo studio si giova della perizia di A. Ciaralli che nella *Nota paleografica* (pp. 69-79) passa di nuovo in rassegna le (almeno) diciotto mani che hanno contribuito alla stratificazione di scritture di c. 84r-v, stavolta proponendone una disamina in ordine cronologico – stabilito sia su base paleografica che sulla scorta dei rapporti tra le scritture stesse, in termini di sovrapposizione o di distribuzione nello spazio disponibile sul supporto materiale, in parte danneggiato dall'usura e da un'intenzionale lacerazione. Osservando inoltre i tratti arcaici delle due *textuales* del corpo del Sallustio ambrosiano, Ciaralli propone di retrodatare la copia ai primi anni del XIII secolo rispetto alla valutazione di Jordan. Descrive infine in dettaglio la grafia di γ nei suoi ripetuti interventi sulla pagina: l'esame della morfologia delle lettere (in particolare della 'B' maiuscola) conferma la proposta di datazione dell'alba, mentre tenuta della pagina e regolarità nel tratteggio e nell'allineamento delineano il profilo di un «un amanuense abile, munito di buona confidenza con lo strumento e il mezzo grafico, anche se, evidentemente, non si tratta di un calligrafo» (p. 78), probabilmente operante in un centro di studio o in qualche istituzione scolastica.

Il volume è il primo, prezioso contributo alla collana *Chartae Vulgares Antiquiores*, diretta da V. Formentin e dagli stessi Bertoletti e Ciaralli, articolata in *Quaderni* e *Fascicoli* e concepita per «descrivere, sotto l'aspetto della storia della lingua e della scrittura, la fase del primo formarsi di una tradizione scrittoria del volgare in area italo-romanza mediante la riproduzione e l'edizione commentata delle testimonianze più antiche» (antiporta).

Cecilia Cantalupi
Università di Verona

Pierluigi Leone Gatti, *Ovid in Antike und Mittelalter. Geschichte der philologischen Rezeption*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2014 («Hermes – Einzelschriften», 106); 276 pp., 15 tavv. isbn 978-3-5151-0375-6.

Mosso dall'intento di rivedere una tesi diffusa, ossia che l'opera ovidiana – tanto negli studi filologici quanto in ambiente scolastico – sia caduta nell'oblio fino al volgere dell'*aetas ovidiana*, Pierluigi Leone Gatti dedica *Ovid in Antike und Mittelalter. Geschichte der philologischen Rezeption* ad un nuovo bilancio della ricezione ovidiana a partire dall'antichità fino al Medioevo. Prima di arrivare all'analisi degli *scholia* all'*Ibis*, testimonianza dell'esistenza dell'attività esegetica intorno all'autore latino, Gatti introduce l'argomento della sua analisi attraverso un *excursus* di taglio metodologico sulle antiche forme di commento, in cui gli *scholia* vengono redatti in un supporto diverso da quello che contiene il testo di riferimento (p. 16). Il passaggio dal rotolo al codice non muta la tradizione indipendente del commento dal testo, che permane fino al VI-VIII secolo e che spesso fornisce il materiale per la redazione di glossari, come accade sia per Virgilio che per Ovidio (p. 23).

Nel secondo capitolo la critica filologica alle opere ovidiane è indagata sia attraverso i commenti antichi e medievali, sia attraverso uno studio della presenza dell'autore in ambito scolastico. Le opere in esame sono due raccolte che provengono dall'antichità e dalla tarda antichità: le *narrationes fabularum Ovidianarum* dello Pseudo Lattanzio Placido (racconti tratti dalle *Metamorfosi*, composti da un autore di cui non abbiamo alcuna informazione e ad ogni modo di attribuzione controversa) e gli *scholia* all'*Ibis*. Da queste due raccolte derivano i numerosi scoli a quasi tutte le opere ovidiane, contenuti in abbondanza in mss. medievali. Le *narrationes* dello Pseudo-Lattanzio, secondo una tesi sostenuta per la prima volta da Heinsius (1620-1681) e avallata a più riprese nel corso del diciannovesimo secolo, deriverebbero da un antico commento alle *Metamorfosi*. Bursian (1867), sulla base delle corrispondenze fra l'opera del geografo tardo-antico Vibius Sequester e le *narrationes* ha confermato questa ipotesi (p. 29), mentre una tesi analoga è sostenuta da Foester e da Franz, i quali giustificano così l'esistenza di alcune interpolazioni nelle narrazioni di Lattanzio. Tarrant ha cercato di definire meglio sia il profilo dell'autore di questo presunto commento, sia la sua ipotetica datazione (che colloca fra la fine del quarto e l'inizio del quinto secolo). Sulla base della presenza di materiale dalle *narrationes* nei frammenti di alcuni mss. (p. 31) e di alcune tracce nei mss. di famiglia non lattanziana, Tarrant postula l'esistenza di un'edizione critica tardo-antica delle *Metamorfosi*, a cui si rifarebbe la tra-

dizione medievale e che spiegherebbe la presenza di una doppia redazione (p. 31). Gatti accoglie in parte la tesi di Tarrant, pur ritenendo che l'edizione completa del commento da cui deriverebbero le *narrationes* sarebbe sorta successivamente rispetto alla datazione proposta e che commenti alle *Metamorfosi* fossero in circolazione fino alla soglia dell'età carolingia, come osserva anche Giorgio Pasquali (p. 31). Nel XX secolo Castiglioni ha rinvenuto esempi dell'antico commento negli scoli presenti nei codici Ambrosiani P 43 sup. e S 32 sup. (p. 39) e ha sollecitato un esame approfondito delle note marginali presenti nei manoscritti ambrosiani, nel *mythographus Laurentianus* e nello Pseudo Lattanzio Placido.

Gatti passa poi ai *Mitografi vaticani*, tre raccolte mitologiche di cui le prime due anonime e la terza attribuita a tal *magister* Alb(e)ricus Londoniensis. Nel periodo di redazione dei mitografi (dalla fine del IX all'XI secolo circa) le *narrationes* contenevano ancora parti del precedente commento, come ha osservato Zorzetti sulla base della presenza di deviazioni sul piano narrativo, ad esempio nella *fabula* di Ero e Leandro oppure in quella di Castore e Polluce (p. 41). Il terzo mitografo offre invece il *terminus ante quem* per l'attribuzione delle *narrationes* allo Pseudo-Lattanzio, perché qui l'autore del commento alla *Thebais* e quello delle *narrationes* sono considerati la stessa persona (p. 42). I commenti all'opera di Ovidio erano dunque con tutta probabilità a disposizione e in circolazione durante la fase di redazione dei *Mitografi vaticani* (p. 43).

Nell'ultima parte dell'esame della critica filologica alle opere di Ovidio, Gatti si focalizza sui resti di antichi commenti alle *Metamorfosi* in due glossari, di datazione anteriore a quella proposta dall'attuale *Forschungsstand*, che fa invece risalire il primo commento alle *Metamorfosi* all'undicesimo secolo (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2610, inizio del XII secolo): il primo, il codex Parisinus Latinus 7530 (Bibliothèque Nationale de France, 779-797=P) contiene glosse a *Met.* 1.1-133; le stesse compaiono anche, in forma più breve, in un altro glossario i cui *excerpta* sono contenuti nel Codex Vaticanus Latinus 1471 della Biblioteca Apostolica Vaticana (IX secolo=V). I *lemmata* delle glosse forniscono anche un nuovo contributo alla storia della tradizione delle *Metamorfosi*, perché imparentati al codice Bernensis 363 (fine del IX secolo), e al più antico codice delle *Metamorfosi* di Ovidio, il Parisinus 12246, che deriverebbero direttamente dall'archetipo (p. 47s.).

Nella seconda parte del suo studio Gatti si occupa del ruolo di Ovidio in ambiente scolastico e a questo scopo esamina la sua presenza nella tradizione grammaticale romana così come i resti e le tracce di testi didattici che lo hanno utilizzato come modello. Fra i grammatici latini le citazioni

ovidiane ammontano a 156, cifra piuttosto esigua se si conta che Virgilio compare più di 5000 volte. Il numero si riduce poi se si pensa che in 26 casi si tratta di citazioni di seconda mano, che derivano da un'altra opera grammaticale. A Prisciano si deve più della metà delle citazioni, circostanza che conferisce al sesto secolo il primato in quanto a menzioni ovidiane, mentre le opere più citate sono le *Metamorfosi* e, a seguire, i *Fasti* e l'*Ars amatoria*. L'impiego di Ovidio come autore scolastico vive tre fasi: presente nel canone fino alla fine del I secolo viene poi escluso e riabilitato alla fine del V e all'inizio del VI secolo. La relazione fra gli autori e la scuola era ambivalente: da una parte, in virtù del successo presso il pubblico l'autore trova impiego in ambito scolastico; dall'altra parte è la scuola stessa a definire il gusto letterario dell'epoca e a procurare notorietà a certi autori (p. 59). Il motivo dell'esclusione di Ovidio dal canone è da ricondurre alle caratteristiche del suo stile e alla sua lingua – che contrastano con quelli di Virgilio, l'autorità indiscussa – e in misura minore, come invece si vorrebbe credere, deriverebbe dai contenuti immorali delle sue opere (p. 63). Per Servio Ovidio non compare fra gli *idonei auctores*; è chiamato in causa per lo più in questioni mitologiche, oppure, in questioni linguistiche egli viene citato in contrasto con Virgilio. Di Ovidio si rifiuta in generale la forma, ma i contenuti delle sue opere sono di grande importanza per i grammatici (p. 64), circostanza che si nota anche nei *centones*. Ovidio rientra nel canone scolastico verso la fine del V e l'inizio del VI secolo, quando viene riabilitato insieme a Orazio e Stazio e su cui ci danno importanti informazioni anche Fulgenzio, Isidoro, e l'*anonymus de dubiis nominibus* della metà del VII secolo, che detiene il terzo posto per il numero di citazioni ovidiane. Ovidio ha un ruolo non trascurabile anche nel monastero di Monte Cassino, come dimostrano le glosse contenute nel Codex Parisinus Latinus 7530 e le citazioni nell'*ars grammatica* di Hildericus (Codex Casinensis 299). Il codice Marcianus Latinus Z. 497, che contiene *excerpta* dalle *Metamorfosi* complete di glosse, è trascurato da tutti gli editori e si tratta, probabilmente di un'antologia ad uso scolastico. Il fatto che due sezioni separate fossero dedicate a Ovidio mostra l'importanza di questo autore nella scuola di Monte Cassino (p. 67). La presenza di Ovidio nella scuola si evince anche da un testo poetico presente come introduzione al secondo libro dei *disticha Catonis*, in cui si consigliano una serie di autori classici, fra cui Ovidio. La datazione del testo è complessa, ma il *terminus ante quem* è il IX secolo, quando Ermoldus Nigellus, un poeta legato alla corte di Carlo Magno, riprende nuovamente i versi in questione.

I frammenti del trattato grammaticale *de orthographia* di L. Caecilius

Minutianus Apuleius sono tramandati in un unico codice (Vallicellianus R 26, c. 201r-209r) redatto da Achille Stazio nel XVI secolo, riscoperto ed edito da Angelo Mai e Friedrich Osann. Il Vallicellianus è una raccolta di *opuscula* diversi per ampiezza e per contenuti, non tutti ascrivibili a Stazio: esso consta di citazioni che provengono in parte dall'*antiquarum lectionum commentarii* di Caelius Rhodiginus (1516). È sulla base di questa evidenza che nel diciannovesimo secolo Otto Crusius pronuncia la sentenza definitiva: i frammenti attribuiti a Minuziano Apuleio sarebbero in realtà un falso ad opera di Caelius Rhodiginus.

All'interno della discussione scientifica, che spesso supporta la tesi della non autenticità, Gatti ritiene che Celio Rodigino non possa aver falsificato i frammenti di Apuleio, perché essi vengono utilizzati ed esplicitamente citati come opera di Apuleio due volte da Giovanni Pontano (1426 o 1429-1503) per la composizione della sua *de aspiratione*, la cui *editio princeps* è apparsa a Napoli nel 1481 (p. 72), dunque prima dell'opera di Celio Rodigino. Molto interessante si rivela il frammento 18, che tramanda una parte fino ad ora sconosciuta della perduta *Medea*. Nella versione citata nel frammento la caduta di Vulcano, che nell'*Iliade* avviene per mano di Giove, non può derivare da una fonte greca ma dalla *Medea* ovidiana. Il fatto che Ovidio abbia accolto una versione secondo cui Vulcano sarebbe caduto dall'Olimpo per mano di Giunone è per Apuleio, *expressis verbis*, in contrasto con il resto della tradizione (p. 79). Gatti non ha trovato nessun punto parallelo nelle diverse *Medeae* così come nel *Tragicorum Romanorum Fragmenta* e nel *Tragicorum Graecorum Fragmenta*: in nessun altro caso (salvo che nella *Philocteta* di Accio, che in un punto sembra seguire questa versione) la fine di Vulcano avviene per intervento di Era. Il testimone di Apuleio, seguendo una versione isolata, rafforza perciò l'idea dell'originalità della tragedia ovidiana, anche se ciò non significa per Gatti che Apuleio debba avere per forza letto la *Medea* (p. 80), ma più probabilmente che riferimenti alla tragedia perduta fossero presenti nel commento alle *Metamorfosi* di cui Apuleio si serviva. Anche nei *Mitografi vaticani*, significativamente, la caduta di Vulcano viene attribuita espressamente a Giunone (p. 80).

Tracce della presenza di Ovidio nella scuola si trovano anche nei distici iniziali delle *epistulae heroidum*, che erano molto probabilmente ad uso scolastico, e nei *centones*. Nonostante manchino *centones* ovidiani antichi, l'esistenza di un poeta *centonarius* ovidiano è testimoniata in un'epigrafe di Itri (sud del Lazio). Inoltre nel sesto secolo tre dei sette *centones* virgiliani con contenuto mitologico si rifanno alle *Metamorfosi* e trattano dei miti di Narciso, Filomela ed Europa.

Successivamente Gatti si concentra sull'*Ibis*, una specie di libello scritto contro un nemico personale – di nome *Ibis* – mentre Ovidio è esule lontano da Roma. L'anonimato del destinatario, ha prodotto, da parte della filologia, una serie di speculazioni sulla sua identità (pp. 89-91). Il titolo, il genere e la relazione al modello callimacheo sono stati un problema cruciale per la filologia. Anche l'incertezza delle fonti è problematica per l'interpretazione e per la comprensione di quest'opera (p. 98), poiché in essa sono presenti allusioni storiche e mitologiche, dove tuttavia spesso non è possibile individuarne nettamente il confine (p. 98). Inoltre non abbiamo a disposizione né le opere storiche alle quali è possibile che Ovidio abbia attinto, né abbiamo nozioni sulle letture ovidiane. Mentre le fonti poetiche sono più facilmente individuabili, è ipotizzabile che anche gli *exempla* storici possano essere stati tratti da opere poetiche oppure da fonti storiografiche. Quando Ovidio compose l'*Ibis* era l'inizio del suo esilio a Tomi, lontano da Roma e quindi anche dalle biblioteche di cui avrebbe potuto disporre. Aveva già completato le *Metamorfosi* ed era alle prese con i *Fasti* (p. 102).

Gatti esamina quindi la sopravvivenza letteraria dell'*Ibis* in Silio Italico, Claudiano e nei proverbi. Esistono poche prove che l'opera fosse conosciuta e letta e anche nella tarda antichità dell'*Ibis* si trovano poche tracce. La tradizione indiretta è molto povera benché a diversi autori, fra cui Eutiche, Ausonio, Pacato, Prudenzio, Rutilio Claudio Namaziano e il poeta cristiano Orienzio l'opera fosse probabilmente nota. Nel Medioevo la lettura dell'*Ibis* rappresenta un aspetto specifico della storia della ricezione ovidiana, solitamente trascurato dalla critica. Se ne trovano poche tracce nell'alto Medioevo (nella lettera di Teodolfo a Modoino, nell'opera di Micóne di Saint-Riquier e nel secondo mitografo vaticano sotto forma di scolio). Successivamente l'influenza dell'*Ibis* si intensifica e se ne trova segno in Vincent de Beauvais, Konrad von Mure e in alcuni proverbi.

Il quarto capitolo del lavoro di Gatti è dedicato agli *scholia* all'*Ibis*, considerati il documento più importante per la ricostruzione della forma di commento antico ad un'opera di Ovidio, poiché permettono di intuire l'evoluzione e la stratificazione dei suoi «Lesefilter» culturali (p. 111). Gatti offre successivamente una breve analisi degli *accessus* ad Ovidio, dal momento che sei dei mss. che tramandano gli *scholia* all'*Ibis* offrono anche *accessus* di diverse dimensioni e struttura. Gli scoli all'*Ibis* sono tramandati anonimi da manoscritti medievali e umanistici dall'XI secolo al XV-XVI secolo, sotto la forma di glosse marginali o interlineari. Esistono varie ipotesi sulla loro origine: potrebbero essere il prodotto di un chierico del VII o VIII secolo in Francia; la traduzione di scoli greci all'*Ibis* dello

Pseudo-Callimaco; per qualcuno sarebbero stati scritti dallo stesso Ovidio o ancora sarebbero derivati da un'antica *notula* (p. 124). Gatti ritiene che il commento originale all'*Ibis* si possa identificare con un *commentarius perpetuus* di origine antica, un'opera indipendente dal testo di riferimento, come era comune per molte opere esegetiche greche. Il commentatore doveva essere un uomo erudito, in grado di leggere Omero e la poesia ellenistica, forse un editore delle opere di Ovidio. L'ipotesi è che l'*Ibis* e il relativo commento – che non necessariamente era l'unico esistente – siano stati tramandati in due diversi supporti, fino al momento in cui sono stati copiati in un unico codice (p. 135).

Il valore e la valutazione di questi *scholia* è un'altra questione piuttosto problematica, perché essi sono stati considerati inaffidabili e spesso fuorvianti. Gatti ne riabilita invece il loro «Erkenntniswert» (p. 137) e spiega che essi sono caratterizzati da una costante trasformazione: ogni copia implica un cambiamento formale e di contenuto dovuto al passaggio da un supporto all'altro e alla conseguente diversa *mise en page* così come all'atteggiamento di ogni copista che ha avuto licenza di rielaborare e modificare, tanto da produrre di volta in volta un nuovo testo (p. 143) e creare una proliferazione di versioni (p. 144). Esiste un altro aspetto molto interessante che riguarda un ramo della tradizione di questi *scholia*, ovvero la consuetudine di inserire delle citazioni poetiche – a volte note, a volte sconosciute, a volte inventate – che rafforzano la spiegazione data: si tratta di 35 testi brevi (dai due ai nove versi), per la maggior parte in distici elegiaci la cui attribuzione è riassunta nello schema di p. 155. In contrasto con la tesi diffusa della pluriautorialità Gatti ipotizza che dietro queste citazioni vi sia un'unica persona e, per quanto riguarda la loro datazione, che questi testi siano stati composti dopo Fulgenzio, prima dell'XI secolo (cfr. p. 163) e che siano tutti appartenenti al secondo ramo della tradizione (α), direttamente derivato dall'archetipo Ω , a seguito dell'unione di testo e commento fra l'VIII e il IX secolo. Il poeta deve essere stato un lettore di Ovidio – con una predilezione per le opere erotiche – e di Fulgenzio e potrebbe essere stato attivo in territorio francese (p. 163).

In conclusione Gatti ha cercato di dimostrare l'infondatezza del pregiudizio che Ovidio non sia stato un autore commentato e ha saputo ricollocare la sua opera all'interno della letteratura scolastica. L'interesse degli esegeti ovidiani riguarda in modo particolare le opere mitologiche e allo stesso modo anche l'Ovidio insegnato nella scuola è il «Mythenstifter». La scuola ha un ruolo essenziale nella ricezione ovidiana poiché ne innalza o ne abbassa il significato nell'ambito del *curriculum studiorum* e definisce il posizionamento dell'autore e delle singole opere all'interno del canone.

L'Ibis ha avuto un ruolo peculiare nella storia degli studi ovidiani: nonostante essa, a causa della mancanza di una struttura narrativa, non fosse adatta all'insegnamento, il suo oscuro contenuto mitologico ha reso necessario un commento, da cui è dipesa, fin dall'inizio, la sua ricezione.

Chiudono questo studio degli utili strumenti di lavoro per chi si occupi non solo di filologia classica e medievale, ma anche, più in generale, di *Antikenrezeption*: un'ampia bibliografia; due appendici che contengono rispettivamente l'edizione critica del glossario ovidiano da P e V; la trascrizione diplomatica delle rispettive glosse; una lista delle citazioni ovidiane nei grammatici; un resoconto della presenza ovidiana nei *catalogi bibliothecarum antiqui*; testimonianze manoscritte sulla biografia di Ovidio; un'analisi metrica dei versi contenuti negli scoli all'*Ibis*; un indice dei nomi e 15 tavole che riproducono alcuni dei mss. citati.

Anna Cappellotto
Università di Verona

***The Arthur of the Italians. The Arthurian legend in Medieval Italian Literature and Culture*, edited by Gloria Allaire and F. Regina Psaki, Cardiff, University of Wales Press, 2014 («Arthurian Literature in the Middle Ages»); 352 pp. ISBN 978-1-7831-6050-1.**

Ultimo di una serie di volumi dedicati alla fortuna della leggenda arturiana nelle sue diverse aree di diffusione, *The Arthur of the Italians* costituisce un atteso contributo per gli studiosi di letteratura arturiana in Italia: il volume intende infatti offrire una panoramica ad ampio raggio sulla circolazione di motivi e temi arturiani nella letteratura, nell'arte e nella cultura italiana, intendendo così rendere ragione della multiforme varietà di questa materia in area peninsulare.

Nella prima parte del libro viene affrontata la complessa questione dei testi francesi circolanti in Italia, con particolare attenzione alle diverse aree di trasmissione e fruizione degli stessi: K. Busby apre con un capitolo volto a recepire le più antiche tracce della leggenda di re Artù in Italia, mostrando come le molteplici allusioni ai versi di Chrétien de Troyes sottintendano una conoscenza delle opere del poeta *champenois* anche da parte di antichi autori e lettori. Nel contributo successivo, F. Cigni sviluppa un'aggiornata analisi della compilazione arturiana di Rustichello da

Pisa, in cui l'opera del *maistre* viene riconsiderata alla luce del contesto storico-culturale, mentre allo studio dei testimoni manoscritti del testo viene affiancata un'ampia panoramica sui materiali arturiani presenti nella tradizione italiana: ad emergere è il *milieu* tardo duecentesco localizzato tra Pisa e Genova, in cui lo stesso Rustichello opera adattando i modelli francesi entro nuove riscritture, dettate da nuovi orizzonti di pubblico e da mutati *cliché* narrativi, scandendo così una fase cruciale nel passaggio della materia arturiana tra Francia e Italia. A M.-J. Heijkant si deve un'accurata indagine sulla diffusione della materia tristaniana in Italia, capace di evidenziare, in prima battuta, il successo di un testo francese copiato nei centri culturali italiani più attivi fra Due e Trecento (Lombardia, Veneto, Pisa-Genova, Napoli): forte di questa capillare fortuna, il *Tristan en prose* godette di numerose traduzioni in volgare italiano – oltreché di riscritture canterine – da cui è possibile evincere che, nonostante la pluralità di versioni attestate, è la cosiddetta *redazione R* ad essere la più diffusa in Italia. D. Delcorno Branca chiude questa prima sezione del volume – forse la più solida, tanto nei contenuti quanto nel metodo – dedicando un paragrafo alla *Tavola Ritonda*, in cui all'analisi dei testimoni italiani del romanzo fa seguito l'individuazione delle fonti del testo: stabilita la specifica tendenza alla raccolta antologica dei maggiori romanzi arturiani attorno ad una narrazione incentrata sulle vicende tristaniane, l'indagine circa le differenze nelle diverse aree di ricezione della *Tavola Ritonda* (Toscana, Val Padana, Umbria) rafforza la tesi secondo cui il successo del testo sarebbe strettamente legato alle sue intrinseche possibilità di rielaborazione e modifica dei materiali narrativi, di volta in volta adattabili ai diversi contesti.

La seconda sezione di *The Arthur of the Italians* racchiude interventi relativi alla circolazione di materiali arturiani nelle forme della narrativa italiana fra Medioevo e Rinascimento: tale sezione prende le mosse da un intervento di S. Mula, in cui sono sondati meccanismi e strutture della narrazione del romanzo arturiano nella tradizione italiana, passando in rassegna la pluralità dei più comuni procedimenti narrativi (*entrelacement*, ripetizione, compilazione) all'interno di un nutrito quanto canonico *corpus* di testi italiani. Segue un dettagliato resoconto sui materiali arturiani nei cantari curato da M. Bendinelli Predelli: dopo aver passato in esame tutti i cantari riconducibili alle storie di Artù, l'autrice evidenzia come il processo di versificazione da parte dei canterini abbia allargato, almeno a partire dal XIV secolo, la fruibilità della materia arturiana, adottando soluzioni metrico-stilistiche destinate ad avere successo sino all'epica rinascimentale. Proprio il genere epico nel Rinascimento è oggetto

del successivo intervento di E. Stoppino, mirato a ponderare l'influsso della cultura cavalleresca di matrice arturiana nei poemi epici delle corti settentrionali: l'intervento investe le ultime propaggini della letteratura antico-francese in Italia – il riferimento è allo *Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo – per approdare ad una rassegna sistematica dell'eredità arturiana nell'epica degli autori rinascimentali (Ariosto, Boiardo, Evangelista Fossa, Niccolò degli Agostini, Luigi Alamanni).

La terza sezione apre alle restanti declinazioni della leggenda arturiana: R. Capelli indaga la presenza arturiana nella lirica italiana delle origini, evidenziandone l'istanza di esemplarità cortese e cavalleresca; F. R. Psaki rileva le tracce arturiane nell'antica narrativa breve, mettendo in risalto la precocità delle testimonianze; C. Kleinhenz sonda le citazioni arturiane nella produzione delle Tre Corone, entro cui i protagonisti delle storie di Artù rivestono sempre un carattere di esemplarità.

La quarta ed ultima parte del volume approfondisce l'influenza della materia arturiana oltre la letteratura: un intervento di F. Cardini ricostruisce il denso retroterra culturale e letterario sotteso alla vicenda agiografica di S. Galgano, ponendolo in stretta relazione alla diffusione della leggenda arturiana in area toscana nel primo Duecento. G. Allaire dedica un intervento alla circolazione italiana dei libri arturiani, nel tentativo di tracciare una geografia dei codici sulla base dei possessori e dei lettori di manoscritti e stampe; la stessa autrice redige anche l'ultimo paragrafo, dedicato all'influenza della leggenda arturiana nell'arte italiana: entrambi gli interventi presentano caratteri di spiccata utilità, ma risultano in parte ancora perfettibili ed aggiornabili.

Chiude il volume una serie di utili strumenti: una lista di riferimenti bibliografici relativa alle opere d'arte legate alla leggenda arturiana (G. Allaire); una bibliografia generale, suddivisa in fonti primarie e studi (G. Allaire); un indice dei manoscritti citati e un indice generale.

Nel complesso, *The Arthur of the Italians* si presenta come un ottimo strumento di approccio alla letteratura arturiana di area italiana e, oltre ad essere dotato di una bibliografia in larga parte aggiornata, si dimostra capace di apportare nuovi spunti ed interessanti prospettive di lavoro, senza trascurare le più aggiornate metodologie critiche: un lavoro d'équipe indubbiamente meritorio, dunque, che rende *The Arthur of the Italians* un testo di grande interesse per tutti gli studiosi di letteratura arturiana.

Matteo Cambi
Università di Verona

