

## STRATEGIE ENUNCIATIVE NELLA *CANSO DE LA CROZADA* OCCITANA DI GUILHEM DE TUDELA

**L**o studio di un testo storico scritto da un autore che è stato almeno in parte testimone oculare degli eventi di cui parla e che si occupa unicamente di avvenimenti della storia contemporanea rappresenta un caso significativo per interrogare le strategie enunciative del testo in ordine alle modalità di esecuzione previste al momento della composizione.

Trasmessa interamente da un solo manoscritto (Paris, BnF, français 25425),<sup>1</sup> la *Chanson de la croisade albigeoise* è opera di due autori distinti: il primo, Guilhem de Tudela, è responsabile delle lasse 1-131, mentre al secondo (che non si firma nel manoscritto ma che Saverio Guida ha proposto di identificare con il trovatore Gui de Cavaillo)<sup>2</sup> si devono le lasse 132-214, che rappresentano, data la loro ampiezza, i due terzi del testo. Il manoscritto, opera di un solo scriba, conserva un indizio materiale della giustapposizione delle due parti nella menzione di un copista, *Jordan escriiva*, che compare accanto al versetto conclusivo della lassa 131 (p. 70 del manoscritto).<sup>3</sup> Vista l'assenza di cambi di mano nel manoscritto che ci è giunto, tale firma dev'essere stata trascritta da un antigrafo nel quale essa

<sup>1</sup> Accanto a questo ms., siglato *A* in *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I: xvii-xxiii, vanno annoverati un frammento (R) di una mano tarda (XVI sec.) appartenuto a François Raynouard e andato perduto dopo la sua morte, ma pubblicato in Raynouard 1838: 226-9, un frammento di 40 vv. (lassa 60 e inizio della lassa 61) inserito negli *Esbats sur le pays de Query* di Guyon de Maleville, di cui resta un ms. idiografo con aggiunte d'autore datato al 1711 (Grenoble, BM, 1158), e infine due prosificazioni anonime: *L* (tradita da tre mss.: Paris, BnF, fr. 4975; Toulouse, BM, 57; Carpentras, BM, Peiresc 59), pubblicata da Auguste Molinier in Devic-Vaissete-Molinier 1879: coll. 2-205, e *M*, tradita da un solo ms. custodito nella biblioteca privata del castello di Merville (Haute-Garonne) e recentemente pubblicata in *Huit ans de guerre albigeoise* (Hoekstra). Per le informazioni sulla tradizione del testo cf. *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I: xvii-xxviii, e *Chanson de la croisade* (Meyer), I: xxiv-xxxi. Su *A* cf. anche D'Heure 1973.

<sup>2</sup> Si veda in proposito Guida 2003.

<sup>3</sup> Il manoscritto *A* ha ricevuto una paginazione invece di una cartulazione. Sulla presenza della firma di «Jordan escriva», cf. *Chanson de la croisade* (Meyer), I: xxxix; la firma è menzionata da *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I: xxi, n. 3 ma non è messa in relazione con la possibilità di distinguere i due autori.

indicava il punto in cui la trascrizione di Jordan si era arrestata prima dell'aggiunta della seconda parte.

Le due parti sono, com'è noto fin dai lavori di Paul Meyer,<sup>4</sup> ben distinte sotto numerosi punti di vista, a partire da quello ideologico: Guilhem de Tudela è infatti favorevole all'impresa dei crociati, alla quale è invece fieramente avverso il secondo autore. Ma a questa fondamentale differenza di punto di vista si associano differenze che pertengono a sfere meno esposte al fuoco della controversia, dalla lingua<sup>5</sup> alla tecnica impiegata per collegare le lasse. Mentre gli *hexasyllabes* che chiudono le lasse della prima parte della *canso* introducono la rima della lassa successiva, secondo una tecnica analoga a quella del *rythmus caudatus continens*, i versetti di chiusura sono ripresi, più o meno *ad verbum*, nel primo emistichio della lassa seguente, secondo una tecnica affine a quella delle *coblas capfinidas*.<sup>6</sup>

Le due parti della *canso* presentano infine strategie di enunciazione radicalmente distinte: la prima parte è infatti caratterizzata da un alto tasso di interventi in prima persona, che scompaiono del tutto con il passaggio alla seconda parte, dove il narratore esprime i suoi commenti in modo impersonale, e lascia un ampio spazio ai discorsi dei suoi personaggi.

<sup>4</sup> Meyer 1865 ha dimostrato in maniera definitiva che il testo quale ci è giunto è opera di due autori distinti.

<sup>5</sup> Sulla lingua dei due autori della *canso* cf. *Chanson de la croisade* (Meyer), II: xcix-cvii e cxi-cxv. La lingua di Guilhem de Tudela è stata definita come un «jargon qui est un mélange de provençal et de français» (*ibi*: ci). Santano Moreno 2012: 581-2 ha evidenziato tratti comuni tra quelli indicati da Meyer per Guilhem e quelli che compaiono in una serie di documenti redatti a Tudela tra il maggio e il novembre 1237. La corrispondenza provverebbe che «La lengua de Guilhem de Tudela respondería al uso de un tipo de lengua mixta originada por el contacto de pobladores francos en Tudela. La repetida acusación de incorrección lingüística, tanto en francés como en occitano, atribuida a Guilhem de Tudela, no sería más que la consecuencia del uso de este tipo de lengua, que no requiere la competencia en el hablante de las dos lenguas fuente de la lengua mixta» (p. 586). La lingua dell'autore della seconda parte del testo ha suscitato meno discussioni: Meyer la riteneva compatibile con una localizzazione nella diocesi di Tolosa, che nel XIII sec. comprendeva anche Pamiers e Foix: *Chanson de la croisade* (Meyer), I: cxiv.

<sup>6</sup> Per un'analisi dettagliata si veda ancora *Chanson de la croisade* (Meyer), I: xciv-xcv e cvii-cviii e ora Gaggero in c. s., Cap. 4. Sull'uso del *petit vers* in fine di lassa, si veda Roncaglia 1959, che sottolinea (pp. 143-4) l'antichità dell'esempio occitano della *Canso d'Antiocha*, modello (si veda più avanti il § 3.1) invocato da Guilhem de Tudela, che tuttavia sembra aver innovato introducendo il collegamento rimico tra le lasse. Si vedano anche gli interventi di Rita Lejeune e Paul Zumthor nella trascrizione della discussione a seguito della comunicazione di Roncaglia 1959: 159.

## 1. AUTORE VS. NARRATORE

Il nome dell'autore della prima parte della *canso* è evocato a due riprese nel testo, alle lasse 1 e 9.<sup>7</sup> L'unico manoscritto completo (*A*) lo presenta in entrambi i casi in forma abbreviata (*W.*); la forma estesa (Guilhem) si legge soltanto nel frammento pubblicato in parte da Raynouard (*R*).

*A* ed *R* hanno inoltre conservato due redazioni diverse della lassa 1, che presento in trascrizione sinottica in *Appendice* per comodità del lettore.

*R* (a testo nell'ed. Martin-Chabot), che attesta la forma piena del nome dell'autore, dà informazioni più dettagliate sulla sua biografia: Guilhem è nato a Tudela (v. 2) e si è trasferito poi a Montauban (v. 4) abbandonando la città dopo undici anni (v. 5), avendone previsto tramite la geomanzia la caduta nelle mani dei crociati (vv. 6-13). Egli è poi giunto a Bruniquel presso Baldovino, che a causa di dissapori con il fratello maggiore, Raimondo VI di Tolosa, era passato nel campo dei crociati. Baldovino ha concesso a Guilhem il canonicato di Saint-Antonin-de-Rouergue (vv. 14-18). Dopo aver citato altri due protettori (*maître* Tédise e Geoffroi de Poitiers, vv. 19-20), la lassa si conclude menzionando il lungo impegno di Guilhem nella composizione del testo (vv. 21-23) e invitando il pubblico a prestare attenzione al racconto (vv. 24-29).

In *A* (a testo nell'ed. Meyer) la maggior parte dei ragguagli biografici, fatta salva la nascita dell'autore a Tudela, è assente. I vv. 4-5 Martin-Chabot sono sostituiti da tre versi (vv. 4-6 Meyer) di lode della *clerecía* dell'autore;<sup>8</sup> più in basso, ai vv. 14-20 Martin-Chabot corrispondono quattro versi (vv. 15-18 Meyer) che spiegano la composizione del testo come reazione alla distruzione del *païs* da parte dei crociati prevista da Guilhem.

Due aspetti emergono dal confronto tra le redazioni: l'assenza dei dati biografici in *A* spersonalizza la figura dell'autore, che assume in maniera ancora più marcata i tratti di un *auctor* clericale. Questa caratterizzazione potrebbe anche avere un risvolto politico, se il testo di *A* ri-

<sup>7</sup> Salvo indicazioni del contrario, i numeri di lassa e verso fanno riferimento a *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot).

<sup>8</sup> La lassa 9, v. 26 (tràdita solo da *A*) conferma però la presenza dell'autore a Montauban: è dunque probabile che la versione più vicina all'originale sia quella del frammento *R*.

specchiasse una redazione circolante nel *midi*, e forse proprio nell'Albigensis:<sup>9</sup> viene infatti soppressa la menzione, nella seconda parte della lassa, delle implicazioni di Guilhem de Tudela con la nobiltà locale schierata dalla parte dei crociati.<sup>10</sup>

Se *A* insiste in modo particolare sullo statuto clericale di Guilhem, questo tratto non è affatto assente in *R*: in entrambi i testi, infatti, egli è definito *maestre* (v. 2) e *clers* (v. 3). Esso è ulteriormente sottolineato dalla menzione delle conoscenze geomantiche dell'autore, e dalla colorita allusione, in fine di lassa, alla sua conoscenza di bei detti:

	E si·l voletz entendre, li gran e li petit,	1
26	I poires mot apendre de sen e de bel dit,	
	Car aisel qui le fe n'a·l ventre tot farsit,	
28	E sel qui no·l conoish ni no l'a resentit	
	Ja no so cujaria.	

Il titolo di *maestre* è ribadito al v. 26 della lassa 9, nell'apostrofe al lettore che accompagna la fine della narrazione degli eventi che hanno preceduto la crociata.

	Senhors, oïmais s'esforsan li vers de la chanso	9
22	Que fo ben comenseia l'an de la encarnatio	
	Del Senhor Jhesu Crist, ses mot de mentizo,	
24	C'avia .M.CC. e .X. ans que venc en est mon	
	E si fo lan e mai can floricho·l boicho.	
26	Mestre Guilhelms la fist a Montalba on fo:	
	Certas si el agues aventura o do,	
28	Co an mot fol jotglar e mot avol garso,	
	Ja no·lh degra falhir negus cortes prosom	

<sup>9</sup> *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I: xix-xx. Una nota alla p. 239 del manoscritto attesta che nel 1336 il codice apparteneva ad un Jorda Capella, che lo aveva dato in pegno il 6 febbraio per «xv. tornes d'argent bos». Martin-Chabot mostra che Capella era un nome di famiglia piuttosto diffuso; non è dunque fondata la supposizione di *Chanson de la croisade* (Meyer), I: xxv che si trattasse di un religioso. Cf. anche D'Heur 1973: 444.

<sup>10</sup> D'Heur 1974: 248-9. Non mi è stato possibile consultare il contributo di Marjolaine Raguin, *Problèmes de transmission textuelle et d'interprétation dans l'épique, le cas du prologue de la Chanson de la Croisade albigeoise*, *Éditions synoptiques (diplomatique et critique)*, in corso di stampa negli atti del seminario «Epica romanza medievale. Problemi di trasmissione e interpretazione» tenutosi a "L'Orientale". Università degli Studi di Napoli il 5-6 dicembre 2013.

30       Que no·lh dones caval o palafre breton,  
           Que·l portes suavet amblan per lo sablon,  
 32       O vestimen de seda, pali o sisclato;  
           Mas tan vezem que·l setgles torna en cruzitio  
 34       Que·lh ric home malvatz, que deurian estre pro,  
           Que no volon donar lo valent d'un boto ;  
 36       Ni eu no lor quier pas lo valen d'un carbo,  
           De la plus avol sendre que sia el fogairo.  
 38       Domini Dieus los cofonda, que fetz lo cel e·l tro,  
           E santa Maria maire!

Il testo precisa l'anno (1210)<sup>11</sup> e il luogo in cui Guilhem ha cominciato a redigere il poema (Montauban) (vv. 21-26). Segue un lungo passo in cui si deplora che l'autore riceva una ricompensa meno lauta che un giullare qualunque (vv. 27-37).

Qualifiche clericali e pose giullaresche sembrano dunque incrociarsi nelle lasse iniziali del suo stesso testo. La loro compresenza non è necessariamente in conflitto, come ricorda Martin-Chabot citando le ricerche di Faral sui giullari: sono infatti documentati casi di giullari dotati di una formazione clericale.<sup>12</sup> L'insistenza su quest'ultima sembra tuttavia essere prevalente, nel testo, rispetto ai tratti giullareschi. Si consideri inoltre che la menzione del canonicato accordato all'autore nella lassa 1, redazione R, sembra fare allusione alla condizione corrente dell'autore.<sup>13</sup>

L'attribuzione della tirata dei vv. 27-37 a Guilhem non è automatica. Dal punto di vista delle strategie dell'enunciazione importa infatti notare che l'autore in quanto causa efficiente del testo (per riprendere le categorie degli *accessus*) non si identifica immediatamente con l'istanza

<sup>11</sup> Questa data e il luogo indicati sono in contraddizione con il prologo e con una serie di rinvii alla battaglia de Las Navas de Tolosa del 16 luglio 1212 presenti sin dalla lassa 5 del poema: cf. D'Heur 1974: 245-59, che suggerisce di attuare la correzione mentale X > XII proposta, ma infine respinta da *Chanson de la croisade* (Meyer), II: xxxiii. La menzione del mese di maggio (v. 25) sarebbe allora una deformazione della cronologia effettiva della composizione fatta in ossequio al topos dell'esordio primaverile. D'Heur ipotizza una composizione del testo su un arco temporale ridotto, tra luglio-agosto 1212 e febbraio 1213.

<sup>12</sup> *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I: vii e n. 2.

<sup>13</sup> Opposto il parere degli editori: *Chanson de la croisade* (Meyer), I: xl-xli: «G. de Tudèle est à la fois clerc et jongleur, mais c'est le jongleur qui domine en lui» (p. xl), seguito da *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I: vii: «[...] il fut sans doute un de ces clercs jongleurs, comme il y en avait tant, qui gagnaient leur vie en récitant les chansons d'autrui ou celles qu'ils composaient eux-mêmes».

enunciativa del testo stesso, che prende la parola servendosi della prima persona: all'autore-Guilhem de Tudela il testo si riferisce infatti, in entrambe le lasse 1 e 9, alla terza persona.

È dunque al narratore, e non all'autore, relegato in qualche modo al di fuori del testo dal sistema delle persone verbali, che vanno attribuiti tanto il ritratto di Guilhem de Tudela, quanto, in prima istanza, le pose giullaresche esemplificate dal passo citato della lassa 9. Come se l'autore, scrivendo il suo testo, avesse creato il personaggio di un narratore implicito di tipo giullaresco, e gli avesse affidato il ruolo di voce narrante e il compito di presentare ai lettori lui, l'autore, alla terza persona.<sup>14</sup>

Il narratore che agisce all'interno della *canço* assume i tratti tipici del narratore dei testi epici descritti da Marnette sulla base dello studio delle modalità di enunciazione proprie ai testi: si tratta di un narratore che sottolinea gli snodi del racconto e costruisce una relazione stretta con l'uditorio tramite appelli diretti al lettore<sup>15</sup> e prolessi narrative volte ad attirarne l'attenzione anticipando gli sviluppi degli eventi.<sup>16</sup>

È infatti questo narratore implicito che gestisce la transizione da un episodio all'altro quando si tratta di raccontare due fatti che si svolgono contemporaneamente: qui, le azioni di un contingente più ridotto di crociati che assedia senza successo Casseneuil nelle prime fasi della crociata:

22	D'aicesta ostz de sai no'us volh oi mais parler:	14
	Tornar vos ai a l'autra que fo a Montpeslier.	

<sup>14</sup> Si veda a questo proposito la distinzione tra autore e narratore nei testi medievali proposta da Marnette 1998: 17-22. La necessità di tenere distinti autore e narratore ha ovviamente implicazioni molto più ampie ed è avvertibile nello studio della letteratura di ogni epoca: si vedano i capitoli quinto e sesto in Segre 1984: 61-84 e 85-101. Si vedano anche, relativamente al Medioevo, Spitzer 1946, Grigsby 1979, che non considerano però il legame esistente tra la separazione autore/narratore e le modalità di esecuzione del testo, che sembra essere una caratteristica specifica dei testi medievali. Nello studio sintetico di Perret 1982 queste questioni sono invece opportunamente tenute presenti nell'ambito di un'indagine di tipo più prettamente linguistico che inquadra i romanzi in prosa in una più ampia diacronia.

<sup>15</sup> Gli appelli all'uditorio, con il vocativo *senhors* normalmente collocato in apertura di lassa (l. 23, 1; l. 79, 1; l. 83, 3; l. 88, 1; l. 103, 1; l. 105, 1; l. 122, 1; l. 130, 1) non sono tuttavia tipici dei soli testi epici.

<sup>16</sup> Marnette 1998: 39-41, 56-7.

Nel caso relativamente piú frequente, si tratta invece di ritornare al racconto principale dopo quella che è percepita come una digressione, segnalata dalla formula *a ma razo m'en torni*: nella lassa 15 (v. 24) il racconto era stato interrotto da un breve ritratto elogiativo del visconte Raymond-Roger Trencavel di Béziers, che occupa i vv. 5-23; nella lassa 123 (v. 11) la formula di transizione segue la breve menzione dello stato d'animo degli abitanti di Moissac, assediati dai crociati e privi di appoggio esterno (1212), subito prima della capitolazione della villa, narrata nel seguito della lassa stessa (vv. 13-24); nella lassa 130 (v. 7), la formula chiude un passo (da l. 127, 7 a l. 130, 6) dedicato agli *exploits* guerrieri di Guillaume de Contres.

Per le lasse 57-58, la capitolazione della città di Termes (1210), dopo un assedio cominciato in agosto (ll. 50-56) è chiaramente inquadrata da un'apostrofe ai lettori e dalla formula di transizione finale:

	Senhors, volets auzir cosi Termes fon pres	57
2	E co sa grant vertut Jhesu Crist i trames?	
	[...]	
8	A ma razo m'en torni car trop ai demorat.	58

Qui sembra che, piuttosto che interrompere una digressione, l'autore intenda concludere un episodio e passare al seguente, senza indugiare nella narrazione.

In un solo caso il narratore motiva la sua volontà di proseguire il racconto con la lunghezza del testo della *canso*:

22	Eu no volh deus torneis que lai foron parlar,	115
	Que la cansos es granda e no'm volh destrigar :	
24	Ma razo ai trencada e volh m'i retornar.	

L'intenzionalità del narratore è piú spiccata a l. 40, 11: «Al comte de Montfort volh ma razo tornar», con la quale il racconto passa dai preparativi per il viaggio di Raimondo VI di Tolosa nell'autunno 1209 (l. 39, 10-21; l. 40, 1-10) alla prigionia e morte di Raymond-Roger Trencavel (l. 40, 12-25). Il senso dell'espressione è qui opposto a quello della formula precedentemente analizzata: anziché proclamare di tenersi stretto all'argomento del suo racconto, il narratore afferma la volontà di indirizzarlo dove ritiene opportuno, e, implicitamente, di scegliere gli argomenti da trattare.

In maniera analoga, agiscono sul piano dell'economia della narrazione i richiami di particolari del racconto già svolto<sup>17</sup> e le formule di preterizione tese ad evitare le lungaggini di una descrizione particolareggiata di un fatto. Questa serie di interventi in prima persona si conforma più strettamente al codice letterario della narrativa, in particolare quella d'oil:

13	No sai que vo·n diches ni·n fes longa razon	9
3	No sai que vos anes recomtan longamen	11
22	No sai plus que vos dia pluzor alongament	74
8	No sai que vo·n diches ni·n fessa lonc sermon	114
22	No sai que vo·n poguessa tot lo jorn acomter	123
5	No sai que vo·n diches ni·n fessa lonc sermon	126

Più rari i casi in cui la formula di preterizione è espressa con una domanda retorica:

27	Que vos faria lonc comte? Que tan an demandat [...]	58
10	Lo castel establïro, que·us iria comtant ?	109

Restano nell'ambito del repertorio tradizionale della narrativa le perifrasi nelle quali il narratore dichiara impossibile descrivere in maniera particolareggiata le armate crociate, perché un tale compito eccederebbe anche le capacità dei migliori chierici (l. 8, 20-27), o per mancanza di tempo (l. 12, 17-23).

Uscendo dalla sfera dell'organizzazione del racconto per entrare in quella degli interventi che esprimono un punto di vista, se non un giudizio, sugli eventi si possono rilevare, accanto agli annunci e ai pareri sulle vicende narrate, espressi in un tono impersonale,<sup>18</sup> alcune serie di espressioni accomunate dal ricorso alla prima persona come *so m'est avis* (ll. 36, 11; 38, 4; 85, 4; 129, 14), *segon mon escient* (l. 80, 11) e a verbi come *creer* (ll. 78, 4 e 11; 102, 16-18), e soprattutto *cuidar*.

Il fatto che i primi tre tipi di espressione ricorrano in rima riduce la loro pregnanza semantica: si tratta senz'altro di zeppe usate dall'autore

<sup>17</sup> Tali richiami utilizzano in maniera preponderante la prima persona del *verbum dicendi* al perfetto o al passato prossimo (*dire*: l. 23, 14; l. 64, 1; l. 70, 1; l. 85, 1; l. 93, 1; l. 98, 1; l. 107, 11; l. 112, 1; *comtar*: l. 68, 25; *mentaver*: l. 75, 11), oppure la seconda persona plurale del passato prossimo di *auzir*, rivolta ai lettori: l. 34, 1; 108, 1.

<sup>18</sup> Si veda ad esempio l. 47, 10-18; l. 50, 11-17; l. 93, 31-36, e l. 87, 17-22.

per concludere un verso.<sup>19</sup> Le espressioni del tipo *so cug*, invece, ricorrono solo una volta in rima (l. 113, 2) e sembrano esprimere in maniera meno formulare la messa in rilievo di particolari del racconto.

Il verbo *cuidar* è infatti utilizzato in particolare in contesti in cui il narratore interviene per sottolineare, con una falsa esitazione, la reazione dei personaggi di fronte agli eventi:

- |    |  |     |
|----|--|-----|
|    | Can lo coms de Monfort, c'om apela Simon,              | 56  |
| 2  | Ac mes seti a Terme, d'entorn et d'environ,            |     |
|    | E auzit las novelas, sapchatz que be'lh saub bon       |     |
| 4  | D'en Guilheumes d'Encontre e de son compaignon,        |     |
|    | [...]  |     |
| 8  | Qu'iau cug qui li donessa trastot l'or de Mascon       |     |
|    | No's dera tan de joia com fe de la razon               |     |
| 10 | Que om li a comteia [...].                             |     |
|    |  |     |
| 4  | Al matin, pla a l'alba, fan garnir las lors gens       | 106 |
|    | E plegan totz lors traps e totz lors vestimens,        |     |
| 6  | E cargan las carretas trastuit celadamens.             |     |
|    | Lo trabuquet laisseron a la ploia e al vens ;          |     |
| 8  | No cug que l'en tornessan per cent mil marcs d'argens. |     |

Altrove l'autore sottolinea la gravità di una situazione. È il caso della penuria d'acqua nell'esercito di Termes che contrasta con la presenza di scorte abbondanti di vino:

- |   |   |    |
|---|---|----|
|   | La ost estet entorn entro foron nou mes,              | 57 |
| 4 | Que l'aiga lor falhi, que reseçada es;                |    |
|   | Vi avian asatz a dos mes o a tres,                    |    |
| 6 | Mas nulhs om senes aiga no cug viure pogues.          |    |
|   | Pois plog una gran ploja, si m'ajud Dieu ni fes [...] |    |

Nel seguito del racconto (l. 57, 8-11), una pioggia abbondante garantisce scorte d'acqua insalubre, causa della dissenteria che conduce alla morte un elevato numero di soldati.

Le espressioni contenenti (*eu*) *cug* possono produrre effetti di prolessi, come nel caso dell'assedio di Béziers da parte dei crociati il 22 lu-

<sup>19</sup> Alla l. 102, 16-18 *so crei* è davvero associato ad un'opinione espressa dal narratore: in questi versi si manifesta infatti la convinzione che la sconfitta del conte di Foix sarebbe stata meno cocente se tutto il suo contingente si fosse comportato valorosamente come il conte stesso e i personaggi nominati ai vv. 11-15.

glio 1209,<sup>20</sup> preludio al massacro degli abitanti alla capitolazione della città il giorno stesso:

4	Er cuh que aquels de dins cresca trebalhs e pena, C'anc la ost Menalau, cui Paris tolc Elena,	18
6	No fiqueron tant trap els portz desotz Miscena Ni tant ric pavalho, de nuits, a la serena,	
8	Com cela dels Frances [...]	

Lo spettacolo orribile del massacro è poi commentato dal narratore:

18	Dieus recepia las armas, si-l platz, en paradis! C'anc mais tan fera mort del temps Sarrazinis	21
20	No cuge que fois feita ni c'om la cossentis	

Sembra infine di cogliere un'intenzione ironica in alcune osservazioni del narratore: si veda il commento all'atteggiamento timoroso dell'abate di Cîteaux, Arnaud-Amaury, nel 1211:

18	E lo coms de Monfort vai ves Rocamador. Li abas de Cistel estec el refrichor	84
20	En la claustra a Caortz, que no n'eis per paor, Ni no cuh que n'ichis ans vindreit lo Pascor,	
22	Si el no l'en traiches.	

I riferimenti all'autore alla terza persona singolare nelle lasse 1 e 9, e gli interventi del narratore alla prima persona singolare corrispondono ad una strategia enunciativa coerente, che distingue nettamente l'istanza che enuncia il testo (il narratore implicito) dall'autore. Tale modalità enunciativa è largamente diffusa nei testi medievali. Essa trova un riscontro nella prassi esecutiva di tali testi, che prevedeva una esecuzione (recitazione, canto o lettura ad alta voce) da parte di un professionista che poteva non identificarsi con l'autore.<sup>21</sup> In tal modo, l'esecutore del

<sup>20</sup> Zambon 2000 e Zambon 2006: 25-32 mettono in luce come il narratore adotti successivamente punti di vista diversi nella costruzione del racconto di quest'episodio; non ho potuto consultare, nel merito, Zambon 2009.

<sup>21</sup> Si vedano ancora i risultati degli spogli di Crosby 1934, e Gallais 1964 e 1970, insieme a Zumthor 1987: 60-82 sugli interpreti dei testi medievali; contributi recenti sono raccolti in Vitz-Regalado-Lawrence 2005 e Rancović-Melve-Mundal 2010. Per un'equilibrata messa a punto recente sul problema dell'oralità nei testi medievali non solo romanzi, si vedano in Reichl 2012, i capitoli 1 (Karl Reichl, *Plotting the Map of Medieval Oral Literature*), 5 (Joseph Harris, Karl Reichl, *Performance and Performers*), di im-

testo poteva incarnare la referenza dell'io del narratore implicito nel testo, senza per questo essere scambiato con l'autore, contrariamente a quanto avveniva nel caso dell'esecuzione della lirica cortese.<sup>22</sup>

## 2. AUTORE/NARRATORE

Le occorrenze della prima persona nel testo della *canso* di Guilhem de Tudela presentano tuttavia un certo numero di casi nei quali questa frontiera tra l'autore e il narratore sembra assottigliarsi. Al narratore che dice *io* nel testo sono infatti attribuite due serie di interventi che in teoria dovrebbero essere di pertinenza dell'autore: quelli che attestano una partecipazione diretta agli eventi narrati, e quelli che precisano la provenienza di informazioni non derivanti da un'osservazione diretta.

### 2.1. Testimonianze dirette

Oltre a pronunciare una serie di formule asseverative volte ad affermare la veridicità del racconto,<sup>23</sup> il narratore esprime in alcuni casi la sua conoscenza diretta delle cose narrate. Si tratta a volte di un'espressione generica, che non corrobora un fatto preciso:

	Senhor, be s'en devrian ilh estre castiat	68
32	Que, so vi e auzi, son trop malaürat, Car no fan so que·ls mando li clerc e li crozat;	
34	C'a la fi o fairan, can siran desraubat, Aisi co aisels feiron, e ja non auran grat	
36	De Dieu ni d'aquest mon.	

L'apostrofe ai *senhors*, che segue il racconto della capitolazione di Lavour il 3 maggio 1211 e del massacro degli abitanti,<sup>24</sup> non contiene che una generica condanna del comportamento di coloro che non si sottomettono spontaneamente a *clerc* e *crozat*. È sintomatico il ricorso contestuale a *vezzer*

pianto generale, e 12 (Dominique Boutet, *The Chanson de geste and Orality*), sull'epica francese.

<sup>22</sup> Si vedano in particolare le osservazioni dedicate all'esecuzione dei testi trobadorici da Meneghetti 1992: 65-9 e l'ipotesi sulla nascita della poesia personale alla maniera di Rutebeuf in Zink 1985: 57-68.

<sup>23</sup> Si vedano ad esempio l. 80, 16; l. 97, 5; l. 98, 11; l. 107, 3; l. 117, 8; l. 129, 5.

<sup>24</sup> Sulla costruzione di questo episodio cf. Zambon 2006: 32-7.

e *anzir*, che indica una informazione generica che si vuole corroborare riferendosi allo stesso tempo all'osservazione diretta e al sentito dire.<sup>25</sup>

Diverso è il caso di due passi, nei quali l'io del testo riferisce – in termini analoghi – di una propria valutazione a caldo degli eventi che è stata in seguito smentita dai fatti:<sup>26</sup>

10	Poi pres un parlamen a aicela vegeia Ab lo coms de Montfort, lai pres d'una abadia:	44
12	Fo i l'abas de Cistel e la outra clerchia. E eu cugei aguessan fait patz e establia	
14	Que mais no guerregesan a trastota lor via, Tant agron gran amor que l'us en l'autre's fia.	
16	Certas de questz mil ans eu no m'o cujaria Que l'abas a Tholosa intres, qui m'o plevia.	
8	Del devet los absols, si qu'ieu cugé laor Que aguessan patz feita per totz temps, de bon cor ;	62
10	Mas poi vi que's mescleron per mot granda iror.	

Il testo riferisce di due riconciliazioni di breve durata.

La prima avviene tra Raimondo VI di Tolosa e Simon de Montfort al ritorno del primo dal suo viaggio a Roma (inizio 1211): l'uso del perfetto al v. 13 (*eu cugei*), che indica il punto di vista dell'io narrante all'epoca dei fatti, si associa all'espressione dello stupore (con ripetizione del verbo *cuidar* al condizionale) destato dall'entrata di Arnaud-Amaury, abate di Cîteaux, a Tolosa, a seguito della conciliazione tra i signori suddetti. Si noti che alla ricostruzione dell'opinione formulata al tempo degli eventi si associa, al termine della lassa seguente, l'amara valutazione *ex post* sull'inutilità delle trattative: «E anc no i delhivrero que valha un anel / De nulha avol fivela» (l. 45, 10-11).

Analogo il secondo caso, che associa nel giro di tre versi la speranza per la conciliazione tra il vescovo di Tolosa (Folchetto di Marsiglia) e gli abitanti della città all'inizio della quaresima dello stesso anno 1211.

Queste notazioni, che mettono in prospettiva i ricordi e le opinioni di chi parla, sono senz'altro da porre in relazione con l'esperienza vissuta

<sup>25</sup> Analogo il commento del narratore sull'avanzata trionfale di Simon de Montfort nella primavera del 1212, l. 112, 13-14: «Si Dieus me benazia, anc mens de desconfir / No vis mais tan castel pendre e degurpir».

<sup>26</sup> Si tratta di un caso raro nei testi memorialistici in antico francese (Geoffroi de Villehardouin, Robert de Clari, Jehan de Joinville) analizzati da Marnette 1998: 195-8.

da qualcuno che si è trovato implicato in prima persona nei fatti narrati, almeno in quanto testimone; dunque, verosimilmente, siamo di fronte ad un caso in cui le sfere di pertinenza dell'autore e del narratore si sovrappongono. Tale sovrapposizione è ancora piú chiara nel passo seguente:

El meteis ne morig, a mot granda dolor, 15  
 16 Dont fo pecatz e dans, per cela fort error.  
 Pero no·l vigui anc mas una vetz, laor  
 18 Quant lo coms de Tholoza pres dona Elionor [...]

Dopo aver elogiato il visconte di Béziers, Raymond-Roger Trencavel, e averne deplorato la morte a causa della associazione di questi, benché cattolico, con la nobiltà che dava ricetto agli eretici, l'io narrante ricorda di averlo visto una sola volta, alle nozze di Raimondo VI ed Eleonora, sorella di Pietro II d'Aragona, nel 1204. La sovrapposizione tra l'autore e il narratore è qui perfetta, e riproduce di fatto quell'ambiguità del referente dell'io del testo che è tipica dei testi lirici cortesi.

## 2.2. *Gli informatori di Guilhem de Tudela*

L'io narrante della *canso* afferma a volte di non possedere alcune informazioni, o di non esserne sicuro: si tratta di espressioni che andranno assimilate alle formule di preterizione esaminate precedentemente, specie quando egli si dichiara incapace di fornire dettagli numerici sul contingente di una spedizione.<sup>27</sup>

Meno formulare sembra essere l'espressione del rimpianto per non poter fornire dettagli piú precisi per non essere stato al seguito di Simon de Montfort al momento in cui, dopo la resa di Carcassonne il 15 agosto 1209, questi viene designato come signore delle terre conquistate dai crociati dopo che diversi, tra i capi della spedizione, avevano declinato l'offerta fattane dall'abate di Cîteaux:

S'ieu fossa ab lor ni·ls conogues ni·ls vis, 36  
 22 Ni anessa ab lor pel país c'an comquis,  
 Plus rics ne fora·l libres, ma fe vos en plevis,  
 24 E mielher la cansos.

<sup>27</sup> Si vedano l. 72, 16; l. 114, 31; l. 115, 17.



Nel primo, il narratore descrive la resa di Raymond-Roger, assediato dai crociati a Carcassonne il 15 agosto 1209; nel secondo, l'esecuzione di Aimeri, signore di Lavour, dopo la presa della città il 3 maggio 1211. I due passi non sembrano offrire più indizi che il primo citato rispetto all'effettiva esistenza di una fonte, a parte il fatto che, alla lassa 68, Guilhem stima ad ottanta i cavalieri impiccati con Aimeri di Lavour, cifra che corrisponde a quella indicata da due delle fonti principali per la storia della crociata antialbigese, Pierre des Vaux-de-Cernay e Guillaume de Puylaurens.<sup>29</sup> Tale corrispondenza potrebbe indicare che Guilhem aveva ricevuto notizie di prima mano da un testimone diretto della scena descritta.

L'ultimo esempio di questo tipo concerne l'installazione dei crociati davanti a Moissac nel 1212:

	A l'intrat de setembre, cant fo passatz aost,	119
2	Asetzeron Moissac de totas partz mot tost.	
	Lo coms Baudoïs i fazia grant cost :	
4	Mota auca i manjet et mon capo en rost,	
	Aisi co m'o conte sos bailes e'l prebost	

Il v. 5 sembra a prima vista rubricabile come mera espressione formulaire; una presupposizione di autenticità per la testimonianza del balivo e del prevosto citati a riscontro dal narratore potrebbe però essere fatta valere, dal momento che il Baldovino citato è proprio il protettore di Guilhem de Tudela menzionato nella lassa 1 (redazione di R), e che dunque l'autore poteva effettivamente attingere informazioni da persone del suo *entourage*, come quelle citate, che avrebbero perfino potuto figurare tra il primo pubblico della *canso*.

In definitiva, questa prima serie di riscontri ci mette di fronte ad un'esibizione di fonti che sembrano piuttosto immateriali, o la cui effettiva consistenza non può che fare oggetto di supposizioni circostanziali da formulare caso per caso. Al di là di tale questione, per sua natura insolubile, è importante constatare che al narratore, in linea di principio distinto dall'autore, è qui attribuito un discorso sulle fonti, e dunque sulla composizione dell'opera, che spetterebbe in teoria all'autore del testo. Si tratta di casi eccezionali, che convivono, come vedremo (§ 3), con il rinvio all'autorità scritta costituita dal libro da parte del narratore.

<sup>29</sup> *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I: 165, nota *ad locum*. Per il passo di Pierre des Vaux-de-Cernay di veda *Chanson de la croizade* (Meyer), II: 85, n. 1.

Altrove il riferimento a informatori di seconda mano si precisa grazie alla citazione di un nome proprio, accompagnato dal riferimento ad una carica o ad funzione amministrativa:

- |    |  |   |
|----|--|---|
| 16 | Aisi co m'ò retrais maestre Pons de Mela,<br>Que l'avia trames lo reis qui te Tudela,        | 5 |
| 18 | Senher de Pampalona, del castel de la Estela,<br>Lo mielher cavalers que anc montes en cela. |   |

La lassa 5 narra la reazione del papa alla morte del suo legato, Pierre de Castelnau, il 14 gennaio 1209, e la riunione nel corso della quale è presa la decisione di inviare una crociata nel sud della Francia. L'io narrante cita un personaggio di alto rango (inviato del re Sancho VIII di Navarra a Roma) del quale non restano in realtà tracce nella documentazione.<sup>30</sup>

Tale assenza non basta però a screditare l'affermazione presente nel testo: è possibile che alla data in cui questo è stato composto Pons de Mela fosse un nome ancora abbastanza conosciuto (o noto in particolare a Guilhem: si rilevi del resto che il re di Navarra è indicato come *lo reis qui te Tudela*). Lo stesso discorso vale per le altre due occorrenze simili:

- |    |  |    |
|----|--|----|
| 12 | So me contec n'Izarns, que era adoncs prior<br>De trastot Vielh Mores e d'aicela onor. | 84 |
| 6  | D'ambas partz n'i morion de magre e de gras<br>Aisi com'ò retrais maestre Nicolas.     | 99 |

I due personaggi citati (l'uno a proposito della scoperta di una cospicua presenza di eretici a Cassés, l'altro a proposito della battaglia di Saint-Martin-de-Lalande, 1211) sono entrambi sconosciuti<sup>31</sup>.

Per *maestre Nicholas* l'editore ha invece proposto un'identificazione con un *magister Nicholaus, phisicus et sacerdos*, che compare in un documen-

<sup>30</sup> *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I: 19, nota *ad locum*.

<sup>31</sup> Come ha notato Martin-Chabot *ibi*: 201-3, nota *ad locum*, Izarn è anche il nome dell'inquisitore alla l. 10, 530 delle *Novas del heretge* (Ricketts); l'editore mette tuttavia in guardia, a ragione, contro un riscontro che è dovuto, verosimilmente, a una mera coincidenza. Si noti, sempre sul piano delle coincidenze, che le *Novas del heretge* si servono di una tecnica di collegamento tra le lasse analoga a quella che utilizza Guilhem de Tudela: mi permetto di rinviare a Gaggero in c. s., Cap. 4.

to del 6 marzo 1217.<sup>32</sup> L'indicazione di Martin-Chabot permetterebbe di agganciare almeno questo personaggio alla realtà extratestuale.

Nel contesto della lassa citata e di quella precedente, d'altro canto, il personaggio è fatto oggetto di un trattamento di favore che ci fa intravedere veramente il racconto di un testimone oculare e, eccezionalmente, i rapporti che questi intratteneva con l'autore della *canso*. Raccontando del saccheggio del convoglio crociato da parte dei *routiers* del conte di Foix, l'autore aggiunge:

	Le bo mulet amblant qu'en Nicholaus avia	98
24	Ne menero·lh roter, ab so garso, cel dia ;	
	Mas el s'en escapa am la outra clerchia.	
26	De lui me saub fort bo, si Dieus me benaïa,	
	Car mot es mos amics e ab mi paria,	
28	Maestre Nicholas.	

Il racconto della disavventura di *maestre* Nicholas chiude quello dell'episodio, e la lassa stessa si conclude col suo nome, che dà quindi la rima alla lassa successiva, nella quale, come si è visto, il narratore torna a menzionare lo stesso personaggio come testimone oculare degli avvenimenti. Posizione dunque quanto mai onorevole per un episodio (e un personaggio) di minimo rilievo, che sembra testimoniare della sincerità delle parole con le quali l'autore parla della loro amicizia al v. 27.

Qui non ci può, credo, essere dubbio che le parole presenti nel testo sono da mettere in conto all'autore, o meglio che la sovrapposizione dell'autore alla voce del narratore, che si è già rivelata nei casi precedenti, tocca qui non solo il ruolo dell'autore rispetto al testo, ma la sua individualità e, insomma, la sua affettività.

### 2.3. *Annunci di opere a venire*

Due interventi dell'io narrante mostrano un altro cortocircuito, che riguarda questa volta la funzione autoriale per eccellenza, quella cioè di comporre l'opera letteraria. Si tratta però non della composizione della *canso*, ma dell'annuncio di opere a venire. Nella lassa 5 appena citata, la menzione del re di Navarra Sancho VIII («Lo miele cavalers que anc montec en cela», v. 19) è seguita dai versi:

<sup>32</sup> *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I: 227, nota *ad locum*.

- 20 E sap o Miramelis qui los paians captela. 5  
 Lo reis d'Arago i fo, e lo reis de Castela;  
 22 Tuit essem i feriro de lor trencant lamela,  
 Qu'eu ne cug encar far bona canso novela  
 24 Tot en bel pargamin.

Si tratta di un'allusione alla battaglia de las Navas de Tolosa del 16 luglio 1212.<sup>33</sup> L'io narrante annuncia l'intenzione di comporre una *canso* (probabilmente un testo epico)<sup>34</sup> per glorificare l'impresa: tale intenzione non doveva però appartenere tanto al narratore (e quindi a colui che eseguiva il testo, e che diceva *io* davanti all'uditorio) quanto all'autore stesso, come dimostra il riferimento alla dimensione della scrittura e del libro manoscritto implicito nei vv. 23-24.

Un altro luogo del testo che guarda ad impegni di scrittura futuri è la transizione tra le lasse 130 e 131, l'ultima composta da Guilhem:<sup>35</sup>

- E si los crozatz troba, ab lor se combatra. 130  
 14 E nos si tant vivem veirem cals vencera,  
 E metrem en estoria so que nos membrara,  
 16 E escriurem encara so que nos sovindra,  
 Aitant can la materia ad enant durara  
 18 Tro que la guerra er finea.
- Ans que la guerra parca ni sia afinea, 131  
 2 I aura mot colp fait e mota asta brizea,

<sup>33</sup> *Chanson de la croisade* (Meyer), II: 7, n. 7. *Miramelis* è correzione forse indebita di Martin-Chabot della forma *Miramamelis* di A. Questa che corrisponde alla forma *Miramamolín* attestata in spagnolo (si veda la n. 5 a p. 19) per *emir al moumentín* ('emiro dei credenti'), titolo di cui si fregiava El-Nasser ben Yacoub ben Youssef ben Abd el-Moumen ben Ali, il sovrano del Marocco sconfitto nella battaglia de las Navas de Tolosa. Il verso trasmesso da A è ipermetro, ma la causa dell'ipermetria potrebbe non essere il nome in questione, bensì la forma *los*.

<sup>34</sup> Il sintagma *bone chanson* ricorre con particolare frequenza nell'*incipit* dei testi epici. Si vedano in proposito i testi 3 (*Girart de Roussillon*), 4 (*Girart de Vienne* di Bertran de Bar-sur-Aube), 7 (Jean Bodel, *Chanson des Saisnes*), 8 (*Prise d'Orange*), 12 (*Bueve de Hantone*), 14 (*Destruction de Rome*), 16 (*Anseïs de Carthage*) antologizzati in Mólk 2012.

<sup>35</sup> D'Heur 1974: 244-5 sostiene, su basi contenutistiche, che Guilhem avrebbe smesso di scrivere con la lassa 130. Questa ipotesi si scontra da un lato con l'argomento codicologico (la firma *Jordan escriva* compare accanto alla lassa 131), dall'altro con gli argomenti linguistico (la lassa 131 presenta il participio in *-ea* tipico di Guilhem) e metrico-stilistico, dal momento che il collegamento tra le lasse 130 e 131 avviene ancora secondo la tecnica utilizzata nella prima parte del poema (il versetto introduce la rima della lassa seguente).

4           E mot gomfano fresc n'estara per la prea,  
               E mota arma de cors ne sera fors gitea,  
               E mota daima veuza ne sera essilhea.

Nel punto in cui il poema, quale l'ha concepito l'autore, arriva alla sua conclusione, le modalità dell'enunciazione cambiano di nuovo bruscamente: appare infatti qui per la prima (e ultima) volta il pronome soggetto alla prima persona plurale. Se le prime persone singolare e plurale si alternano frequentemente in altri testi medievali,<sup>36</sup> la brusca apparizione di *nos* in questo luogo del testo è tale da far esitare circa la natura del suo referente. Nel passo appaiono associate al pronome le caratteristiche di testimone storico diretto che emergono nei passi analizzati al § 2.1 (*veirem* v. 14) e quelle più precisamente autoriali (*metrem en estoria* v. 15, *escriurem* v. 16) relative alla registrazione per iscritto degli avvenimenti, come nei versi appena citati della lassa 5.

L'ipotesi più probabile è che il ricorso a *nos*, che corrisponde al plurale "d'auteur" utilizzato in francese nella redazione di opere scientifiche,<sup>37</sup> sia giustificato dal contesto, vale a dire dalla posizione liminare nella quale ricorrono i versi citati, e che dunque la prima persona plurale corrisponda al singolare che caratterizza tutto il resto della *canso*. Siamo dunque di fronte ad un altro caso in cui le voci dell'autore e quella del narratore si sovrappongono creando (nelle circostanze di esecuzione che possiamo ipotizzare sulla base delle informazioni contenute nel testo stesso, cf. *infra*, ma anche alla lettura) una zona di ambiguità circa l'identità della voce che parla nel testo.

#### 2.4. *Modelli in conflitto o trasferimento di funzioni?*

Nel quadro di una lettura integrale dell'opera, i passi analizzati in questo paragrafo rendono la strategia enunciativa della *canso* difficile da definire in maniera univoca, come se ci si trovasse di fronte ad una sovrapposizione di due strategie o sistemi: l'uno in cui il narratore è dissociato dall'autore (prima persona vs. terza persona), l'altro in cui il narratore si fa portatore diretto dell'istanza autoriale nel testo. È opportuno sottolineare che i due sistemi sembrerebbero, in linea di principio, opposti e tali da escludersi a vicenda: la menzione di Guilhem de Tudela alla terza

<sup>36</sup> Marnette 1998: 31-75.

<sup>37</sup> *Ibi.*: 19 e 54.

persona nelle lasse 1 e 9 esclude infatti, almeno in linea di principio, che sia l'autore stesso a dire *io* nel corso del testo.

Il secondo sistema sembrerebbe minoritario sulla base dei rilievi di Marnette, che non hanno però valore di indicazione statistica, visto che si basano su un corpus di testi necessariamente ridotto;<sup>38</sup> è però significativo che esso sia adottato da soli due tra i testi analizzati dalla studiosa: il *Lais* di Maria di Francia e la *Vie de saint Louis* di Joinville, che si situano agli estremi cronologici del corpus analizzato.<sup>39</sup> È altresì significativo che né in Villehardouin, né in Robert de Clari (entrambi racconti di testimoni oculari composti in prosa in anni appena precedenti la redazione della *canso*) si segnalino, stando agli spogli della studiosa, casi analoghi di interferenza tra voce del narratore e voce dell'autore.

Sarebbe necessario un approfondimento delle ambiguità del referente dell'*io* narrante, o di slittamento dalla terza alla prima persona nella letteratura medievale, che esula dai limiti imposti a questo articolo.<sup>40</sup> È difficile dire quanto la coesistenza di questi due sistemi di referenza fosse percettibile da parte del pubblico medievale della *canso*. Altrettanto difficile è precisare se tale coesistenza sia dovuta alla posizione occupata dalla *canso* nell'evoluzione delle modalità di produzione ed esecuzione dei testi nel Medioevo, oppure ad una scelta deliberata dell'autore.

<sup>38</sup> La parte più debole di Marnette 1998 è costituita proprio dal tentativo di estrapolare dal campione studiato delle linee di tendenza valide per la descrizione dei generi letterari medievali e della loro evoluzione. Ad esempio, l'osservazione che *lais* e romanzi in versi hanno «une certaine difficulté à rapporter les pensées des personnages au discours direct» (p. 172) è chiaramente condizionata dal corpus di romanzi scelto, che non contiene né romanzi di materia antica come l'*Eneas* e il *Roman de Troie*, né il *Tristan* di Thomas, né il *Cligès* di Chrétien de Troyes.

<sup>39</sup> Marnette 1998: 33-5 e 42.

<sup>40</sup> Uno slittamento analogo si riscontra nel prologo dello *Chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes (vv. 1-23 alla prima persona, 24-30 alla terza persona), contro i prologhi di *Cligès* e del *Conte du graal* redatti alla terza persona; nel prologo di *Erec et Enide* il futuro *comincerai* (v. 23) in un contesto (vv. 9-26) interamente alla terza persona può essere messo in conto al narratore implicito. Si veda ancora la firma di Rutebeuf nella *Sainte Ehsabel*, dove l'autore è menzionato dapprima alla terza persona (vv. 2153-2168), poi l'*io* narrante passa a rievocare le circostanze della commissione del testo alla prima persona (vv. 2169-2178; cf. Rutebeuf, *Œuvres* (Faral-Bastin), II: 165-6). Il nome dell'autore è invece dato alla prima persona al termine della *Sainte Marie Egyptienne*, vv. 1301-1302 (*ibi*, II: 59) e alla terza persona all'inizio de *La voie de Paradis*, vv. 17-28 (*ibi*, I: 342).

È possibile infatti che, nei luoghi esaminati in questo paragrafo, l'autore operasse volontariamente un trasferimento di competenze in favore del narratore, che poteva avere finalità espressive, rinforzando, con l'uso della prima persona, il valore di testimonianza diretta del testo; sfruttando, in ultima analisi, il margine di ambiguità che veniva a crearsi in questi luoghi ai fini di una più efficace *suasio* dell'uditorio.

### 3. LIBRE, CANSO, ESTORIA, GESTA, GLOSA

All'interno del dispositivo disegnato dalla strategia enunciativa appena delineata assume un grande rilievo il ricorso a termini che permettono di ricostruire, *in nuce*, un metadiscorso che coinvolge l'opera in relazione alla tradizione in cui essa si iscrive.

Nella *canso* di Guilhem de Tudela questo lessico si precisa in maniera piuttosto istruttiva in quanto l'opera contiene il racconto di eventi contemporanei e costituisce una fonte primaria (non basata, cioè, sulla rielaborazione di una fonte scritta precedente). Il referente di questi sarà studiato attraverso le loro relazioni reciproche, cercando di tenere presenti le coordinate implicite dell'esecuzione del testo.

#### 3.1. Matrice clericale dell'opera ed esecuzione giullaresca

Alcuni dei luoghi citati in precedenza nella discussione delle istanze enunciative permettono di rilevare come alla ripartizione (non sempre chiara, come si è visto) tra i ruoli del narratore e quelli dell'autore corrisponda una distinzione di piani – e, in un certo senso, una tensione – tra la composizione per iscritto e l'esecuzione orale del testo che si presenta, nella *canso*, con particolare evidenza.

Al § 2 si è ricordato come l'autore dell'opera – Guilhem de Tudela – sia presentato a due riprese (lasse 1 e 9) come un chierico, stato al quale corrispondono gli appellativi *maestre* e *clers* e, nel testo di R per la lassa 1, la menzione della posizione di canonico di Saint-Antonin-de-Rouergue. L'associazione del testo epico di Guilhem alla sua cultura clericale è espressa in maniera icastica dalla denominazione *gesta letrada* (l. 12, 2, cf. § 3.2). A questa condizione corrisponde la descrizione dettagliata, sempre nella lassa 1, del lavoro di redazione del *libre* nel quale è

contenuto il testo della *canso*. Si noti d'altro canto la concomitanza dei due lemmi *canso* e *libre* nella stessa lassa incipitaria:

	El nom del Payre e del Filh e del Sant Esperit	1
2	Comensa la cansos que maestre Guilhelms fist [...]	
	Adonc fit el cest libre es el meteish l'escrit.	
22	Pos que fo comensatz, entro que fo fenit, No mes en als sa entensa neish a pena dormit.	
24	Lo libre fo be faitz e de bos motz complit, [...].	

I due lemmi si trovano ancora associati nei vv. 22-23 della lassa 36 citati all'inizio del § 2.2. Qui la loro associazione nello stesso contesto sembra quasi sottolineare, attraverso l'aggettivazione, una distinzione di piani: «Plus *rics* ne fora·l libres, ma fe vos en plevis/ E *mielber* la cansos». Libro e canzone appaiono come due piani distinti, l'uno essendo il supporto sui cui si appoggia l'altra, forse presente "in scena" durante l'esecuzione, come lascerebbe pensare il dimostrativo *cest* (l. 1, 21).

Che la menzione del canto nel testo non sia un mero espediente retorico sembra del resto provato dai versi di apertura della lassa 2, nei quali viene indicato il modello, insieme metrico e melodico, del testo, costituito dalla *Canso d'Antiocha*, di cui sopravvive solo un frammento di circa 700 versi:<sup>41</sup>

	Senhors, esta cansos es feita d'aital guia	2
2	Com sela d'Antiocha et ayssi·s versifia E s'a tot aital so, qui diire lo sabia.	

Questa distinzione di piani è anche, probabilmente, distinzione di competenze, che riflette la distinzione tra l'autore del testo e l'io narrante che all'autore si riferisce alla terza persona:

COMPOSIZIONE DEL TESTO	ESECUZIONE
autore (chierico)	Narratore (giullare?)
terza persona singolare	prima persona singolare
<i>Libre</i>	<i>Canso</i>

<sup>41</sup> *Canso d'Antiocha* (Sweetenham–Paterson). Il frammento che ci è giunto presenta, sul piano formale, una corrispondenza limitata con la *canso* di Guilhem: il versetto che chiude la strofa non ha, infatti, la funzione di introdurre la rima della lassa seguente, come invece accade nel nostro testo.

Tale distinzione di piani, presente in passi non ambigui dell'opera, permette di confermare quanto si è detto al § 2.3, che cioè l'associazione della prima persona del narratore ai riferimenti alla scrittura e al libro crea una zona di sovrapposizione (o di trasferimento di competenze) tra autore e narratore.

### 3.2. *Funzione deittica dei termini metaletterari*

La *canso* di Guilhem de Tudela utilizza un ventaglio di termini metaletterari piuttosto ampi in contesti che presentano tutti un grado di formalizzazione elevato: si tratta infatti di espressioni topiche del tipo *si cum* (*x*) *dit*, *si* (*y*) *no ment*, oppure *si co* (*z*) *retrai* impiegate, con variazioni minime, per asserire la conformità dell'esecuzione ad un modello, o, più semplicemente, per confermare quanto si è appena detto.

I termini metaletterari sono dunque equivalenti sul piano funzionale, ma essi non sono completamente intercambiabili all'interno delle espressioni citate: *x* è infatti unicamente rappresentato da *canso* (in un solo caso, l. 1,3, da *estoria*),<sup>42</sup> *y* da *gesta*,<sup>43</sup> *z* da *libre* (l. 63, 2 e 6; l. 71, 5) o da *gloza* (l. 79, 9). Con l'eccezione di *canso*, tutti i termini impiegati rimandano alla dimensione dello scritto e sono normalmente associati, negli studi sulla letteratura medievale, con la sfera delle fonti, nebulosa, in cui si trovano associate fonti reali e fonti fittizie.<sup>44</sup>

Tale riferimento sembra invece escluso nel caso del nostro testo, che non fa riferimento ad altre fonti se non quelle, orali, discusse al § 2.2 e alla *Canso d'Antioca* nel passo appena visto al § 3.1, e che non poteva, ovviamente, fornire informazioni relative all'argomento di storia contemporanea, anzi di cronaca, trattato da Guilhem.

Si può al contrario osservare come tutte le occorrenze delle espressioni contenenti i termini che ci interessano – incluso *gloza* – abbiano piuttosto un valore contestuale: esse si riferiscono cioè a quanto è detto nel contesto dei versi in cui l'espressione appare, o in quelli immediatamente circostanti:

<sup>42</sup> La formula ricorre alle l. 42, 6; l. 56, 32; l. 69, 6; l. 90, 2; l. 114, 1 e 33.

<sup>43</sup> L. 12, 2; l. 24, 19; l. 35, 9; l. 54, 8; l. 93, 24.

<sup>44</sup> Si veda, per il romanzo medievale, Dragonetti 1987.

- Sench Antoni fo pres, si com ditz la chanson; 114  
 2 En Azemar Jorda ne menon en prezon.  
 [...]
   
 E dels autres grant massa, qu'ieu no sai ges qui son.  
 32 Lo setis i fo mes de la l'Ascension  
 E durec tro a septembre, si com ditz la canson,  
 34 C'om vol vendemiar.

La presa di Saint-Antonin (20-21 maggio 1212) è narrata nella lassa 113 e nei primi 10 versi della lassa 114; il racconto della presa di Penne-d'Agenais (3 giugno-25 luglio 1212) comincia al v. 18 della lassa 114 e si conclude con la lassa 115.

Esempi analoghi si possono indicare anche per gli altri termini metaletterari utilizzati nel testo: l'unica occorrenza di *estoria*, al v. 4 della l. 1 (presentazione di Guilhem de Tudela), non può che far riferimento al contesto in cui il nome dell'autore è rivelato.

- 8 Mas non es tant ardidà cela gens e tant osa 79  
 Que no es la dels crozatz, so nos retrais la gloza,  
 10 E fan o ben parvent.

Il commento del narratore si inserisce al termine della descrizione trionfale dell'esercito crociato in marcia verso Tolosa alla fine della primavera del 1211. La voce *gloza* non si riferisce ad un commentario biblico, ma ha qui piuttosto il senso di 'racconto, testo scritto' che è registrato per il provenzale nel FEW, s.v. «glossa». L'inciso nel quale il termine è utilizzato ha un chiaro valore contestuale, in riferimento all'affermazione appena fatta, con rinvio al testo scritto che la contiene.

Identico sembra essere il valore di *gesta*:

- 6 Outre mar esta mot lai en establiment 35  
 A Zaera, contra'ls Turcs e pertot issament ;  
 8 Senher fo de Monfort, de la honor que i apent;  
 E fo coms de Guinsestre, si la gesta no ment.

Si tratta della presentazione di Simon de Montfort, introdotto per la prima volta come personaggio nella *canso*; la formula *si la gesta no ment* sembra dunque riferirsi alle informazioni appena fornite nel testo stesso. Che esso sia definito *gesta* sembra poi chiaro sulla base del suo uso nell'*incipit* della lassa 12:

2                    Senhor, aicesta osts fo aisi comensada                    12  
                       Si co avetz auzit en la gesta letrada.

I versi si riferiscono ai prodromi della crociata (ll. 2-11); il passato prossimo permette di interpretare chiaramente i versi come riferimento intratestuale.

L'unico caso in cui il referente del termine sembra ambiguo è costituito dal v. 19 della l. 24, dove si parla non della storia recente, bensì di un episodio della leggenda di Carlo Magno:

12                    A sest cosselh s'acordan trastotz les plus senatz,                    24  
                       La gaita fan fors faire dels cavaliers armatz,  
                       Trastost entorn la vila, que es mot fortz asatz;  
 14                    Que Karles l'emperaire, le fortz reis coronatz,  
                       Les tenc plus de set ans, so dizon, asetjaz,  
 16                    Qu'anc no los poc conquerre les invhers ni'ls estatz ;  
                       Las tors si soplejero, can il s'en fo anaz,  
 18                    Per que pois la comquis, can lai fo retornatz ;  
                       Si la gesta no men, aiso fo vertatz,  
 20                    Qu'estiers no la pendreitz.

Al momento di raccontare l'inizio dell'assedio di Carcassonne da parte dei crociati, il narratore introduce la menzione della leggenda della liberazione della città dai musulmani da parte di Carlomagno, creando un non troppo implicito paragone tra i due avvenimenti. Della leggenda, come ricorda Martin-Chabot, restano tracce letterarie nelle *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam* della metà del XII secolo e nella *Chronique rimée* di Philippe Mousket.<sup>45</sup> In questo contesto, è ugualmente possibile che *gesta* si riferisca ad un precedente letterario (magari il testo latino che possiede lo stesso titolo) o che esso si riferisca al contesto in cui l'episodio è narrato.

Con quest'unica eccezione, nessuno dei passi in cui ricorrono i termini metaletterari *canso*, *libre*, *gesta*, *estoria* e *gloza* è suscettibile di rinviare ad altro che all'opera stessa di Guilhem de Tudela. È quanto osservato dallo stesso Martin-Chabot commentando l'uso del termine *li-*

<sup>45</sup> *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I: 65-7. I sette anni menzionati nella *canso* non trovano riscontro nei *Gesta*, ma sono chiaramente un ricordo dei sette anni passati in Spagna da Carlomagno al momento in cui si apre la *Chanson de Roland*.

*bre*: «Lorsqu'il cite, à plusieurs reprises [...] "le livre", il entend non pas une source écrite, à laquelle il aurait puisé, mais sa propre "chanson"».<sup>46</sup>

Le espressioni che implicano questi termini possono dunque essere interpretate, piuttosto che come rinvii ad un avantesto inesistente, come espressioni con valore deittico: come la dissociazione tra autore e narratore, tali espressioni sarebbero state previste in vista dell'esecuzione orale, con accompagnamento musicale, del testo. Non è impossibile che l'oggetto-libro fosse fisicamente presente nel corso dell'esecuzione, come farebbe pensare, oltre alla mole del manufatto, il deittico *cest* al v. 21 della lassa 1 citato al § 3.1.

#### 4. CONCLUSIONI

L'analisi della strategia enunciativa della *canço* di Guilhem de Tudela permette di descrivere un sistema complesso la cui articolazione sembra rinviare incessantemente alle modalità della sua esecuzione orale. Dimensione difficile da prendere in conto, dal momento che sono scarsissime le tracce documentarie che ci permettono di ricostruire una pratica che resta lontana dalla nostra fruizione della letteratura, compresa quella medievale.<sup>47</sup> Tale dimensione va tuttavia tenuta presente almeno come orizzonte potenziale in cui inquadrare l'analisi del testo, pena il rischio di falsarne l'interpretazione amputandone una dimensione fondamentale, per quanto irriproducibile.

Quello che sembra di poter concludere dall'analisi svolta nei paragrafi precedenti è che il testo della *canço* sia stato scritto da Guilhem come un copione predisposto per la recitazione da parte di una terza persona. Come osserva Michèle Perret a proposito dei tratti orali nelle *chansons de geste*:

L'oralité dont il est question n'est, bien entendu, que celle de la *récitation* du texte, un texte "vocalisé" par son scripteur, qui a distribué, pour souligner les points forts de son récit, des marques d'oralité à l'intention d'un locuteur conçu comme un simple exécutant.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I: xiii, n. 2, e cf. *ibid.* 157, n. 2.

<sup>47</sup> Si veda tuttavia la documentazione raccolta in particolare nel capitolo 5 di Reichl 2012 cit. alla n. 20, con ampia bibliografia.

<sup>48</sup> Perret 1982: 176, n. 7; nella stessa pagina Perret si domanda tuttavia «s'il s'agit là d'une véritable situation de communication directe, ou de sa représentation mimé-

Alla composizione in vista di un'esecuzione orale sembra rispondere il dispositivo testuale fondamentale che prevede la distinzione tra la voce dell'autore e quella del narratore implicito nel testo.<sup>49</sup>

A questo fine egli avrebbe inoltre predisposto una serie di riferimenti al testo che utilizzano un largo ventaglio di termini letterari che sono però equivalenti sul piano funzionale; anche tali riferimenti sembrerebbero essere stati predisposti in vista dell'*actio*, che magari prevedeva la presenza del libro aperto davanti all'esecutore, piuttosto che come citazioni di una fonte utilizzata dall'autore,<sup>50</sup> che la natura stessa del testo sembrerebbe escludere. La *canso* ci offre esempi in cui l'uso dei termini metaletterari è univoco, ma si colloca in una fase già avanzata della tradizione epica, al cui interno costituisce un caso particolare. Sarebbe interessante verificare su una base di comparazione più ampia la validità di quanto osservato in queste pagine.

La presa in conto dell'esecuzione orale del testo nell'analisi dell'enunciazione della *canso* conferma, paradossalmente, che il testo stesso si iscrive in una trafilata – culturale e compositiva – che fonda sullo scritto non solo la propria legittimità, ma persino la propria esistenza: segno che, se la ricezione dell'opera passava in maniera privilegiata per l'esecuzione orale, la sua trasmissione passava obbligatoriamente per il tramite della copia.

Massimiliano Gaggero  
(Università degli Studi di Milano)

tique, une vocalisation d'un texte déjà très élaboré». Le precisazioni in merito alla melodia sulla quale la *canso* va eseguita inserite nella lassa 2 mi sembrano tuttavia ridimensionare, almeno per il nostro testo, la portata dei dubbi della studiosa.

<sup>49</sup> Partendo da osservazioni di tipo diverso (la presenza di passi narrativi anche nelle opere teatrali, e la condivisione di tecniche "teatrali" da parte degli esecutori di testi non-teatrali) Zumthor 1987: 268 rileva la difficoltà, fino almeno al XIV secolo, di isolare il teatro medievale rispetto agli altri generi, e parla di *théatralité ambiante* della letteratura medievale, a partire dalla quale si sarebbe via via individuato il genere teatrale vero e proprio. Già Faral 1910: 233-4 parlava di *caractère mimique* della letteratura medievale. Anche Meneghetti 1992: 63 afferma che «formalmente almeno, la *performance* trobadorica non differisce troppo da qualsiasi altro tipo di rappresentazione teatrale».

<sup>50</sup> Cf. in proposito Zumthor 1987: 66-9, e Reichl 2012: 16-21 e 184-90.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Canso d'Antioca* (Sweetenham–Paterson) = *The «Canso d'Antioca». An Occitan Epic Chronicle of the First Crusade*, ed. by Carol Sweetenham, Linda M. Paterson, Aldershot, Ashgate, 2003.
- Chanson de la croisade* (Martin-Chabot) = *La chanson de la croisade albigeoise*, éd. et trad. par Eugène Martin-Chabot, Paris, Les Belles Lettres, 1931-1961, 3 voll.
- Chanson de la croisade* (Meyer) = «*La chanson de la croisade contre les Albigeois*», commencée par Guillaume de Tudèle et continuée par un poète anonyme, éd. et trad. par Paul Meyer, Paris, Renouard, 1875-1879, 2 voll.
- Huit ans de guerre albigeoise* (Hoekstra) = «*Huit ans de Guerre albigeoise*»: édition avec notes et commentaires de la version en ancien occitan offerte par le manuscrit de Merville, éd. par Dirk Hoekstra, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 1998.
- Novas de l'heretge* (Ricketts) = *Contribution à l'étude de l'ancien occitan. Textes lyriques et non lyriques en vers*, éd. par Peter Ricketts, Birmingham, AIEO-University of Birmingham, 2000: 75-113.
- Rutebeuf, *Œuvres* (Faral–Bastin) = *Œuvres complètes de Rutebeuf*, publiées par Edmond Faral, Julia Bastin, Paris, Picard, 1960, 2 voll.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Crosby 1936 = Ruth Crosby, *Oral Delivery in the Middle Ages*, «*Speculum*» 11 (1936): 88-110.
- D'Heur 1973 = Jean-Marie D'Heur, *Notes sur l'histoire du manuscrit de la «Chanson de la croisade albigeoise» et sur quelques copies modernes*, «*Annales du Midi*» 85 (1973): 443-50.
- D'Heur 1974 = Jean-Marie D'Heur, *Sur la date, la composition et la destination de la «Chanson de la Croisade albigeoise» de Guillaume de Tudèle*, en Aa. Vv., *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romane offerts à Charles Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Liège, Association des Romanistes de l'Université de Liège, 1974: 231-66.
- Devic–Vaissete–Molinier 1879 = «*Histoire générale du Languedoc*», avec des notes et les pièces justificatives, par dom Claude Devic, dom Joseph Vaissete [éd. revue par Auguste Molinier], vol. VIII, Toulouse, Privat, 1879.
- Dragonetti 1987 = Roger Dragonetti, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.
- Faral 1910 = Edmond Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, Champion, 1910.

- Gaggero in c. s. = Massimiliano Gaggero, *Per una storia romanza del rythmus caudatus continens*, Milano, Ledizioni («Consonanze», Pubblicazioni del Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici dell'Università degli Studi di Milano).
- Gallais 1964 = Pierre Gallais, *Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge*. I. *Les formules et le vocabulaire des prologues*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 7 (1964): 479-93.
- Gallais 1970 = Pierre Gallais, *Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge*. II. *Le public et les destinataires*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 13 (1970): 333-47.
- Guida 2003 = Saverio Guida, *L'autore della seconda parte della «Canso de la crozada»*, «Cultura Neolatina» 62 (2003): 255-82.
- Marnette 1998 = Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998.
- Meneghetti 1992 = Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo* (1984), ed. riveduta Torino, Einaudi, 1992.
- Meyer 1865 = Paul Meyer, *Recherches sur les auteurs de la chanson de la croisade albigeoise*, «Bibliothèque de l'École des Chartes» 26 (1865): 401-422.
- Mölk 2011 = Ulrich Mölk, *Les débuts d'une théorie littéraire en France. Anthologie critique*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Perret 1982 = Michèle Perret, *De l'espace romanesque à la matérialité du livre. L'espace énonciatif des premiers romans en prose*, «Poétique» 50 (1982): 173-82.
- Rancović–Melve–Mundal 2010 = *Along the Oral-Written Continuum. Types of Texts, Relations and their Implications*, ed. By Slavica Rancović with Leidulf Melve, Else Mundal, Turnhout, Brepols, 2010.
- Raynouard 1838 = *Lexique roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours [...]*, par M. François Raynouard, I, Paris, Silvestre, 1838.
- Reichl 2012 = Karl Reichl (ed. by), *Medieval Oral Literature*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2012.
- Roncaglia 1959 = Aurelio Roncaglia, *Petit vers et refrain dans les chansons de geste*, in Aa. Vv., *La technique littéraire des chansons de geste*. Actes du colloque de Liège, septembre 1957, Paris, Les Belles Lettres, 1959: 141-57 (discussione: 158-9).
- Santano Moreno 2012 = Julián Santano Moreno, *La lengua de Guilhem de Tudela*, in Luca Bellone, Giulio Cura Curà, Mauro Cursiotti, Matteo Milani (a c. di), *Filologia e Linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 569-89.
- Segre 1984 = Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

- Spitzer 1946 = Leo Spitzer, *Note on the Poetic and the Empirical "T" in Medieval Authors*, «Viator» 4 (1946): 414-22.
- Vitz–Regalado–Lawrence 2005 = Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado, Marilyn Lawrence (ed. by), *Performing Medieval Narrative*, Cambridge, D.S. Brewer, 2005.
- Zambon 2000 = Francesco Zambon, *La prise et le sac de Béziers dans la «Chanson de la Croisade albigeoise» de Guillaume de Tudèle*, in Alain Labbé, Daniel W. Lacroix, Danielle Quérueu (ét. réunies par), *Guerres, voyages et quêtes au Moyen Âge. Mélanges offerts à Jean-Claude Faucon*, Paris, Champion, 2000: 449-63.
- Zambon 2006 = Francesco Zambon, *Descrizioni di assedi nella «Canzone della crociata albigeoise» di Guilhem de Tudela*, «Medioevo Romanzo» 30/1 (2006): 24-37.
- Zambon 2009 = Francesco Zambon, *Due episodi della «Canzone della crociata albigeoise»*, «Poesia e spiritualità» 2 (2009): 178-187.
- Zink 1985 = Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.
- Zumthor 1987 = Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

## APPENDICE

Riproduco i testi di *A* e di *R* per la lassa 1 della *canso*. Per *A* utilizzo l'edizione *Chanson de la croisade* (Meyer): 1 e per *R* utilizzo Raynouard 1838: 228-9 (vv. 1-13 e 21-6), 227 (vv. 14-20). I miei interventi riguardano principalmente l'uso del punto in alto.

*Testo di A* (ed. Meyer)

El nom del Payre e del Filh e del Sant Esperit  
Comensa la cansos que maestre .W. fit  
Us clerics qui en Nauarra fo a Tudela noirit.  
Mot es savis e pros, si cum l'estoria dit ;  
5 Per clergues et per layes fo el forment grazit;  
Per comtes, per vescomtes amatz e obezit.  
Per la destructio que el conosc e vic  
En la geomancia, qu'el ac lonc temps legit,  
E conoc que l païs er ars e destruzit  
10 Per la fola crezensa qu'avian cosentit,  
E que li ric borzes serian enpaubrezit  
De lor grans manentias don eran eriquit,  
E que li cavalier s'en irian faizit,  
Caitiu en autras terras, cossiros e marrit,  
15 Albiros e son cor (car era ichernit  
E de so que volia apert e amarvit)  
Que el fezes un libre que fos pel mon auzit  
Qu'en fos sa savieza e son sen expandit.

Adoncs fe aquest libre es el meteish l'escrit.  
20 Pos que fo comensatz entro que fo fenit  
No mes en als sa entensa, neish a penas dormit  
Lo libres fob e faitz e de bos motz complit  
E si l voletz entendre, li gran e li petit  
Podon i mot aprendre de sen e de bel dit,  
25 Car aisel qui le fe n'a l ventre tot farsit,  
E sel qui no l conoish ni no l'a resentit  
Ja no s'o cujaria.

*Testo di R* (ed. Raynouard)

El nom del Payre e del Filh et del Sant Esperit  
Comensa la cansos que maestre Guilhem fit,  
Us clerics qui fo en Navarra, a Tudela, noirit,  
Pois vint a Montalba, si cum l'estoria dit.  
5 S'i estet onze ans, al dotze s'en issit,  
Per la destructio que el conog e vit  
En la geomancia, qu'el ac lonc temps legit.  
E conoc que l païs er ars e destruzit  
Per la fola crezensa qu'avian consentit;  
10 Et que li ric borzes serian enpaubrezit  
De lors grans manentias don eran eriquit;  
E que li cavalier s'irian faizit,  
Caitiu, en autras terras, cossiros et marrit.  
Per so s'en issit il, cum avez oit,  
15 Al comte Baudoi, cui Jesus gard e guit;  
Vint el a Brunequel, qu'e mon goy l'aculhit,  
Puis lo fist far canonge, ses negut contradict,  
Del borc saint Anthoni, qu'il avoit establit,  
Avec maestre Tecin que fort o enantit,  
20 Et Jaufre de Peitius, qui lui pas non oblit  
Adoncs fet aquest libre, e el meteish l'escrit.  
Pos que fo comensatz entro que fo fenit.  
No mes en als sa entensa, neis a pena s dormit.  
Lo libres fo be faitz e de bos motz complit;  
25 E, si l voletz entendre, li gran e li petit,  
I poires mot apenre de sen e de bel dit [...].\*

\* Raynouard non cita gli ultimi tre versi della lassa.

RIASSUNTO: La prima parte della *Chanson de la croisade contre les albigeois*, composta da Guilhem de Tudela, è un osservatorio privilegiato per studiare i meccanismi dell'enunciazione in un testo medievale scritto in vista della recitazione. Viene dapprima studiato il gioco tra prima e terza persona singolare, che denotano il narratore implicito e l'autore, con alcune zone di ambiguità tra le due istanze. Sono poi presi in considerazione i contesti in cui appaiono i termini metaletterari *canso*, *libre*, *estoria*, *gesta*, *gloza*. I risultati dell'analisi sono esaminati alla luce della teatralità intrinseca alla letteratura medievale.

PAROLE CHIAVE: Guilhem de Tudela, *Chanson de la croisade contre les albigeois*, provenzale, epica, enunciazione, esecuzione orale.

ABSTRACT: The first part of the *Chanson de la croisade contre les albigeois*, written by Guilhem de Tudela, is a good starting point to study *énonciation* strategies in a medieval text, which was written to be orally performed. The author takes into consideration the interplay between the first and the third persons of the singular that are used to refer to the narrator and the author; sometimes the narrative *I* overlaps with the author. The use of technical words such as *canso*, *libre*, *estoria*, *gesta*, *gloza* by Guilhem de Tudela is then examined in the frame set in the first part of the article. The facts established in the first two parts are then examined in the light of the theatrical features of medieval literature itself.

KEYWORDS: Guilhem de Tudela, *Chanson de la croisade contre les albigeois*, Old Occitan, epic poetry, *énonciation*, oral performance.