



Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

diretta da Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino e Matteo Milani

Anno 7/2 - 2019

ISSN 2282-7447

Carte Romanze

*Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento*

diretta da Anna Cornagliotti,
Alfonso D'Agostino e Matteo Milani

Anno 7/2 (2019)

Direzione

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino, Matteo Milani

Comitato Scientifico

Paola Bianchi De Vecchi, Piero Boitani,
Brigitte Horiot, Pier Vincenzo Mengaldo,
† Max Pfister, Francisco Rico Manrique,
Sanda Ripeanu, Elisabeth Schulze-Busacker,
† Cesare Segre,
Francesco Tateo, Maurizio Vitale

Comitato Editoriale

Beatrice Barbiellini Amidei, Luca Bellone, Hugo O. Bizzarri,
Maria Colombo Timelli, Frédéric Duval, Maria Grossmann,
Pilar Lorenzo Gradín, Luca Sacchi, Roberto Tagliani, Riccardo Viel

Direttore Responsabile

Anna Cornagliotti

Redazione

Attilio Cicchella, Giulio Cura Curà,
Luca Di Sabatino, Dario Mantovani, Stefano Resconi

ISSN 2282-7447

La rivista ha ottenuto la classificazione A dall'ANVUR.
Si avvale della procedura di valutazione e accettazione
degli articoli *double blind peer review*.

Logo della rivista: © Studio Fifield – Milano

7/2 (2019) – INDICE DEL FASCICOLO

Testi

- Cecilia Cantalupi, *Glosse italiane a un sirventese provenzale copiato per Gian Vincenzo Pinelli* 7
- Luca Di Sabatino, *La “Giustizia di Traiano” e i Detti di Secondo nel manoscritto riccardiano 1311* 53

Saggi

- Filippo Fonio, *La forma breve agiografica: prassi e teoria* 77
- Matteo Rei, *Luís Anriques e la forma letteraria del pranto* 107
- Maria Rosso, *Lupi e leoni medici (dal corpus esopico al Fabulario di Mey)* 127
- Piero Andrea Martina, *Les Ditz des sages hommes: Guillaume Tardif et le Laërce latin* 149
- Giovanni Borriero, *«En un grant chemin est entré». Note di lettura al Fresne* 173
- Margherita Bisceglia, *La materia arturiana nella lirica antico-francese. Alcuni esempi* 219
- Mariateresa Prota, *Per l'edizione dell'Yvain en prose: notazioni ecdotiche intorno all'episodio del servaggio trasmesso dal ms. NLW 444D* 249

Vittoria Brancato, <i>Copisti e revisori. Un manoscritto problematico del Perceval (Ricc. 2943)</i>	273
Niccolò Gensini, <i>Per le Prophecies de Merlin. Un'ipotesi di lavoro sulla versione breve</i>	311
Matteo Cambi, <i>Codice, immagine e paratesto nel Ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. VI 81 (5795)</i>	347
Gaia Fiorinelli, <i>Osservazioni sull'ottava rima del Filostrato</i>	375
Alfonso D'Agostino, <i>Di monaci e abati (Decameron I 4)</i>	405
Elisabetta Menetti, <i>Calvino, Celati e il narrare in forme brevi</i>	437

Varietà

Giulio Cura Curà, <i>Schede di lessicologia provenzale. I. Brau e derivati</i>	461
--	-----

L'angolo dell'italiano

Attilio Cicchella, <i>Per la storia di rubo, rubro, rógo ('rovo'; 'rógo')</i>	485
---	-----

Recensioni

Lapo Gianni, <i>Rime</i> , a cura di Roberto Rea, Roma, Salerno Editrice, 2019 (Giulio Cura Curà)	513
Notizie sugli autori	521
Libri ricevuti	525

TESTI

GLOSSE ITALIANE
A UN SIRVENTESE PROVENZALE COPIATO
PER GIAN VINCENZO PINELLI*

Può dirsi valida anche nel nostro caso la frase concepita da Anna Maria Rauei per tratteggiare Gian Vincenzo Pinelli:

uno degli infiniti personaggi il cui nome è destinato a sopravvivere entro una ristretta cerchia di specialisti, che nel seguire una particolare pista di ricerca – in genere legata alla filologia greca, latina, ma anche romanza – hanno finito prima o poi con l’imbattersi nel ricco fondo di carte pinelliane conservate alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.¹

È ciò perché, tra quanto sopravvive dell’enorme collezione di libri e opuscoli del Pinelli,² messa insieme in Padova in circa quarant’anni di ricerche e acquisti, si trova un piccolo gruppo di carte che forniscono una preziosa testimonianza per la ricostruzione del testo di BdT 217.2 di Guilhem Figueira, *D’un sirventes far*.³

* L’articolo rielabora una comunicazione presentata, con lo stesso titolo, in occasione del convegno “Tocco da”. *Chansonniers aux mains des humanistes italiens et français*, svoltosi all’École Française de Rome il 23 e 24 novembre 2017. Desidero ringraziare la prof.ssa Maria Careri per avermi chiamato a parteciparvi.

¹ Rauei 1992: 181.

² Per la biografia del Pinelli vd. Gualdo 1607, Rivolta 1914 e, da ultimi, Callegari 2015 e Rauei 2018: 13-53.

³ Il testimone ambrosiano non è infatti *descriptus* di alcuno dei codici noti: il componimento consta di 19 *coblas* – nel restante testimoniale la consistenza è di 23 strofe in CR, 20 in BD, 10 in a² – ed è testualmente vicino al gruppo orientale, in particolare a D; l’esame della *varia lectio* rivela tuttavia il ricorso a una fonte di tipo y, per il suo accostarsi al ramo linguadociano in più luoghi e per la conservazione della *cobla* xv, assente in BD, entro la quale è testimone unico del v. 163; cf. la *Nota al testo* del sirventese in Guilhem Figueira (Cantalupi). Emil Levy, primo editore del corpus di Figueira, mise a frutto il testimone grazie a una copia procuratagli da Pio Rajna e lo indicò con una U gotica, tra-

Il codice miscellaneo che le contiene è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano con segnatura D 465 inf.: si tratta di un volume cartaceo di 347 carte, composto giustapponendo oltre trenta unità codicologiche di diversa consistenza e formato. Le componenti, originariamente separate, appartennero a Gian Vincenzo Pinelli, della cui biblioteca recano le antiche segnature, e sono confluite nel nucleo antico dell'Ambrosiana nel 1609 quando i legati di Federico Borromeo si aggiudicarono le collezioni al termine di una celebre asta che si svolse a Napoli, dove erano state in un primo momento trasportate dopo la morte del grande bibliofilo e dove figuravano già ridotte di un terzo poiché, durante lo sfortunato viaggio per mare, una delle navi predisposte dall'erede Cosmo Pinelli duca di Acerenza subì l'attacco dei pirati e fu affondata.⁴

Il contenuto dei manoscritti che formano l'attuale codice raccoglietico è vario ma piuttosto coerente, specialmente nella seconda parte: la catalogazione del Pinelli era infatti eseguita su base tematica e i fasci o mazzi di scritti, una volta assemblati per soggetto, ricevevano una lettera da A a Z, che poteva eventualmente raddoppiare o triplicare.⁵ Ove presente l'antica segnatura, i pezzi del manoscritto D 465 inf. sono contrassegnati senza eccezioni dalla sigla MM seguita da un numero. Grazie a uno dei cataloghi antichi della grandiosa biblioteca padovana stilato dagli emissari del Borromeo e conservato nel codice ambrosiano B 311 suss.⁶ si ap-

sformata in A – maiuscola e in grassetto – nella versione online dell'edizione in seno al progetto *Corpus des Troubadours* (consultabile al sito www.cdt.iecat.ca). Anche la sigla F^b adottata nella *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (cf. www.bedt.it, scheda testo 217.2) è fuorviante sia perché, come si vedrà *infra*, la copia di F contenuta nella miscellanea ambrosiana discende dall'esemplare parmense Palatino 990, il vero F^b, e andrà allora corretta in F^c (vd. Jeanroy 1916: 6), ma soprattutto perché il sirventese di Figueira non ne fa parte. Ho pertanto deciso di scartare sia la generica segnatura D 465 inf. sia la sigla F^b, impropria, e ho preferito riferirmi a quanto il manoscritto ambrosiano tramanda di Guilhem Figueira con la sigla A^{mbr}.

⁴ Per l'indice dei codici ambrosiani provenienti dalla collezione Pinelli vd. Rivolta 1933 e, soprattutto, Rauei 2018: 189-90; vd. inoltre Grendler 1980. Sulle sorti della biblioteca dopo la morte del collezionista vd. Rauei 1992: 183, Rodella 2003, Gresti 2004: 217-9, Nuovo 2005, Ferro 2008, Rauei 2015 e Rauei 2018: 93-107.

⁵ Sul sistema di catalogazione e segnatura dei manoscritti adottato dal Pinelli vd. Gualdo 1607: 27, Rauei 2001: xx, Nuovo 2007: 1188-91, Rauei 2018: 61-2.

⁶ Sulle circostanze della redazione di tale inventario vd. Rauei 1992: 183. Oltre a

prende che il *Mazzo segnato a tergo MM contiene miscellanei* | è la maggior parte de filosofia e, in particolare, che il *Mazzo segnato a tergo MM 2 contiene per la maggior parte uersi in lingua provenzale*. I fascicoli identificati con quest'ultima segnatura contengono effettivamente materiali relativi alla poesia trobadorica e alla trattatistica linguistica provenzale e occupano circa due terzi del codice D 465 inf. (cc. 183-347): non paiono dunque aver risentito negativamente della riorganizzazione operata dal Borromeo e collaboratori che si lamenta per la maggior parte dei materiali acquisiti.⁷

La prima parte della miscellanea annovera *excerpta* di classici greci e latini, estratti di opere volgari e di volgarizzamenti, appunti e trattatelli di linguistica ebraica, etrusca e volgare, epistole di umanisti.⁸ Riportano invece la segnatura MM 2 le unità elencate e descritte a seguire:

- MM 2-1, c. 183: l'autografo della celebre lettera del 1581 scritta in Modena da Ludovico Barbieri e inviata a Parigi a Jacopo Corbinelli per accompagnare una «composizione», vale a dire l'*Arte del rimare*,⁹ la quale il

questo esistono numerosi altri cataloghi manoscritti del posseduto pinelliano, generali e parziali, puntualmente descritti da Raugi 2018: 109-45.

⁷ Vd. Nuovo 2007: 1190-1: «[...] le carte sciolte, le lettere slegate, o i testi occasionali di piccola estensione, furono rilegati assai dopo, all'inizio del secolo 18., alla rinfusa e non raramente insieme a materiali analoghi ma di proprietà di Federico Borromeo».

⁸ Per la descrizione del contenuto vd. *Inventario Ceruti*, I: 644-6 e Rivolta 1933: 228-30.

⁹ Dell'opera, rimasta inedita sino al 1790, sopravvivono due stesure autografe purtroppo incomplete, conservate nel faldone miscellaneo B 3467 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna: la minuta (fascicolo 6a, 44 cc. numerate da 12 a 55) inizia dal cap. IV e s'interrompe a metà dell'VIII; la bella copia (fascicolo 6b, 56 cc. numerate modernamente) esordisce con la frase «che una gru volante nel cielo», entro il cap. V. Il faldone contiene inoltre altri scritti autografi del Barbieri, tra cui si ricordino almeno i fascicoli: 2. Appunti interpretativi di passi petrarcheschi (4 cc.); 4. Note interpretative di poesie provenzali (4 cc., oggi mancanti ma pubblicate in appendice a De Bartholomaeis 1927). All'*Arte del rimare* il Barbieri dedicò gli ultimi anni di vita, a partire dalla morte dell'amico e collaboratore Ludovico Castelvetro (1571): la stesura si fissa infatti al 1572 (vd. Folena 1964: 228, cui si può far riferimento per altre notizie sulla vita del Barbieri) ma solo il primo dei tre libri previsti fu completato. Il limite all'immediata pubblicazione consisté nel fatto che le citazioni liriche in lingua d'oc occupano circa un terzo del libro che, pertanto, come intuì Gian Maria Castelvetro nella lettera a Ludovico Barbieri pochi mesi dopo la morte del padre (1574), «piacera maggiormente, quando il provenzale fosse

padre «Gio: Maria de i Barbieri haueua disegnato di fare» (il prezioso allegato non si è qui conservato);¹⁰

- MM 2<-2>,¹¹ cc. 185-229: un apografo, di mano del Pinelli e di uno dei suoi scribi di fiducia, del codice Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Beccadelli 990 che è, a sua volta, una copia umanistica del canzoniere provenzale F eseguita da Antonio Giganti;¹²
- MM 2-3, cc. 231r-242r: una copia del glossario provenzale-italiano compilato da Onorato Drago per Alfonso d'Avalos;¹³
- MM 2-4, cc. 245r-247r: la versione italiana siglata d¹ del *Donat Proensa*;¹⁴
- MM 2-5, cc. 258r-261r: il *Trattato di fonetica provenzale* di Onorato Drago;¹⁵
- MM 2-6, cc. 262-263: la copia del sirventese di Guilhem Figueira con glosse;
- MM 2-7, cc. 264-279: una selezione di *vidas* e *razos* dal canzoniere K;¹⁶
- MM 2-8, cc. 284-285: un frammento del *Doctrinal* di Raimon de Cornet;
- MM 2-9, cc. 286r-300r: una copia delle tavole per autori e per incipit di K, più una canzone di Guilhem de Saint Leidier in doppia copia;¹⁷

stato portato in italiano» dal momento che «pochissimi o forse niuno in Italia si truovi, ancorché studioso della volgare eloquenza, che sappia che cosa sia lingua provenzale, non che la 'ntenda» (Debenedetti 1995: 312; la lettera è del 15 agosto 1575). Originariamente, il figlio Ludovico aveva pensato a Jacopo Corbinelli, esule in Francia, come possibile autore delle traduzioni ma il compito non venne mai intrapreso e il progetto fu abbandonato per due secoli, allorché il Tiraboschi affidò le traduzioni all'abate Joaquim Plà e fece stampare il trattato a Modena (= Tiraboschi 1790), col titolo *Dell'origine della poesia rimata*, arbitrariamente scelto, e sulla base di una copia meno lacunosa degli autografi quali oggi si mostrano all'Archiginnasio. Sull'esigenza e il progetto di una nuova edizione dell'*Arte del rimare* vd. De Conca 2001.

¹⁰ La prima trascrizione della lettera si legge in Tiraboschi 1781: 163-4. Vd. poi Debenedetti 1995: 314-5. Sugli autografi di Giovanni Maria Barbieri si veda Careri 2009.

¹¹ Il riquadro con la segnatura è vuoto per metà e attende il numero d'ordine che non è mai stato inserito.

¹² Cf. Bertoni 1909 e *supra*, n. 3.

¹³ Per il glossario vd. Rajna 1880: 34-43, Debenedetti 1995: 77-9 e Marinoni 1989.

¹⁴ Per questa e per l'altra versione italiana del trattato vd. gli studi di Paolo Gresti: Gresti 2004, Gresti 2016a e Gresti 2016b.

¹⁵ Per quest'opuscolo del Drago cf. Rajna 1880: 44-50, Debenedetti 1995: 77-9 e Gresti 2016c.

¹⁶ K, già appartenuto al Bembo, passò dall'abitazione del Pinelli durante la trattativa di compravendita tra Alvise Mocenigo e Fulvio Orsini; vd. *infra* e n. 94.

¹⁷ BdT 234.4. In entrambe le copie sono sottolineate le -s flessionali del sintagma *mos cors* (v. 19).

- MM 2-10, cc. 306-307: una lista di desinenze osservate da Domenico Venier nelle poesie di Peire d'Alvernhe;
- MM 2-11, cc. 309r-320r: una copia del *Donat Proensal*;¹⁸
- MM 2-12, cc. 327-334: un'altra versione italiana del trattato, siglata d²;
- MM 2-13, c. 336r: una rubrica annuncia *Canzoni provenzali con melodie* ma è seguita solo dall'incipit con pentagramma di BdT 155.14, *Molt i fetz gra(n) pechat amors* di Folquet de Marselha;
- MM 2-14, cc. 338-346: i *Proverbis d'ensenyament* di Ramon Llull piú una serie di proverbi di Guylem de Cervera e altri autori.

Nell'indice dei contenuti posto in testa alla miscellanea in epoca moderna, il fascicolo che ci interessa è designato come 29. *Vari modi di dire provenzali*.¹⁹ Tale rubrica trapassa nella descrizione del codice apparsa nell'*Archiv*²⁰ e nell'*Inventario Ceruti*²¹ e, nonostante il correttivo apportato dallo Stengel – «in Wirklichkeit stehen daselbst aber 19 Coblen des Gedichtes von Guillem de Figueira *Dun sirventes far* (B.G. 217, 2), welches sich nur noch in B C R findet»²² –, l'imprecisione si è trascinata anche nel *Catalogo dei codici pinelliani dell'ambrosiana* dove la copia figura nell'unità codicologica numero 28 ed è così descritta: «Varie locuzioni provenzali. – 252r.-263v.».²³

Il testo non è attribuito. Le 19 *coblas* del sirventese occupano quattro facciate e sono precedute dall'antica segnatura pinelliana posta in un riquadro al centro del margine superiore di c. 262r. È inoltre distribuito su due colonne e verso per verso. Sino al v. 47 la copia è di mano del Pinelli; dal v. 48 alla fine il compito passa a uno dei suoi copisti, che adotta un'umanistica dai caratteri corsivi molto piú spinti.

Negli spazi interlineari sono presenti numerosi segni di richiamo, consistenti in lettere minuscole corsive dell'alfabeto latino e in altri simboli, finalizzati a collegare le parole del testo cui si riferiscono alla relativa traduzione in italiano posta nel margine esterno.

¹⁸ Si tratta del testimone D dell'edizione Marshall 1969, che lo descrive a p. 7.

¹⁹ A ragion veduta, una mano successiva ha aggiunto un punto interrogativo.

²⁰ Grützmaker 1862: 423-5: in essa si parla di «Provenzalische Phrasen mit italienischer Erklärung».

²¹ *Inventario Ceruti*, I: 646. La copia del sirventese è così descritta: «33. 262. Vari modi di dire provenzali».

²² Stengel 1878: X. La riscoperta di a² non era ancora stata fatta.

²³ Rivolta 1933: 230.

Si fornisce di seguito la trascrizione interpretativa delle glosse;²⁴ in corsivo si riporta il vocabolo provenzale corrispondente secondo la copia ambrosiana;²⁵ il numero del verso è indicato sulla base della lezione di A^{mbr} che il lettore troverà in appendice, mentre tra parentesi è indicata, quando difforme, la numerazione dei versi secondo l'edizione più recente.

[c. 262a]

1. a. canzone	<i>sirventes</i> , v. 1
2. b. abbellisce piace ²⁶	<i>agensa</i> , v. 2
3. c. dimora	<i>atendensa</i> , v. 4
4. d. ruina	<i>decadensa</i> , v. 10
5. e. casca	<i>dechaj</i> , v. 11
6. f. niente	<i>ges</i> , v. 12
7. g. radice	<i>raitz</i> , v. 20
8. h. astuta, frodole(n)ta	<i>trichaitz</i> , v. 23
9. i. brama ingordigia	<i>cobeitatz</i> , v. 24
10. k. pecore	<i>brebitz</i> , v. 25
11. l. conforto	<i>conort</i> , v. 28
12. m. prieghi	<i>precs</i> , v. 29
13. n. rostri	<i>becs</i> , v. 30

[c. 262b]

14. o. malfacente	<i>trafana</i> , v. 31 (32)
15. p. ver	<i>vas</i> , v. 32 (33)
16. q. grege	<i>grecs</i> , v. 32 (33)
17. r. rodete ²⁷	<i>roes</i> , v. 34 (35)
18. s. detti, ma(n)dati	<i>decs</i> , v. 37 (38)
19. t. malvaggio	<i>avol</i> , v. 45 (46)
20. u. i(n)ga(n)no	<i>barata</i> , v. 45 (46)
21. x. fraude	<i>fraudatz</i> , v. 46 (47)
22. a. ruina	<i>dechaemen</i> , v. 50 (51)
23. b. schiatta, p(ro)genie	<i>esclata</i> , v. 53 (54)

²⁴ Le abbreviazioni (*tituli* e tagli in asta) sono sciolte tra parentesi; nel caso di doppia definizione, la virgola è inserita solo se presente nell'originale, nel quale è per altro sistematico l'uso dell'apostrofo. Alla glossa 42 si aggiunge l'accento finale.

²⁵ Il punto in alto è integrato secondo la prassi delle moderne edizioni trobadoriche. Per i criteri adottati per distinguere *u/v* e *i/j* si rinvia *infra* alla premessa all'APPENDICE.

²⁶ *Piace* è un'aggiunta di mano del Pinelli.

²⁷ La *t* è correzione da *r*, difficile dire se fatta dal copista o dal correttore.

24. c. congregat(ion)e	<i>coven</i> , v. 54 (55)
25. d. senza	<i>ses</i> , v. 56 (57)
26. e. decettione	<i>galiamen</i> , v. 57 (58)
27. f. donaste isponeste	<i>liuras</i> , v. 59 (60)
28. g. famiglia	<i>barnage</i> , v. 60 (61)
[c. 262c]	
29. h. occisione	<i>carnalage</i> , v. 69 (70)
30. i. stanza habita(tion)e	<i>estage</i> , v. 71 (72)
31. k. non mi dia	<i>no m don</i> , v. 73 (74)
32. l. segue	<i>sec</i> , v. 85 (86)
33. m. vestigi	<i>estern</i> , v. 85 (86)
34. n. scherno, gioco	<i>escern</i> , v. 90 (91)
[c. 262d]	
35. o. q(ua)derno libro	<i>qadern</i> , v. 92 (93)
36. p. che alc(un)o	<i>q'hom</i> , v. 93 (94)
37. a. soprano	<i>soberans</i> , v. 96 (97)
38. b. malvaggi fatti	<i>forfaitura</i> , v. 100 (112)
39. c. ponete a no(n) calere	<i>ensetatç [sic] a noncura</i> , v. 102 (114)
40. d. nasconde	<i>escon</i> , v. 105 (117)
41. e. e si confonde	<i>e s confon</i> , v. 106 (118)
42. f. iniquità	<i>desmesura</i> , v. 108 (120)
43. g. abondi, favorisca	<i>aon</i> , v. 110 (122)
44. * pia(n)ca [sic] e ponte	<i>plaga e pon</i> , v. 114 (126)
45. # si riscontra, co(m)batte ²⁸	<i>s'acomorsa</i> , v. 115 (127)
46. h. toglia scampi	<i>estorsa</i> , v. 119 (131)
47. i. ben mi conforto	<i>be m conort</i> , v. 121 (133)
[c. 263a]	
48. k. giusto imperatore	<i>drech emperaire</i> , v. 124 (136)
49. l. cadere	<i>descazer</i> , v. 129 (141)
50. m. salvatore	<i>salvaire</i> , v. 130 (142)
51. n. me 'l lasci	<i>m'o lais</i> , v. 131 (143)
52. o. molta	<i>manta</i> , v. 133 (145)
53. p. proibizioni	<i>devetç</i> , v. 139 (151)
54. q. dieci	<i>detç</i> , v. 142 (154)

²⁸ Questa e la precedente glossa sono introdotte da due simboli non alfabetici: l'interruzione della sequenza dipende forse dal fatto che le annotazioni n° 44 e 45 sono state aggiunte in un secondo momento.

55. a. piotta	<i>grapa</i> , v. 144 (156)
56. b. difficilme(n)te	<i>greu</i> , v. 146 (158)
57. c. inga(n)no	<i>trapa</i> , v. 148 (160)
58. d. caduti	<i>chaus</i> , v. 149 (161)
[c. 263b]	
59. e. luce	<i>lutȝ</i> , v. 154 (166)
60. f. vista intelligenza ²⁹	<i>scharida</i> , v. 157 (169)
61. g. saputi intesi	<i>saubutȝ</i> , v. 158 (170)
62. h. d'altro	<i>d'als</i> , v. 164 (176)
63. i. possiate	<i>puoscas</i> , v. 170 (182)
64. k. non vi val castigo	<i>e no i val castics</i> , v. 172 (184)
65. l. noia, fastidio	<i>fastics</i> , v. 173 (185)
66. m. udir	<i>auȝir</i> , v. 174 (186)
67. n. prediche	<i>preȝics</i> , v. 175 (187)
68. o. tristo, neghitoso	<i>emics [sic]</i> , v. 176 (188)
69. p. ascende	<i>monta</i> , v. 177 (189)
70. q. impaccio	<i>destrics</i> , v. 178 (190)
71. r. ver, allo 'ncontro	<i>vas</i> , v. 179 (191)
72. s. albergo, ricetto	<i>abrics</i> , v. 180 (192)
73. t. vergogna	<i>onta</i> , v. 181 (193)
[c. 263c]	
74. u. gabbatore	<i>trachaor</i> , v. 183 (196)
75. x. vos	<i>os</i> , v. 184 (197)
76. y. accoglie	<i>aconta</i> , v. 184 (197)
77. z. opera	<i>labor</i> , v. 186 (199)
78. & co(n)tende, co(m)batte	<i>tensona</i> , v. 187 (200)
79. 9. ragioni	<i>dreitȝ</i> , v. 189 (202)
80. a. buono ³⁰	<i>bos</i> , v. 194 (207)
[c. 263d]	
81. b. sofferse	<i>sofrec</i> , v. 198 (211)
82. c. sempre	<i>tos jors</i> , v. 201 (214)

²⁹ Nel margine il collaboratore aveva riscritto *scharida*: Pinelli cancella la parola provenzale e scrive le due traduzioni italiane.

³⁰ Sembra che la *u* sia correzione da *o*, come se il copista avesse iniziato a scrivere *bono*.

Il Levy dichiarava in nota che, «nach der Mittheilung des Herrn Prof. Rajna»,³¹ le postille sarebbero di una terza mano ma osservando la forma di alcune lettere, in particolare *g*, *i*, *n*, *z* e il nesso *st* con legamento dall'alto, ritengo che la grafia delle traduzioni si possa attribuire al secondo copista, che scrive anche quelle relative ai vv. 1-30 di mano del Pinelli. Questi, a copia ultimata, reintegra in interlinea il v. 54 omesso dallo scrivano, aggiunge *piace* alla postilla *b*. della prima colonna e corregge la glossa *f*. di c. 263b.³²

Si tenterà ora di proporre una classificazione e un esame traduttologico dei *marginalia*: l'anonimo glossatore non si limita infatti ad annotare il significato letterale o generico dei termini provenzali ma in un gran numero di casi dà una seconda versione, piú calzante al contesto o allo specifico punto del discorso; è in grado di tradurre termini rari o tutt'altro che limpidi; commette pochissimi errori, quasi sempre per parole coinvolte in espressioni idiomatiche.

Le glosse piú numerose si appuntano su termini che non pongono particolari problemi e che sembrano interessare proprio per la loro somiglianza ai vocaboli italiani corrispondenti, secondo un atteggiamento ricorrente negli appunti dei primi studiosi italiani cinquecenteschi di lirica trobadorica: dalle note collociane sul canzoniere M³³ al glossario di Onorato Drago preservato dallo stesso ms. D 465 inf.³⁴ fino ai saggi lessicali di mano di Fulvio Orsini in coda al Vat. lat. 3205 (g) e al canzoniere O, al cui portato lirico sono relativi.³⁵ Troviamo dunque sostantivi, aggettivi, verbi e avverbi 'trasparenti', che ho isolato nel seguente elenco:

³¹ Guilhem Figueira (Levy): 33, n. 1.

³² Vd. nn. 26 e 29.

³³ Qualche esempio: c. 1b, r. 16: *camiar cangiar* | *cambiar*; c. 3b, r. 1: *gais* e *isneus gaio isnello*; c. 4b, r. 8: *bran bra(n)do*; c. 6b, r. 4: *liges ligio sers servo*, ecc. Per le glosse collociane su M, cf. De Lollis 1889b: 454-6, Debenedetti 1904, Debenedetti 1995: 102-4 e 127-30, Gutiérrez García-Pérez Barcala 1999, Fernández Campo 2008, Pérez Barcala 2000, Pérez Barcala 2008, Pérez Barcala 2011a e Pérez Barcala 2011b.

³⁴ Esempi: «*Anc*: anco, mai» (Marinoni 1989: 74, r. 136); «*Conqis*: conquiso, vinto» (*ibi*: 77, r. 216); «*carells*: quadrella, saette» (*ibi*: 78, r. 249); «*devers*: diverso» (*ibi*: 83, r. 378), ecc.

³⁵ Esempi: *lanson lanciano* (g, c. 190a, r. 5); *mi cal me cale* (g, 190d, r. 17); *veillar vegliar*

- 7. *raitz* > ‘radice’
- 12. *precs* > ‘prieghi’
- 21. *fraudatz* > ‘fraude’
- 23. *esclata* > ‘schiatta, progenie’
- 25. *ses* > ‘senza’
- 32. *sec* > ‘segue’
- 34. *escern* > ‘scherno, gioco’
- 40. *escon* > ‘nasconde’
- 54. *detz* > ‘dieci’
- 59. *lutz* > ‘luce’
- 62. *d’als* > ‘d’altro’
- 65. *fastics* > ‘noia’, ‘fastidio’
- 66. *auzir* > ‘udire’
- 67. *prezics* > ‘prediche’
- 69. *monta* > ‘ascende’
- 73. *onta* > ‘vergogna’
- 77. *labor* > ‘opera’
- 79. *dretz* > ‘ragioni’
- 80. *bos* > ‘buono’
- 81. *sofrec* > ‘sofferse’

Nella stessa serie rientrano sia le due glosse relative agli imparisillabi ad accento mobile – *drech emperaire* ‘giusto imperatore’ e *salvaire* ‘salvatore’ – sia costrutti avverbiali o preposizionali, per lo piú con enclisi o elisione: *no m do* ‘non mi dia’, *be m conort* ‘ben mi conforto’, *m’o lais* ‘me ’l lasci’, e *r cofon* ‘e si confonde’, *no i val* ‘non vi vale’.

(O, c. annessa 1a, r. 3), *mudar mutare* (O, c. annessa 1c, r. 26), ecc. I saggi lessicali occupano, come noto, le attuali cc. 190, 191 e 192d di g e la prima delle tre annesse in coda a O; vd. De Lollis 1886: 6-7 e 105-7 (per l’edizione del glossario al termine di O) e cf. Debenedetti 1995: 85-93: i lessici «rappresentano gli appunti presi per la maggior parte [...] durante una lezione, e in piccola misura in assenza del maestro, a memoria» (p. 89). Quanto al maestro, Orsini si avvale dell’aiuto di un «Franzese che intende la lingua lemosina» (come si apprende dalla lettera che scrisse al Pinelli il 29 gennaio 1583), lo stesso «Leonardo provenzale» citato nell’inventario dei suoi manoscritti (n° 22 = canzoniere O), la cui conoscenza della lingua d’oc risulta tuttavia piuttosto fluttuante (cf. anche *ibi*: 138-9).

Un secondo gruppo comprende al contrario i termini per cui la forma provenzale si discosta più o meno marcatamente dall'italiana:

- 6. *ges* > 'niente'
- 8. *trichaitz* > 'astuta', 'frodolenta'
- 9. *cobeitatz* > 'brama', 'ingordigia'
- 10. *breditz* > 'pecore'
- 15. *vas* > 'ver', 'allo 'ncontro'
- 19. *avol* > 'malvaggio'
- 20. *barata* > 'inganno'
- 52. *manta* > 'molta'
- 56. *greu* > 'difficilmente'
- 57. *trapa* > 'inganno'
- 72. *abrics* > 'albergo', 'ricetto'
- 82. *totz jors* > 'sempre'

Allo stesso insieme afferiscono il costrutto galloromanzo dell'*on* impersonale (36. *qu'hom* > 'che alcuno') e l'espressione *en getatz a noncura* > 'ponete a non calere' (al n° 39, celata sotto la storpiatura *ensetat*) che, per inciso, gode di uno spazio tutto suo nelle *Prose della volgar lingua* (I.10), essendo registrata dal Bembo tra le forme idiomatiche che «i fiorentini uomini» hanno ricavato dal provenzale, per *iscaltrire* e *arricchire* «la loro lingua, ancora rozza e povera». ³⁶

Già nelle prime due serie si saranno notate alcune doppie definizioni o traduzioni non letterali che denotano una certa cura per la ricerca lessicale e la corretta resa del senso nel contesto del sirventese e, di conseguenza, una non comune conoscenza della lingua d'oc. Ad esse si aggiungono le seguenti doppie versioni, delle quali il primo elemento ri-

³⁶ Bembo, *Prose della volgar lingua* (Dionisotti 1966): 94-5, dove circa *Calere* si legge: «dintorno alla qual voce essi [= i provenzali] aveano in usanza famigliarissima, volendo dire che alcuno non curasse di che che sia, dire che egli lo poneva *in non calere*, o veramente *a non cale*, o ancora *a non calente*: della qual cosa sono nelle loro rime moltissimi esempi, dalle quali presero non solamente altri scrittori della Toscana, e Dante, che e nelle prose e nel verso se ne ricordò, ma il Petrarca medesimo, quando e' disse: 'Per una donna ho messo | egualmente in non cale ogni pensiero'» (*ibi*: 95).

calca da presso il vocabolo dell'originale mentre col secondo il glossatore si sforza, per altro quasi sempre con successo, di trovare la traduzione piú calzante per lo specifico punto del discorso:

- 18. *decs* > 'detti', 'mandati'
- 30. *estatge* > 'stanza', 'abitazione'
- 35. *qadern* > 'quaderno', 'libro'
- 43. *aon* > 'abbondi', 'favorisca'
- 46. *estorsa* > 'toglia', 'scampi'
- 60. *scharida* > 'vista', 'intelligenza'
- 61. *sauputz* > 'saputi', 'intesi'

Si veda, ad esempio, il n° 35: il contesto della *cobla* IX mostra che *qadern* sostituisce un piú opportuno *libre* nell'ironica interrogazione retorica dei vv. 92-94 perché serve a chiudere la serie rimica in *-ern*³⁷ e ciò non è sfuggito al postillatore. Al n° 18, il significato del non comune *decs* è opportunamente ricavato dal contesto e tradotto con 'detti' e 'mandati' nel senso di 'dettami', 'ordini', 'comandamenti'. Il n° 60 è, al contrario, un indicatore in negativo della competenza linguistica del glossatore giacché *scharida* (= *escarida*), termine di per sé affatto perspicuo, fa per di piú parte di un'espressione idiomatica che occupa tutto il v. 157 (169) e che significa 'riservare cattiva sorte', 'maledire'.³⁸

Ancora, il dotto postillatore chiosa tre verbi che, come quasi tutte le voci del sirventese, sono alla seconda persona plurale, mostrando di comprenderne la marca morfologica anche in presenza di semplificazione dell'affricata:

- 17. *roes* > 'rodete'
- 27. *liuras* > 'donaste', 'isponeste'
- 63. *puoscas* > 'possiate'

³⁷ Questa è la serie secondo la grafia e la numerazione dei vv. del testo critico: *govern* (v. 84) : *ivern* (v. 85) : *estern* (v. 86) : *ifern* (v. 88) : *decern* (v. 89) : *esquern* (v. 91) : *cazern* (v. 93).

³⁸ Le definizioni 'vista', 'intelligenza' sono forse ipotizzate sulla base degli affini, per forma, *escien*, *esciensa*, *eissernir*.

Il secondo esempio si può riconnettere al gruppo precedente in quanto la seconda delle due definizioni proposte – ‘isponeste’, vale a dire ‘espo-
neste’ – è perfettamente idonea a tradurre il verbo nel sintagma originale
liuras a tormen (v. 59).

È poi possibile isolare una piccola serie in cui la parola del testo è
resa a mezzo di vocaboli italiani arcaizzanti e latineggianti, o almeno ap-
parentemente tali:

13. *becs* > ‘rostri’

37. *sobeirans* > ‘soprano’

Per la resa di *becs* non si opta per ‘becchi’ ma per un latinismo che tuttavia
è d’uso vivo nel Cinquecento, come dimostra, restando nell’*entourage* del
Pinelli e dei frequentatori della sua biblioteca, Antonio Giganti il quale,
nell’inventario autografo del proprio museo preservato nel ms. ambro-
siano S 85 sup.,³⁹ adotta la parola *rostro* ogni qual volta abbia necessità di
menzionare il becco di uno dei volatili imbalsamati della sua collezione.⁴⁰

Nel secondo caso, la parola italiana adottata è attinente all’etimo latino
SUPERANUS e alla forma provenzale; stando ai dizionari, l’uso del sostan-
tivo *soprano* con l’accezione di ‘voce femminile piú alta’ si andava affer-
mando proprio nel corso del XVI secolo⁴¹ – quando cioè è ragionevole
collocare l’operazione di glossa che si sta descrivendo – ma la vitalità del-
l’allomorfo latineggiante dell’aggettivo è testimoniata dal *Glossario* di Ono-
rato Drago che ugualmente lo impiega per tradurre *sobeirans*.⁴²

Interessante il comportamento del glossatore quanto ai derivati dal
latino CADĒRE:

³⁹ Per la storia e la descrizione del museo di Antonio Giganti vd. Fragnito 1988 che
alle pagine 175-201 fornisce l’edizione dell’inventario.

⁴⁰ Vd. ad esempio c. 240r: «24. Rostro del Falcinello, uccello di valle» (*ibi*: 179); c.
249r: «Il rostro dell’Uccello di valle, Palatea, Beccaroveglia» (*ibi*: 196); c. 250r: «La testa,
il rostro, il gosso, e ’l collo dell’onocrotalo» (*ibi*: 197); c. 251r: «Rostro et alcune penne di
sopra l’uccello Manucodiata» (*ibi*: 198); c. 252r: «Rostro et piedi dell’Alghirone» (*ibi*: 200).

⁴¹ *Soprano*, s.m. e f., è attestato in Pietro Aretino (1554; cf. *GDLI*, XIX: 452, s. v. so-
prano²) e in Gioseffo Zarlino (1555; cf. *DEI*, V: 3554).

⁴² Marinoni 1989: 109, r. 1078.

5. *Dechaj* > ‘casca’
 49. *descazer* > ‘cadere’
 58. *chaus* > ‘caduti’
 4. *decadensa* > ‘ruina’
 51. *dechaemen* > ‘ruina’

Le voci verbali sono rese in modo automatico variando tra gli italiani ‘cascare’ e ‘cadere’; la glossa marginale per i due sostantivi è invece il medesimo latinismo *ruina*, adatto a restituire il senso dei vocaboli nei rispettivi contesti, che è appunto quello di ‘rovina’, ‘crollo’, ‘decadenza’, non in senso fisico bensì morale e istituzionale.⁴³ C’è da dire, però, che il sostantivo *decadenza* è un francesismo attestato in italiano a partire dal XVII secolo:⁴⁴ se la scelta del postillatore-traduttore è meno significativa di quanto sembra, la glossa può comunque valere come elemento datante.

Pochi gli errori, pochissime le imprecisioni. Al n° 75, il pronome enclitico di 2 p. plur. non è tradotto ma reso con la forma dal pieno valore sillabico. *Barnage* è chiosato sommariamente ‘famiglia’ (n° 28).⁴⁵ A *plaga e pon* (n° 44) è affiancato un incerto ‘pianca e ponte’: il primo elemento è un ibrido inesistente tra *piaga*, che traduce la parola a testo, la quale è forse una storpiatura dello scrivano, e *panca*, che è invece riflesso della lezione autentica (era nell’antigrafo e/o nella seconda fonte di A^{mb}); d’altra parte, il glossatore dimostra di non conoscere l’espressione idiomatica *faire planca e pon* che vale ‘passare sopra, calpestare’, molto rara, almeno nel corpus lirico, dove per altro è attestata solo in trovatori d’origine linguadociana occidentale.⁴⁶ *Grecs*, ‘Greci’, è tradotto ‘gregge’ (n° 16): l’errore dipende, io credo, dallo scambio *vas/voç* nel testo ambrosiano, che impoverisce il pa-

⁴³ *GDLI*, XVII: 232, n° 6, dove il significato di «Grave danno e perdita di prestigio, di potenza, di autorità, di influenza o decadenza fino alla più grave depressione e quasi alla dissoluzione di uno Stato, di un’istituzione, di una comunità, di una fazione, di una stirpe» viene esemplificato da *Pg* XXIV, vv. 79-81. Vd. anche *DELI*, IV: 1108, s. v. *rovina*.

⁴⁴ *GDLI*, IV: 65.

⁴⁵ Lett. ‘baronaggio’ ovvero ‘l’insieme dei baroni’, dunque ‘nobiltà’; cf. *LR*, II: 181 e *PD*: 41.

⁴⁶ *BdT* 204.1, v. 30: «de selhs de qui fetz planqua e pon», per cui vd. Guilhem Anelier de Tolosa (Straub): 149, e *BdT* 401.3, v. 24: «lai on Merces li fai planca e pon» in Raimon Gaucelm de Béziers (Radaelli): 148.

rallelismo dell'originale v. 33, *vas nos e vas Grecx*, 'verso noi e verso i Greci' (cioè i cristiani d'Oriente), rendendolo *vas vos e voz grecs* (v. 32 di A^{mbr}), inteso dunque 'verso di voi e le vostre greggi', di concerto con l'influenza dell'immagine delle pecore tosate oltremisura che occupa i versi precedenti della *cobla* III. Sempre da un problema testuale dipende la glossa n° 76: *acotar* (v. 184 di A^{mbr}), attestato anche in italiano antico,⁴⁷ significa 'fare amicizia', 'frequentare', 'essere in relazione' (vv. 195-198 del testo critico: 'E i vostri pastori sono falsi traditori e *chi stringe amicizia con loro* commette grandissima follia') ma è glossato impropriamente a causa della lacuna del v. 195 (e dunque del soggetto) e di uno scambio tra pronomi – *os* (= *us*) al posto di *ls* (= *los*), a fronte dei quali 'accoglie' sarà sembrata la traduzione migliore possibile.

Un'ultima, parziale, inesattezza si registra al n° 68: il testo di A^{mbr} reca *emics*, con una gamba di troppo, ma la glossa 'tristo' assicura che l'antigrafo aveva correttamente *enics* (< INIQUUS); a parte ciò, la seconda definizione ('neghitoso') non è calzante per questo luogo del testo, dove *emics* vale appunto 'triste', 'scontento'.⁴⁸

A fronte di questa manciata di errori stanno però numerosi casi in cui il glossatore coglie il senso di vocaboli tutt'altro che limpidi oppure di rara, se non unica, attestazione:

- 3. *atendensa* > 'dimora'
- 14. *trafana* > 'malfacente'
- 24. *coven* > 'congregazione'
- 26. *galiamen* > 'decezione'
- 29. *carnalage* > 'occisione'
- 33. *estern* > 'vestigii'
- 38. *forfaitura* > 'malvaggi fatti'
- 42. *desmezura* > 'iniquità'
- 45. *s'acomorsa* > 'si riscontra', 'combatte'
- 53. *devetz* > 'prohibitioni'
- 70. *destrics* > 'impaccio'
- 74. *trachaor* > 'gabbatore'

⁴⁷ Cf. i risultati dell'interrogazione del *Corpus OVI dell'Italiano Antico*, s. v. *acotare*.

⁴⁸ Cf. LR, IV: 344 e SW, III: 2.

Su tutti merita un accenno il n° 45: dai dizionari e dalla *COM2* risulta che tanto la lezione *se acomorsar* (che A^{mbr} condivide con D),⁴⁹ quanto *se comorsar* di B, quanto infine *faire comorsa* di CR⁵⁰ sono *hapax* della tradizione del sirventese 217.2. In questo luogo, la copia cinquecentesca glossata è decisiva per la *constitutio textus*: se le attestazioni di *acomordre* fanno propendere verso una trafilata del tipo *sacomorsa* > *secomorsa*/*sacomorsa* > *fa comorsa*, la traduzione ‘si riscontra’, ‘combatte’ sembra confermare che *se acomorsar* è la forma autentica dell’*hapax*: forse il glossatore conosceva altri esempi oggi perduti; se invece ha tradotto a senso si ha un’ulteriore conferma della sua particolare perizia.

Per alcuni termini di quest’ultimo gruppo, pur avendone la possibilità, il glossatore non ha optato per il corrispettivo letterale italiano bensì per una definizione a tutto vantaggio dell’interpretazione del passo o della salvaguardia dei costrutti dell’originale. Di *atendensa* è, ad esempio, rilevato il giusto significato di ‘indugio’, ‘esitazione’ ma la scelta di annotarlo a margine con ‘dimora’ (n° 3) consente di non alterare il primo elemento del sintagma *far atendensa*: ‘dimora’ per ‘indugio’ è infatti ben attestato sin da prima di Dante⁵¹ e ancora nelle *Prose* del Bembo.⁵² Di *forfaitura* (n° 38) sono colti tanto il significato di ‘cattiva azione’⁵³ quanto il senso collettivo, per cui si tenta una migliore resa italiana col plurale ‘malvaggi fatti’.

Sommando gli indizi sin qui raccolti, sembra dunque lecito pensare che l’operazione di glossa descritta sia stata condotta in vista di una traduzione completa del sirventese. In questa direzione orientano anche ‘deceptione’ (n° 26), che non significa semplicemente ‘inganno’, ‘raggiro’, ma più propriamente ‘illusione verbale’, ‘mistificazione retorica’⁵⁴ ed è perfetto per *galiamen* in questo contesto; la glossa ‘occisione’ (n° 29), in apparenza un impoverimento dell’originale *carnalage*, è in realtà appropriata dal momento che nell’italiano del XVI secolo non indica solo l’azione di uccidere

⁴⁹ Cf. *DOM*, II: 107.

⁵⁰ Cf. *LR*, IV: 280, n° 29 e *SW*, I: 300.

⁵¹ Cf. *DELI*, II: 340; per Dante vd. ad esempio *Ifx*, v. 70 e i luoghi del *Fiore* citati nell’*Enciclopedia Dantesca*, II: 448, s. v.

⁵² Vd. Bembo, *Prose della volgar lingua* (Dionisotti 1966): 81 (I.5) e 157 (II.13).

⁵³ Cf. *LR*, III: 275.

⁵⁴ Cf. *GDLI*, IV: 75, n° 3.

ma vale anche ‘strage’, ‘eccidio’, ‘massacro’;⁵⁵ e *trachaor* > ‘gabbatore’ (n° 74), che rende bene il senso di ‘colui che inganna con parole e lusinghe’;⁵⁶ c’è tuttavia in questo caso un errore di numero perché, come si è già detto,⁵⁷ in A^{mbr} è caduto un verso (*e il vostre pastor*) e con esso il soggetto di *trachaor*. Poiché il Pinelli non colma questa lacuna⁵⁸ e poiché il glossatore è solitamente preciso, si può ragionevolmente pensare che essa fosse nell’antigrafo.

Al v. 144 di A^{mbr} il termine sormontato dal segno di richiamo è *grapa*, ovvero ‘artiglio’, ‘grinfia’,⁵⁹ e la parola con cui è reso è *piotta*, da intendersi *piota*. Sin dalla prima edizione del 1612, il *Vocabolario della Crusca* offre come prima definizione ‘pianta del piede’, sulla base della *Commedia* («Forte spingava con ambo le piote»⁶⁰) e del *Dittamondo* («Io non fui su per quelle vie remote, | ch’ogni mio poro si converse in fonte | e acqua venni dal capo a le piote»⁶¹). Nell’*Enciclopedia Dantesca* leggo che *piota*

Esclusivo della *Commedia*, è usato solo due volte. Il Parodi (*Lingua* 275) affaccia l’ipotesi, sia pure in forma dubitativa, che il termine sia di origine umbra; ma Guido da Pisa lo poneva decisamente tra i «vocabula florentina» e il Tommaseo nota che esso è usato in Piemonte, riferito ad animali. Si può ritenere che il sostantivo, nel volgare antico, fosse presente in più parlate centro-settentrionali.⁶²

Il *Treccani* aggiunge che «la parola [...] appartiene alla lingua antica, vive ancora, talvolta, per suggestione letteraria o in qualche dialetto, in usi per lo più scherzosi, con il significato generico di piede o gamba [...] o per indicare piedi grossi [...]; talora anche riferito alle zampe di animali».⁶³

⁵⁵ Cf. *GDLI*, XXI: 490.

⁵⁶ Cf. *GDLI*, VI: 517.

⁵⁷ Vd. *supra*, a proposito della glossa n° 76.

⁵⁸ Come si è visto, a copia ultimata Pinelli procede alla ricollazione col modello e reintegra in interlinea l’omissione del v. 54.

⁵⁹ Cf. *LR*, III: 492.

⁶⁰ *If*^{XIX}, v. 129.

⁶¹ Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (Corsi): 266 (IV.4, vv. 76-78).

⁶² *Enciclopedia Dantesca*, IV: 526-7, *s. v.*

⁶³ *Treccani*, IX: 202. Vd. anche *GDLI*, XIII: 525, *s. v.* ‘piota (piotta)’, che però, per il significato esteso di «Zampa di un animale», non registra esempi anteriori a Carducci; e *DELLI*, IV: 932, per il probabile etimo lat. *PLAUTUM*.

Difficile dire se la glossa sia una spia dell'italiano regionale dell'autore delle traduzioni o piuttosto un dantismo. Analizzando le forme piú marcate, altre scelte orienterebbero verso l'Italia centro-settentrionale, e al fiorentino in particolare, ad esempio la monottongazione di AU in *frodolenta*, cosí come le forme *malvaggio* e *allo 'ncontro*, che però è frequentissimo nelle *Prose* del Bembo, con ben 21 occorrenze. Considerati il peso della tradizione e il successo della soluzione bembiana alla "Questione della lingua", tenderei ad escludere che nell'unico caso di *piota* il glossatore indulga all'uso di una forma dialettale e a ritenere che, nonostante la peregrinità del dantismo, l'opzione sia stata appunto compiuta per «suggerione letteraria». ⁶⁴

Merita infine un breve commento una delle due glosse su cui Pinelli è intervenuto a copia ultimata. In corrispondenza di *agensa* (v. 2) lo scrivano riporta infatti la traduzione che trova nel modello, ovvero 'abbellisce': l'uso di *abbellire* intransitivo è attestato, ancorché raramente, nell'italiano antico ⁶⁵ ma in questo contesto si tratta di un calco dal provenzale ⁶⁶ – per scelta consapevole del glossatore, in vista di una traduzione 'poetica' del sirventese? – e Pinelli avrà ritenuto opportuno affiancargli la forma piú corrente. Per farlo potrebbe essersi giovato del glossario provenzale-italiano del Drago che probabilmente aveva a disposizione, dove in effetti uno dei lemmi è proprio «*agensa* : è a grado, piace». ⁶⁷

Quest'ipotesi risulta rafforzata se si immette nel discorso un altro documento contenuto nello stesso manoscritto D 465 inf., che testimonia

⁶⁴ Si veda ultimamente anche la scheda relativa a *piota* a c. di Barbara Fanini nel *Vocabolario Dantesco* (consultabile al sito <http://www.vocabolariodantesco.it/voce_tab.php?id=3590>; ultima revisione 11-05-2018; ultima consultazione 03-09-2019) e in particolare l'affermazione per cui «La scarsa doc. antica disponibile non consente di assegnare al termine una marca diatopica specifica: alla proposta di un'origine umbra avanzata da Parodi, *Lingua*, p. 275, si oppone, oltre all'att. ven. cit., un'annotazione di Guido da Pisa che qualifica *spingare* (vd.) e *piota* come due «vocabula florentina» (*ad l.*); cf. Franceschini, *I volgari*, p. 211. La disponibilità del sost. in quest'area, del resto, può essere confermata già da un doc. lat. di Firenze datato 1158 in cui è att. l'antrop. 'Guidi Piote' (cf. *GDT*: 496)».

⁶⁵ Cf. gli esempi al punto 4 della voce *abbellire* nel *TLIO*.

⁶⁶ Cf. la voce *abelhir* nel *LR*, II: 207.

⁶⁷ Marinoni 1989: 72, r. 90.

del lavoro di studio condotto in parallelo sull'opuscolo del Drago e sul sirventese glossato.⁶⁸ Si tratta di un foglio originariamente sciolto e inserito nel fascicolo contenente la copia del glossario (ex MM 2-3), tra l'ultima carta scritta, la 11 secondo la cartulazione antica, e la 12, la prima di due rimaste vergini. Al momento della rilegatura definitiva, il foglio volante è rimasto intrappolato in quel punto e reca oggi il numero 242bis. È di formato più lungo e più stretto di circa 1 cm rispetto ai fogli circostanti, in confronto ai quali anche la carta si mostra più spessa e ruvida al tatto, e maggiormente ingiallita alla vista; le impronte delle vergelle sono inoltre meno evidenti e più distanti tra loro. Esso si configura come un foglio di appunti, scritti con orientamento orizzontale e con due differenti inchiostri, bruno e seppia. La scrittura è una corsiva di modulo molto piccolo che non mi sembra sovrapponibile alla mano di Gian Vincenzo Pinelli.

⁶⁸ Esso è stato segnalato per la prima volta da Gresti 2016c: 213.

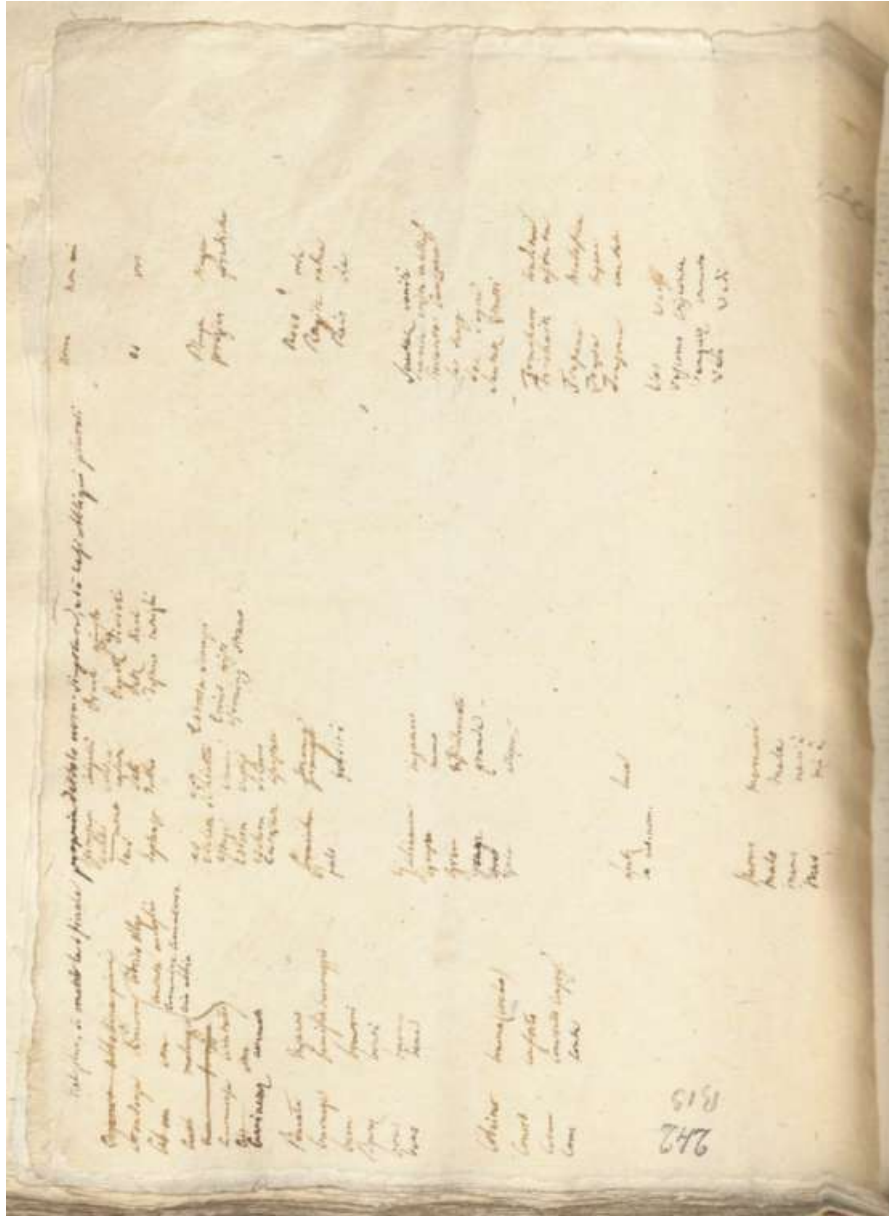


FIG. 1. Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 465 inf., c. 242bis
 ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana

Se ne fornisce di seguito la trascrizione diplomatica rispettando per quanto possibile la distribuzione topografica delle entrate e riproducendo le differenze d'inchiostro.⁶⁹

Nel plurale si omette la s finale propria del solo nom. singolare e de' casi obliqui plurali

agensa	abbellisee	piasee	desmesura	iniquità	drech	giusto	nom	non mi
atendenza	dimora	abrics	albergo	casca	develz	divieti		
ab-eeh	eeh	aconta	accoglie	cadura	detz	dieci	os	voi
avol	malvaggio	amaire	amatore	detti	destrics	intrighi		
aeu	favoreisea	aia	abbia	dubbio				
acomorsa	combatte							
als	altro							
avinenz	avenente				estorsa	scampi	plaga	piaga
					emics	tristo	prezies	prediche
Barata	Inganno			e si	estraing	strano		
barnage	famiglia			schiaffa				
bem	ben mi			stanza			roes	rode
Bontaz	bontà			vestigi			razitz	radice
bons	buono			scherno			reis	re
bens	bene			aprestate				
							santatz	sanità
				frania			scarida	vista intellig. ^a
				franga			sirventes	canzone
				falsità			ses	senza
							sec	segue
Cobeitat	brama (cov.)			inganno			saubutz	istruiti
conort	conforto			mano				
coven	convento			difficilmente				
coms	conte			grande				
				allegra			trachaor	traditore
							trichaitz	astuta
							trafana	malefica
							trapa	inganno
							tenzona	combatte
				lutz		luce		
				lo art. nom.				
							vas	verso
				mons		monaci	vescoms	visconte
				mals		male	vengut	venuto
				mens		men'è	vei	vedi
				mes		mi è		

⁶⁹ I puntini di sospensione indicano le lettere illeggibili.

Dopo la prima frase, vergata subito sotto il margine lungo del foglio con inchiostro scuro, fanno la loro comparsa cinquantuno delle nostre glosse, tutte in seppia, disposte in ordine alfabetico e raggruppate in base all'iniziale. Le voci in seppia sono però cinquantacinque perché il responsabile del foglio ha estrapolato dal sirventese altre quattro parole di cui ha autonomamente tentato, non sempre con successo,⁷⁰ di dare una definizione. Né si è limitato a tali aggiunte: ha corretto le glosse relative a *os* e *plaga*; ha selezionato la traduzione più letterale per quasi tutti i vocaboli provenzali che nei margini del sirventese godevano di doppia definizione; mosso dal medesimo intento, ne ha aggiunta una propria per *barnage* ('baronaggio') e *coven* ('convento') e ha modificato le seguenti traduzioni, sempre secondo il principio di una maggiore aderenza alla lettera:

	A ^{mbr}	242bis
<i>grapa</i>	'piotta'	'mano'
<i>trafana</i>	'malfacente'	'malefica'
<i>saubutz</i>	'saputi' 'intesi'	'istruiti'
<i>vas</i>	'ver' 'allo 'ncontro'	'verso'
<i>destrics</i>	'impaccio'	'intrighi'
<i>devetz</i>	'prohibitioni'	'divieti'
<i>trachaor</i>	'gabbatore'	'traditore'
<i>galiamen</i>	'decettione'	'inganno'

Il quadro d'insieme ha tutta l'aria d'essere il brogliaccio di un'operazione volta a integrare il vocabolario del Drago, mai portata a compimento e verosimilmente svoltasi nell'atelier di Gian Vincenzo Pinelli. Si noti ad esempio che le voci *agensa*, *ab* e *aon* sono cancellate perché già registrate nel dizionario e che, sotto le entrate in seppia ricavate dal sirventese, ve ne sono altre aggiunte in un secondo momento, come s'inferisce dall'inchiostro diverso e dal tratto più sottile e posato, ricavate da altro materiale fatto interagire col sussidio del Drago. Da un rapido sondaggio si può cautamente ipotizzare che siano voci desunte dagli esempi del *Donat pro-*

⁷⁰ Cf. *mons* > 'monaci': l'errore, io credo, è stato indotto dalla lezione erronea dei vv. 149-150 secondo A^{mbr}: «*vei los mons chaus | e mortz e vençutz*» (cf. *infra*, in APPENDICE).

ensal di cui, lo si rammenti, il Pinelli aveva collezionato una copia (ex MM 2-11 = D). Si tratta infatti di termini assai comuni e per lo più provvisti di *-s* flessionale, in ottemperanza all'annotazione posta in testa alla lista che sembra riflettere il seguente passo:

E no se pot conosser ni triar l'acusatius del nominatiu sino per zo que l nominatiu singulars, quan es masculis, vol *-s* en la fi e li autre cas no l volen, e l nominatiu plural no [lo] vol e tuit li autre cas volen lo enl plural.⁷¹

In particolare *bontatz*⁷² e *bos* (*bons* in D)⁷³ sono i primi due esempi del trattato, rispettivamente di nome «primitivus» e «derivativus». Li segue *mals*,⁷⁴ scelto come forma di genere maschile, mentre *bes* (*bens* in D)⁷⁵ è, con *gauç*, esemplificativo del neutro. E ancora nei primi paragrafi troviamo *grans* (*granç* in D),⁷⁶ *vengutz* (ma D ha *venguç*),⁷⁷ *avinens* (*avinenç* in D),⁷⁸ *mes* (= *m'es*),⁷⁹ *coms*⁸⁰ e *vescons* (*vescoms* in D);⁸¹ e la norma per cui «lo nominatiu se conois per lo»,⁸² subito seguita dall'esempio *lo reis es vengutz*.⁸³ A poca distanza si leggono frasi in cui figurano i verbi *vei*⁸⁴ e *aia*,⁸⁵ *amaire* è portato come esempio di nominativo senza *-s*,⁸⁶ *gaia* dell'aggettivo femminile singolare,⁸⁷ *santatz* (*sanitatç* o *sanctatz* in D)⁸⁸ è uno degli esempi di nominativo plurale in *-atz*.

⁷¹ Marshall 1969: 92.

⁷² *Ibid.*: 88, r. 10.

⁷³ *Ibid.*, r. 12 e in apparato.

⁷⁴ *Ibid.*, r. 15.

⁷⁵ *Ibid.*: 91, r. 19 e in apparato.

⁷⁶ *Ibid.*, rr. 22 e 23 e in apparato.

⁷⁷ *Ibid.*, r. 23 e in apparato.

⁷⁸ *Ibid.*, r. 28 e in apparato.

⁷⁹ *Ibid.*, rr. 23 e 37.

⁸⁰ *Ibid.*: 92, r. 40.

⁸¹ *Ibid.*, r. 41 e in apparato.

⁸² *Ibid.*, r. 43.

⁸³ *Ibid.*, r. 44.

⁸⁴ *Ibid.*, r. 50.

⁸⁵ *Ibid.*: 96, r. 98.

⁸⁶ *Ibid.*: 94, r. 70.

⁸⁷ *Ibid.*: 96, r. 109.

⁸⁸ *Ibid.*: 98, r. 130 e in apparato.

Se quest'ipotesi fosse vera, si potrebbe affermare che l'autore di questo foglio era persona vicina a Pinelli, che aveva accesso ai materiali presenti nella sua biblioteca. Si avrebbe dunque un'ulteriore conferma che l'attenzione per la lingua d'oc nel cenacolo padovano andava al di là della semplice raccolta erudita, e che anche su quel tipo di letteratura si agiva con spirito "filologico", con una attenzione particolare al dato linguistico.

Meritano, in chiusura, un breve cenno le questioni sollevate dall'organismo testuale esaminato: chi è il responsabile dell'operazione di glossa che sta a monte della copia ambrosiana? da dove è stato ricavato il testo del sirventese? perché proprio questo componimento è confluito, isolato, tra le carte del Pinelli?

Si è dato prova *supra* della competenza di provenzale del postillatore; le scelte lessicali e le nostre conoscenze degli studi trobadorici nel Cinquecento orientano verso un'epoca non di molto anteriore alla confezione della copia ambrosiana. Risulta pertanto naturale cercare nel circuito intellettuale gravitante attorno alla prestigiosa biblioteca padovana e l'ipotesi più vicina al vero sarà quella in grado di soddisfare i tre aspetti del problema.

Composto alla fine degli anni '20 del XIII secolo, *D'un sirventes far* s'inserisce nel solco dell'antichissima tradizione retorica d'invettiva alle città e si appunta su Roma, intesa dal tolosano Figueira come allegoria dell'istituzione ecclesiastica nella sua interezza, dal papa alla novità più recente e temibile, vale a dire l'Ordine dei Frati Predicatori. Considerando che il motore trainante della provenzalistica cinquecentesca in Italia è lo studio dell'opera petrarchesca, l'interesse per il sirventese si può connettere con la presenza nel *Canzoniere* di sonetti e canzoni anticlericali, che sfruttano lo stesso espediente retorico dell'invettiva alla città sede della corte pontificia: per Petrarca, come noto, è Avignone, novella «babilonia falsa et ria». ⁸⁹ Non solo: nell'Italia della Controriforma proprio questi *items* dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* furono ben presto messi all'Indice. Si pos-

⁸⁹ Cf. *RVF*, 114, vv. 1-4 e i tre sonetti "babilonesi" *RVF*, 136, 137 e 138.

sono allora invocare le correnti riformiste che percorsero la Penisola nel XVI secolo e non è un caso se nella rete dei rapporti di cui Pinelli teneva le fila figuravano studiosi esperti di provenzale e critici di Dante e Petrarca che più o meno pubblicamente aderirono al protestantesimo o che furono in contatto coi principali esponenti italiani della Riforma. Primo tra tutti Ludovico Castelvetro, membro del circolo modenese di Giovanni Grilenzoni che «iniziò ad occuparsi di questioni religiose, nel contesto dell'introduzione delle idee riformate in Italia»⁹⁰ e poi, indagato dall'Inquisizione con l'accusa di divulgare la dottrina protestante, fu esule tra Svizzera, Francia e Vienna sino alla morte. Oppure, anche se meno versato negli studi provenzali, Jacopo Corbinelli, «uomo di incerta collocazione religiosa»,⁹¹ che con Pinelli intrattenne un ricco scambio epistolare, conservato all'Ambrosiana nei codici B 9 inf. e T 167 sup.⁹²

I possibili canali attraverso cui il sirventese glossato confluì nel posseduto pinelliano sono gli stessi esperiti da Gresti circa il *Donat proensal* ambrosiano e le sue traduzioni,⁹³ ovvero la linea Bembo-Mocenigo-Orsini; la linea Barbieri-Castelvetro; la linea Beccadelli-Giganti, che peraltro interseca le altre due.

La prima è ben testimoniata all'interno del manoscritto dalle copie ricavate da K (il *primus* di Bembo), fatte eseguire quando il codice passò da casa Pinelli durante la trattativa di compravendita tra Alvise Mocenigo e Fulvio Orsini;⁹⁴ e, forse, dalla presenza del *Donat proensal* e della sua traduzione: l'umanista romano sapeva che tra i manoscritti del Mocenigo c'era il trattato, sia in lingua originale che in italiano, e ottenne in prestito i materiali sempre per intermediazione del Pinelli.⁹⁵ Che l'Orsini avesse

⁹⁰ Patrizi 1979: 9.

⁹¹ Benzoni 1983: 754.

⁹² L'edizione commentata delle lettere è annunciata in Gazzotti 2018: 612, n. 1, autrice di una delle due tesi di dottorato dedicate al carteggio Corbinelli-Pinelli (Bianchi 2016 e Gazzotti 2017).

⁹³ Si veda a tal proposito Gresti 2004: 220-5; segnale, sullo stesso argomento, anche Gresti 2019, in c. s. mentre concludo la stesura dell'articolo.

⁹⁴ Per questo frangente della storia esterna di K vd. De Nolhac 1887: 314, De Lollis 1889a: 465-8, Bertoni 1903, Debenedetti 1995: 277-82 e Meliga 2001: 141-2.

⁹⁵ Cf. ancora Gresti 2004: 222-4.

in animo di procurare un'edizione trobadorica non ha invece particolare significato per noi perché Debenedetti (1995: 150-2) ha dimostrato come tale intenzione fosse in realtà un pretesto per ottenere i manoscritti che più gli stavano a cuore e non si dimentichi la bassa qualità delle traduzioni organiche condotte su testi di O da quel Leonardo provenzale che gli fu maestro di lingua d'oc.⁹⁶ Ancora, le postille del Bembo su K e D non mostrano affinità con le nostre;⁹⁷ difficilmente si potrà trattenere come utile indizio la presenza di alcuni dei lemmi tradotti dall'anonimo glossatore sia nel testo⁹⁸ che entro le citazioni, per lo più petrarchesche,⁹⁹ nelle *Prose della volgar lingua*, né costituisce una prova schiacciante l'unico vero punto di contatto che si verifica con la glossa già evocata relativa a *getatz a noncura* > 'ponete a non calere'.

Questa prima linea riceve al contrario maggior impulso dal disegno bembiano, mai realizzato, di pubblicare una scelta di poesie trobadoriche con traduzioni.¹⁰⁰ Da segnalare, infine, la presenza di segni di nota sotto forma di *n* sormontata in apice da una *z* o un 2,¹⁰¹ difficilmente riconducibili alla mano del Bembo,¹⁰² che si concentrano, in particolare, accanto

⁹⁶ Cf. *supra*, n. 31.

⁹⁷ Vd. De Lollis 1889b, Bertoni 1903 e Debenedetti 1995: 318-23.

⁹⁸ *Dimora*, ad esempio, *intesi, val, allo 'ncontro, udire, opera, ragioni, vergogna e contenda* sono in più luoghi. Attestati anche *abondiamo* [I.16], vd. Bembo, *Prose della volgar lingua* (Dionisotti 1966): 114; *noia* [III.4], vd. *ibi*: 190; *fastidio* [II.18 *passim*], vd. *ibi*: 169-71. *Ver* (prep.) e *toglia* figurano invece nel dialogo tra le forme notevoli discusse: «Leggesi *Ver*, in vece di *Verso*, ne' poeti, *Ver me Ver lui*» [III.68], vd. *ibi*: 290; «*Doglia* e *Toglia* e *Scioglia*, *Dolga* e *Tolga* e *Sciolga* si son dette parimente da' poeti» [III.45], vd. *ibi*: 256.

⁹⁹ Nelle seguenti citazioni segnalo in corsivo i termini che ritornano, anche con varianti morfologiche, nelle glosse; anticipo che nessuno, tra quelli evidenziati, rappresenta il fulcro d'interesse della citazione in cui è inserito. Si vedano III.64 (*ibi*: 283): «Un *conforto* m'è dato ch'io non pera», da RV/F, 179, v. 3; III.6 (*ibi*: 193): «Di vaga fera le *vestigia* sparse», da RV/F, 304, v. 3; III.30 (*ibi*: 234): «Ma *scampar* non potièmmi ale né piume», da RV/F, 230, v. 8; III.13 (*ibi*: 206): «Vommene in guisa d'*orbo* senza luce», da RV/F, 18, v. 7; III.19 (*ibi*: 215): «che 'l cor m'avinse, e proprio *albergo* felse», da RV/F, 318, v. 7; III.26 (*ibi*: 228): «E or siam giunte a tale, | che costei batte l'ale, | per tornar a l'antico suo *ricetto*» da RV/F, 119, vv. 96-8.

¹⁰⁰ Vd. Debenedetti 1995: 141-2 e, recentemente, Pulsoni 1992 e Pulsoni 2001: 51-4.

¹⁰¹ Per Meliga (2001: 140) «da intendere probabilmente *n*^a = nota».

¹⁰² Tali note sono state segnalate da De Nolhac 1887: 314, che, senza argomenta-

a versi o *coblas* dei sirventesi anticlericali di Peire Cardenal copiati in K.¹⁰³

Il secondo canale vanta migliori credenziali: all'epoca, oltre a Giovanni Maria Barbieri, non molti altri – forse addirittura nessun altro – padroneggiavano la lingua d'oc al punto da conoscere l'esatto significato di termini non comuni o da essere in grado di desumerlo dal contesto; inoltre, come noto, anche il duo modenese Barbieri-Castelvetro aveva in cantiere un'edizione di testi trobadorici con traduzioni.¹⁰⁴ La presenza nel manoscritto ambrosiano di una versione italiana del *Donat Proensal* particolarmente pregevole (d²)¹⁰⁵ e il peculiare pensiero del Castelvetro – alla cui

zioni, le assegna a una fase pre-bembiana. Vd. anche Bertoni 1903: 14 e Meliga 2001: 140, che pure le dice «di mano più antica di quella di Bembo». Sui sistemi di rinvio impiegati da Bembo vd. l'ampia disamina offerta da Bertolo–Cursi–Pulsoni 2018: 159-76 per il postillato autografo delle *Prose*, utile al fine di «mettere a fuoco nuove identificazioni di interventi autografi in libri a stampa o in manoscritti che il letterato veneziano ebbe modo di avere a sua disposizione» (p. 159).

¹⁰³ La collocazione topografica e le questioni concernenti paternità e cronologia relativa di queste annotazioni meritano certamente un supplemento d'indagine (vd. a tal proposito Careri 2019: 110); in questa sede si può però notare che se ne trovano in abbondanza a fianco dei primi testi della sezione Peire Cardenal, in particolare in corrispondenza di alcuni versi di *De sirventes faire no m tuelb* (BdT 335.17), di ogni strofa di *Totz temps azir falsetat et enjan* (BdT 335.57) e di quasi tutte le *coblas* di *Anc non vi Breton ni Bavier* (BdT 335.5), tre sirventesi non propriamente anticlericali ma genericamente moraleggianti, contro la *malvestat* dei ricchi e la decadenza dei valori nella società. I richiami si fanno poi più sporadici ma si rinvergono ancora, ad esempio, accanto alla strofa incipitaria di *Li clerc si fan pastor* (BdT 335.31).

¹⁰⁴ Vd. Debenedetti 1995: 142-4. Vd. anche Bertoni 1905: 38: risalgono al 1551 la traduzione della sestina di Arnaut Daniel fatta dal Barbieri e la sua versione «alquanto larga [...] che si può chiamare anzi che no sposizione» approntata dal Castelvetro.

¹⁰⁵ Vd. Debenedetti 1995: 143 e il sunto di Gresti (2004: 224) che riporto integralmente: «Santorre Debenedetti sostiene che l'originale del *Donat* posseduto dall'erudito napoletano [i. e. Pinelli] e confluito nello zibaldone D 465 inf. sarebbe copia dell'esemplare del Venier, di quello stesso esemplare, dunque, che il dotto veneziano aveva dato ai modenesi Barbieri e Castelvetro affinché ne facessero una traduzione italiana. In una lettera del 3 novembre 1557 diretta a Francesco Martelli, Ludovico Beccadelli chiede all'amico di scrivere “a Modena a M. Ludovico Castelvetro nostro, che gli mandi quel libro e scritture provenzali” che lo stesso Beccadelli gli aveva dato a Venezia; e aggiunge: “anzi prego M. Ludovico sopradetto che presti quella grammaticchetta antica ch'ebbe in Vinetia, la quale è come un Donatello di detta lingua, et vorrei che don Nicolò vostro et mio durasse fatica di farne copia, per poterla mandare in qua col detto libro e scritture”. Nel

base starebbe il «rigore di moralista, che, indossati i paludamenti dell'erudito», lo rende «inevitabilmente un censore pedante»¹⁰⁶ del papa, del clero, dei riti liturgici – possono valere a sostegno dell'ipotesi.¹⁰⁷ Infine lungo l'asse modenese si mossero sicuramente canzonieri oggi perduti: sebbene le grafie della nostra copia non siano sovrapponibili al tipo linguadociano orientale del perduto *Libro di Michele*,¹⁰⁸ non si dimentichi la posizione stemmatica di A^{mbr} che si accosta al testo di D ma lo contamina con elementi facenti capo al collettore *y*, di cui l'antologia compilata da Miquel de la Tor era esponente.

Infine Antonio Giganti,¹⁰⁹ personaggio tutt'altro che secondario della cerchia pinelliana, fornì al bibliofilo sia una copia di F (vd. *supra*, ex MM2<-2>), sia copia e traduzione della tenzone tra Sordello e Peire Guilhem,¹¹⁰ sia, probabilmente,¹¹¹ una copia (con traduzione?) del *Donat Provensal*, sia uno scambio di *coblas* tra Percivalle Doria e Felip de Valenza non

giugno del 1558, non senza alcune insistenze, la copia della grammatica provenzale entra nella biblioteca del Beccadelli: nel codice 990 della Biblioteca Palatina di Parma, a F^b – autografo, come sappiamo, del Giganti – seguiva un *Trattato sopra la lingua provenzale*. Gresti conclude: «È vero che qui si parla solo del testo originale del *Donatz*, ma non si può escludere che il Castelvetro abbia inviato al Beccadelli anche la traduzione fatta insieme a Giovanni Maria Barbieri». Sulla migliore qualità della versione italiana d² e sulla competenza di provenzale del traduttore vd. Gresti 2016a: 208 e 213-4 e Gresti 2016b: 101-9.

¹⁰⁶ Patrizi 1979: 12.

¹⁰⁷ Vd. Debenedetti 1995: 143 e Gresti 2004: 222-5.

¹⁰⁸ Sulla raccolta perduta di Miquel de la Tor vd. l'imprescindibile Careri 1996; vd. inoltre Zufferey 1987: 157-68. Per i manoscritti posseduti dal Barbieri, sotto forma di copie di fonti antiche, vd. Bertoni 1905: 40-3 e Debenedetti 1995: 267-71. Vd. anche Guilhem Figueira (Cantalupi): 57-8, per la discussione dell'ipotesi di Careri (1996: 213-4, a correttivo di Vincenti 1963: XL-XLII) secondo cui le dodici citazioni tassoniane tratte da BdT 217.2 per le *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* deriverebbero dal *Libro di Michele*.

¹⁰⁹ Per un inquadramento biografico vd. Mozzetti 2000.

¹¹⁰ BdT 344.3a ~ 437.15. La copia di testo e traduzione è del Giganti; la fonte di entrambe è la *Historia Mantovana* di Mario Equicola. Scoperta e identificazione si devono a Bertoni 1912: 103. La lettera con cui sono recapitate al Pinelli è del 27 ottobre 1982 ed è conservata all'Ambrosiana nel ms. S 105 sup., c. 100; la tenzone, in originale e tradotta, è invece nel ms. I 205 inf., cc. 197v-200r.

¹¹¹ Vd. *supra*, n. 104.

altrimenti attestato:¹¹² parrebbe dunque che anche la collezione provenzale del segretario di Ludovico Beccadelli si giovasse di materiali oggi perduti.

Benché scarsamente probabile, resta ancora da vagliare un'ultima ipotesi. Oltre alla compagine dei provenzalisti italiani del Cinquecento, c'è infatti un altro e più giovane membro della *Respublica literaria* che potrebbe aver contribuito all'arricchimento della sezione in lingua d'oc della biblioteca pinelliana: l'umanista francese Nicolas-Claude Fabri de Peiresc.¹¹³ Di lui si sa che possedette tre canzonieri provenzali, due dei quali sono stati identificati con E¹¹⁴ e con S¹¹⁵ – e in entrambi BdT 217.2 manca – mentre del terzo s'ipotizza che possa essere f ma, senza prove schiaccianti, è preferibile pensare a un canzoniere perduto.¹¹⁶ Anche la cronologia osta a ulteriori speculazioni in merito alla presenza del sirventese contro Roma tra le carte oggi cadute di f (E ed S sono invece completi)¹¹⁷ perché il primo documento in cui Peiresc menziona i suoi tre codici provenzali è una lettera a Girolamo Aleandro datata 1616,¹¹⁸ anche se è probabile che ne sia entrato in possesso durante il viaggio in Italia compiuto tra 1600 e 1602.¹¹⁹

¹¹² L'edizione e lo studio del testo si leggono in Gresti 2005, che a p. 672 ricorda gli altri indizi della stretta relazione tra Pinelli e Giganti: una ricca corrispondenza, una lista di libri e scritture acquisite dal bibliofilo per tramite di Antonio Giganti e la presenza tra i manoscritti pinelliani del già citato inventario del museo Giganti.

¹¹³ Circa il personaggio e i suoi rapporti con l'Italia vd. Rizza 1965. Notizie sugli studi provenzali dell'umanista *aixois* sono fornite da Gravit 1950 (vd. pp. 230-1 per l'identificazione dei canzonieri trobadorici da lui posseduti). Sul triennio italiano di Peiresc e soprattutto sul suo rapporto con Pinelli e la sua biblioteca vd. Nuovo 2009.

¹¹⁴ Vd. anche Menichetti 2015: 24-5.

¹¹⁵ Vd. anche Borghi Cedrini 2004: 58-61.

¹¹⁶ La storia esterna tracciabile del manoscritto è compatibile col suo passaggio per le mani di Peiresc ma non se ne posseggono le prove; cf. Gravit 1950: 231 e, più recentemente, Spetia 1996: 142-3 e Barberini 2012: 90-2.

¹¹⁷ Vd. Menichetti 2015: 5 e n. 1: benché numerosi testi di E risultino danneggiati per l'«ablazione pressoché sistematica dell'apparato iconografico del codice», non si registrano cadute di fogli e tutti i componimenti del disegno originario sono stati conservati. Vd. inoltre Borghi Cedrini 2004: 33: la prima c. di S è lacerata, per cui i primi due testi sono lacunosi ma identificabili (BdT 420.2 e 364.39).

¹¹⁸ Vd. Gravit 1950: 227 e n. 14. A un quarto codice allude in due lettere del 1625 a Guillaume Catel ma è probabile che esso, non identificabile, gli fosse stato concesso in prestito temporaneamente (vd. *ibi*: 230).

¹¹⁹ Peiresc ebbe inoltre accesso alla biblioteca del conte di Sault – e forse anche al

Padova fu la prima tappa e la casa di Gian Vincenzo Pinelli la prima dimora ma il grande bibliofilo era già gravemente ammalato (morirà nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1601); sappiamo inoltre che diversi dei materiali provenzali del ms. D 465 inf. erano giunti nella sua biblioteca nel corso degli anni '80 del XVI secolo.

Il cerchio si stringe allora attorno alla linea Barbieri-Castelvetro-Giganti ma al momento di più non si può dire. Forse con un attento scavo nella messe delle epistole indirizzate al Pinelli e con qualche fortunato ritrovamento si potrà prima o poi avere una risposta.

Cecilia Cantalupi
(Università di Verona)

suo canzoniere oggi perduto – solo intorno al 1633, come si apprende da una lettera inviata il 12 agosto di quell'anno a Gassendi (cf. Tamizey de Larroque 1888-1898, IV: 363; vd. anche Jehan de Nostredame [Chabaneau–Anglade]: 31, n. 2 e Gravit 1950: 228-9).

APPENDICE. IL TESTO DI BDT 217.2 SECONDO A^{mbr}

Si fornisce il testo in edizione critica, relegando in apparato gli errori di copia, eventuali interventi *inter scribendum* come cancellature e correzioni, e qualsiasi altro fenomeno degno di nota. Non si interviene invece su ipermetrie e ipometrie né su guasti più importanti (vd. vv. 55-56), segnalati comunque in apparato. Si distingue tra *i* e *j* (a seconda che abbiano, rispettivamente, funzione vocalica o approssimante, e consonantica) e tra *u* e *v*. Per quanto riguarda la separazione delle parole, essa è già operata dai copisti, che anche fanno uso del punto fermo e, per lo più, dell'apostrofo, per altro usato, benché non sistematicamente, anche per segnalare l'enclisi: in questo caso lo si sostituisce col punto in alto, che s'introduce ove necessario. S'introducono le virgole, le maiuscole, i numeri di strofa e di verso, secondo la prassi delle moderne edizioni. Per reperire le parole oggetto di glossa si farà riferimento al numero di verso.

- | | | |
|-----|--|---|
| I. | D'un sirventes far
en es ço qe m'agensa
non vueill plus tardar,
ni far long'atendensa
e sai, ses doptar,
qan n'haurai malvolensa
car fatz sirventes
dels fals mal apres
de Roma, de en cui es
cap de la decadensa,
qe dechaj totz bes. | 5

10 |
| II. | No m meravill ges,
Roma, si la gens erra
qe segle haves mes | |

9. Verso *ipermetro*11. In dechaj la *j* finale è correzione da *i*12. No *m]* Nom'

	en travaill et en gerra, don preç e merces mor, per vos, e s'aterra, Roma enganairitz, qe totz mals seguitz car es cima e raitz, lo pro rei d'Englaterra fo, per vos, traitz.	15 20
III.	Roma trichaitz cobeitatz vos engana q'a vostras brebitz tondes trop de la lana don Santz Esperitz, conort de gens humana, n'entenda mos prec e frainha totz becs car es falsa e trafana vas vos e vas Grecs.	25 30
IV.	Roma als homes pecc roes la carn e l'osa e guidatz los cecs ab vos en la fosa e rompes los decs de Dieu, car trop es grosa vostra cobeitatz:	35

17. s'aterra] saterra

20. *Verso ipometro*

21. *A pro è stata aggiunta una s o una i poi biffata con tratto obliquo*

23. Trichaitz è *sovrascritto* a als homes pecc, *biffato*

30. *Segue lacuna di un verso, corrispondente al v. 31 del testo critico: Roma, no m'entrecs*

32. vas Grecs] voz grecc

36. *Verso ipometro*

	car vos perdonatz per divers pecatz, Roma, trop gran traidosa, de mal vos cargatz.	40
V.	Roma ben sachatz qe vostr'avol barata e vostra fraudatz fis perdre Damiata. Malamen regnatz, Roma, Dieus vos abata et en dechaemen, car trop malamen regnatz per argen, Roma de mal esclata e d'avol coven.	45 50
VI.	Roma ben saben be ses trop doptansa q'ab galiamen de falsa predicansa liuras a tormen lo barnage de Franza, loinh de paradis car lo rei Lozois, Roma, haves occis, q'ab fassa perdonansa traises de Paris.	55 60 65

50. *Verso ipermetro*

55-56. *Il testo di A^{mbr} è guasto (testo critico: Roma veramen | sai eu senes duptansa)*

61. loinh] loinch (*c è stata poi eliminata con tratto verticale*); paradis] *Il copista ha dapprima scritto Paris, poi nel tentativo di correggerlo ha reso la parola illeggibile: ha dunque tirato un rigo e scritto accanto paradis*

62. Lozois] lozas (*con a biffata e oi sovrascritto*)

65. Paris] paradis *poi biffato e corretto*

- VII. Roma als Saraçis
 fatz vos pauc de damage
 mas Grecs e Latis
 liurats a carnalage.
 Ins al foc d'abis, 70
 Roma, faitz vostr'estage,
 en perdicion.
 Ja Dieus part no m don,
 Roma, del perdon
 ni del peregrinage 75
 qe fes d'Avignon.
- VIII. Roma, ses razon
 haves manta gens morta,
 e ges no m sa bon
 car tenes via torta 80
 q'a salvation,
 Roma, serratz la porta;
 car per carnal govern,
 d'estiu et d'ivern,
 qi sec vostr'estern 85
 q'il diable l'emporta
 inz el foc d'infern.
- IX. Roma ben decern
 lo mal q'hom deu dire

67. damage] *damnage* (con n biffata con doppio tratto obliquo, probabilmente dal correttore)

71. faitz] *fattz*; estage] *estrage*, con r poi eliminata con tratto verticale

79. no m] *nom'* (ci sono inoltre due minuscoli tratti verticali a separare no da m; l'intervento è probabilmente del correttore)

83. *Verso ipometro*; govern] *gonern*

84. *Verso inserito in interlinea dalla mano del Pinelli*

87. *La e di el è probabilmente correzione da altra lettera*

89. *Verso ipometro*

	car faitz per escern dels crestians martire. Mas en qal qadern trobas q'hom dega aucire, Roma, els crestians? Dieus, q'es leial pans, de tot soberans, me don ço qu'en desire vezer des Romans.	90 95
X.	Roma tant es grantz la vostra forfaitura qe Dieus e sos santz en getatz a noncura; Roma, mal regnantz, car es falsa e tafura, per qu'en vos s'escon e 's magra e 's confon la joi d'aquest mon, car faitz gran desmesura del conte Raimon.	100 105
XI.	Roma, Dieus l'aon e 'il don poder e forsa, al conte que ton los Frances ils escorsa e 'n fa plaga e pon,	110

90. escern] estern, *poi la parte alta dell'asta della t è stata cancellata*

98. *Dopo questo verso, A^{mbr} manca di una cobla, corrispondente alla X del testo critico*

101. e] a

102. en getatz] ensetatz

105. per qu'en] Perqe'n

106. magra] maga; e 's confon] es'confon

114. e 'n] e'n

	qan ab els s'acomorsa et a mi platz fort. Roma, a Dieus recort del vostre gran tort, s'il platz, lo conte estorsa de vos e de mort.	115 120
XII.	Roma be m conort ques abanz de gaire venres a mal port si lo drech emperaire mena drech sa sort ni fa ço qe deu faire. Roma, ieu en dic ver qe l vostre poder veirem descazer: Roma lo ver salvaire m'o lais tost vezer.	 125 130
XIII.	Roma, per haver faitz manta fellonia e maint desplazer e manta villania. Tan voles haver del mon la segnorìa qe re no temes Dieus ni sos devetz, anz vei qe façetz, plus q'eu dir no poria, de mal per un detz.	 135 140

121. be m] bem'; conort] aconort *con a poi eliminata (non c'è una biffatura evidente: si è probabilmente tentato di eradere la a e poi vi è stata apposta una croce a secco)*

122. *Verso ipometro*; qes] Q'es; abanz] abaz

128. qe l] Qe'l

- XIV. Roma tant tenetz
 estrech la vostra grapa
 qe ço qe podetz 145
 tenir, greu vos escapa.
 S'en breu non perdetz
 orgueill'e mala trapa
 vei los mons chaus
 e mortz e vençutz, 150
 e l pretz confondutz:
 Roma, lo vostre Papa
 fai aitals vertus!
- XV. Roma, cel q'es lutz
 vers Dieus e vera vida 155
 e vera salut
 vos don mala scharida
 car tan mal saubutz
 fais, qe l mon en crida.
 Roma desleials, 160
 raitz de tot mals,
 el foc enfernals
 ardres senes fallida,
 si vos pensatz d'als.
- XVI. Roma als cardenals 165
 vos podem sobreprendre,
 per los criminals
 pecatz, qe faitz entendre

145. ço] so ço, *col primo elemento biffato*

147. La S *capoverso* è probabilmente una correzione su altra lettera erasa

151. e l] e'l

159. *Verso ipometro*; qe l] qe'l

163. senes] ben es

166. La prima r di prendre è inserita nell'interlinea, probabilmente dal copista stesso

car non pensatz d'als mas com puoscas reprendre Dieu e sos amics, e no i val castics. Roma, grans fastics es d'auzir e d'entendre los vostres prezics.	170 175
XVII. Roma en sui enics car vostre poder monta e car grans destrics vas vos tost non s'afronta, car vos es abrics e cadels de grant onta e de deshonor son falz e trachaor, Roma, e qui os aconta fai gran follor.	 180 185
XVIII. Roma mal labor fa l papa qan tensona ab l'emperador pe'l dreitz de la corona ni l met en error	 190

169. d'als è sormontato dalla lettera h usata come rinvio, poi cancellata con due tratti obliqui, perché già glossato al v. 164

170. La seconda r di reprendre è inserita nell'interlinea, probabilmente dal copista stesso

176. enics] emics

182. Dopo questo verso *A^{mbr}* ne salta uno, corrispondente al v. 195 del testo critico (E il vostre pastor)

183. Verso ipometro

185. Verso ipometro

187. fa l] ea'l

189. pe l] pe'l

190. ni l] n'il; inoltre la n è correzione da altra lettera, probabilmente una H

	ni sos guerriers perdona car aitals perdos qe non sent rasos Roma no es bos enanz qi l'a raisona Roma vergoinhos.	195
XIX.	Roma el glorios qe sofrec mortal pena en la cros per nos vos don la malaestrena car voles tos jors portar la borsa plena Roma de mal for: qe tot vostre cor havetz en tresor don cobeitatz vos mena al foc qe non mor.	200 205

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SIGLE DEI CANZONIERI CITATI

- B = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1592
 C = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856
 D = Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4
 E = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749
 F = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L.IV.106
 F^b = Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Beccadelli 990

193. non] nom *ma l'ultima gamba della m è stata poi biffata*

195. qi l'] quil qil, *col primo elemento cancellato con un rigo*

198. La r di sofrec è *probabile correzione da altra lettera*

203. for] far

- F^c = Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 465 inf., cc. 185-229
 K = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473
 M = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474
 O = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3208
 R = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543
 S = Oxford, Bodleian Library, Douce 269
 a² = Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Càmpori, γ.N.8.4.11-13
 f = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12472
 g = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3205
 A^{mbr} = Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 465 inf., cc. 262-263

LETTERATURA PRIMARIA

- Bembo, *Prose della volgar lingua* (Dionisotti 1966) = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a c. di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966.
 Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (Corsi) = Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, a c. di Giuseppe Corsi, Bari, Laterza, 1952.
 Gualdo 1607 = Paolo Gualdo, *Vita Ioannis Vincentii Pinelli Patricii Genuensis, Augustae Vindelicorum, Ad insigne Pinus*, 1607.
 Guilhem Anelier de Tolosa (Straub) = Richard Straub, *Les sirventes de Guilhem Anelier de Tolosa*, in Luciano Rossi (a c. di), «*Cantarem d'aquestz trobadors*». *Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995: 127-68.
 Guilhem Figueira (Cantalupi) = Cecilia Cantalupi, *Il trovatore Guilhem Figueira. Studio e edizione critica*, Strasbourg, ÉLiPhi, in c. s.
 Guilhem Figueira (Levy) = Emil Levy, *Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour*, Berlin, Liebrecht, 1880.
 Jehan de Nostredame (Chabaneau–Anglade) = Jehan de Nostredame. *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux. (Nouvelle édition préparée par Camille Chabaneau et publiée avec une introduction et commentaire par Joseph Anglade)*, Paris, Champion, 1913.
 Marshall 1969 = John H. Marshall, *The «Donatz Proensals» of Uc Faïdit*, London, Oxford University Press, 1969.
 Raimon Gaucelm de Bézièrs (Radaelli) = Anna Radaelli, *Raimon Gaucelm de Bézièrs. Poesie*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
 Stengel 1878 = Edmund Stengel, *Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken. Lo «Donatz Proensals» und «Las Rasos de trobar», nebst einem provenzalisch-italienischen Glossar*, Marburg, Elwert, 1878.
 Tiraboschi 1790 = *Dell'origine della poesia rimata. Opera di Giammaria Barbieri modenese*

pubblicata ora per la prima volta e con annotazioni illustrata dal Cav. Ab. Girolamo Tiraboschi, Modena, Società Tipografica Modenese, 1790.

LETTERATURA SECONDARIA

- Barberini 2012 = Fabio Barberini, «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi, serie coordinata da Anna Ferrari, I. Canzonieri provenzali, 12. Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12472*, Modena, Mucchi, 2012.
- Benzoni 1983 = Gino Benzoni, *Corbinelli Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983, 28: 750-60.
- Bertolo–Cursi–Pulsoni 2018 = Fabio Massimo Bertolo, Marco Cursi, Carlo Pulsoni, *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle «Prose»*, Roma, Viella, 2018.
- Bertoni 1903 = Giulio Bertoni, *Le postille del Bembo sul cod. provenzale K (Bibl. Naz. di Parigi, F. fr. 12473)*, «Studj romanzi» 1 (1903): 9-31.
- Bertoni 1905 = Giulio Bertoni, *Giovanni Maria Barbieri e gli studi romanzi*, Modena, Vincenzi, 1905.
- Bertoni 1909 = Giulio Bertoni, *L'histoire du chansonnier provençal ambrosien D 465 inf. n° 25*, «Romania» 38 (1909): 131-5.
- Bertoni 1912 = Giulio Bertoni, *Notarelle provenzali*, «Revue des Langues Romanes» 55 (1912): 92-103.
- Bianchi 2016 = Maria Grazia Bianchi, *Il codice Ambrosiano B 9 inf. e le lettere di Jacopo Corbinelli a Gian Vincenzo Pinelli. Interessi eruditi e storici tra Italia e Francia (1565-1578)*, Thèse de Doctorat, Université de Lausanne, 2016.
- Borghgi Cedrini 2004 = Luciana Borghgi Cedrini, «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da Anna Ferrari). I. Canzonieri provenzali. 5. Oxford, Bodleian Library, S (Douce 269)*, Modena, Mucchi, 2004.
- Callegari 2015 = Marco Callegari, *Pinelli Gian Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015, 83: 727-32.
- Careri 1996 = Maria Careri, *Per la ricostruzione del «Libre» di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti*, «Cultura Neolatina» 56 (1996): 251-408.
- Careri 2009 = Maria Careri, *Giovanni Maria Barbieri*, in Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento I*, Roma, Salerno, 2009: 37-46.
- Careri 2019 = Maria Careri, *Rileggendo Debenedetti (Bembo)*, «Cultura Neolatina» 79/1-2 (2019): 101-10.
- COM2 = Peter T. Ricketts, *Concordance de l'Occitan Médiéval. 2. Les troubadours. Les textes narratifs en vers*, Turnhout, Brepols, 2005.
- Corpus OVI dell'Italiano Antico*, 14 luglio 2016, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano/CNR (consultabile al sito <<http://gattoweb.ovi.cnr.it>>).

- De Bartholomaeis 1927 = Vincenzo de Bartholomaeis, *Le carte di Giovanni Maria Barbieri all'Archiginnasio di Bologna*, Bologna, Cappelli, 1927.
- Debenedetti 1904 = Santorre Debenedetti, *Intorno ad alcune postille di Angelo Colocci*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 28 (1904): 56-93.
- Debenedetti 1995 = Santorre Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*. Edizione riveduta, con integrazioni inedite, a cura e con postfazione di Cesare Segre, Padova 1995.
- De Conca 2001 = Massimiliano De Conca, *Per una nuova edizione dell'«Arte del rimare» di G. M. Barbieri*, in Andrea Fassò, Luciano Formisano (a c. di), *Interpretazione dei trovatori*. Atti del Convegno, Bologna, 18-19 ottobre 1999, Bologna, Pàtron, 2001: 103-18.
- DEI = Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, Barbera, 1950-1957, 5 voll.
- DELI = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-1988, 2 voll.
- De Lollis 1886 = Cesare De Lollis, *Il canzoniere provenzale O (codice Vaticano 3208)*, «Atti della Reale Accademia dei Lincei» 4^a s., 2 (1886): 4-111.
- De Lollis 1889a = Cesare De Lollis, *Appunti dai mss. provenzali vaticani*, «Revue des Langues Romanes» 33 (1889): 157-93.
- De Lollis 1889b = Cesare De Lollis, *Ricerche attorno a canzonieri provenzali di eruditi italiani del secolo XVI*, «Romania» 71 (1889): 453-68.
- De Nolhac 1887 = Pierre De Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini: contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris, Vieweg, 1887.
- DOM = Helmut Stimm *et alii*, *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval*, Tübingen, Niemeyer, 1996– (consultabile anche al sito www.dom-en-ligne.de).
- Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll.
- Fernández Campo 2008 = Francisco Fernández Campo, *Apostillas petrarquescas de Colocci: nuevas posibilidades de lectura*, in Corrado Bologna, Marco Bernardi (a c. di), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008: 431-47.
- Ferro 2008 = Roberta Ferro, *Per la storia del fondo Pinelli all'Ambrosiana. Notizie dalle lettere di Paolo Gualdo*, in Marco Ballarini, Claudia Berra, Giuseppe Frasso (a c. di), *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*. Atti del Convegno, Milano 15-18 maggio 2007, Milano, Cisalpino, 2008, 2 voll., I: 255-88.
- Folena 1964 = Gianfranco Folena, *Barbieri Giovanni Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1964, 6: 226-30.
- Fragnito 1988 = Gigliola Fragnito, *In museo e in villa. Saggi sul rinascimento perduto*, Venezia, Arsenale, 1988.
- Gazzotti 2017 = Marisa Gazzotti, *Scambi culturali tra Italia e Francia nel XVI secolo*:

- le lettere di Jacopo Corbinelli a Gian Vincenzo Pinelli (1579-1587) nel codice ambrosiano T 167 sup.*, Thèse de Doctorat, Université de Lausanne, 2017.
- Gazzotti 2018 = Marisa Gazzotti, *Erudizione e medicina nelle lettere di Jacopo Corbinelli a Gian Vincenzo Pinelli (1579-1587)*, in Claudia Berra et alii (a c. di), *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, Milano, Università degli Studi, 2018: 611-32.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Gravit 1950 = Francis W. Gravit, *Peiresc's Provençal Manuscripts*, «Speculum» 25/2 (1950): 226-36.
- Grendler 1980 = Marcella Grendler, *A Greek collection in Padua: the library of Gian Vincenzo Pinelli*, «Renaissance Quarterly» 33 (1980): 386-416.
- Gresti 2004 = Paolo Gresti, *Appunti sulla traduzione italiana cinquecentesca del «Donat proensals»*, in Anna Ferrari, Stefania Romualdi (a c. di), «*Ab nou cor et ab nou talen*». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, Actes du Colloque AIEO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001), Modena, Mucchi, 2004: 217-27.
- Gresti 2005 = Paolo Gresti, *Gian Vincenzo Pinelli et les coblas de Percival Doria et Felip de Valenza (Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 105 sup.)*, in Dominique Billy, Ann Buckley (éd. par), *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70ème anniversaire*, Turnhout, Brepols, 2005: 671-9.
- Gresti 2016a = Paolo Gresti, *Quelques remarques sur les traductions du «Donat proensals» dans le ms. D 465 inf. de la Bibliothèque Ambrosiana de Milan*, «Revue des Langues Romanes» 120 (2016): 205-16.
- Gresti 2016b = Paolo Gresti, *Le traduzioni cinquecentesche del «Donat Proensals» nella biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli*, «Studi di Filologia Italiana» 74 (2016): 87-141.
- Gresti 2016c = Paolo Gresti, *La fonetica provenzale di Luigi Onorato Drago*, «Vox Romanica» 75 (2016): 210-23.
- Gresti 2019 = Paolo Gresti, «*...la grammatica ch'a messer Ludovico è piaciuto mandare*». *Notizie sulla circolazione del «Donat proensals» nel Cinquecento*, in Edoardo R. Barbieri, Marco Giola, Daniele Piccini (a c. di), *Tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco. Studi di allievi e amici offerti a Giuseppe Frasso*, Pisa, ETS, 2019: 323-35.
- Grützmacher 1862 = Wilhelm Grützmacher, *Bericht an die Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen in Berlin über die in Italien befindlichen provençalischen Liederhandschriften*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 32 (1862): 387-425.
- Gutiérrez García-Pérez Barcala 1999 = Santiago Gutiérrez García, Gerardo Pérez Barcala, *Notas morfosintácticas de Angelo Colocci no Cancioneiro provençal M*, in Rosario Álvarez Blanco, Dolores Vilavedra Fernández (ed. por), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago

- de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2 voll., II: 677-97.
- Inventario Ceruti = Inventario Ceruti dei manoscritti della Biblioteca Ambrosiana* (1863), Trezzano, Etimar, 1973-1979, 5 voll.
- LR = François Just-Marie Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris, Silvestre, 1836-1844, 6 voll.
- Marinoni 1989 = Maria Carla Marinoni, *Il glossario provenzale-italiano di Onorato Drago*, Fasano, Schena, 1989.
- Meliga 2001 = Walter Meliga, «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzî (serie coordinata da Anna Ferrari)*. I. *Canzonieri provenzali*. 2. *Bibliothèque nationale de France, I (fr. 854), K (fr. 12473)*, Modena, Mucchi, 2001.
- Menichetti 2015 = Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg, ÉLiPhi, 2015.
- Mozzetti 2000 = Francesco Mozzetti, *Giganti Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, 54: 661-3.
- Nuovo 2005 = Angela Nuovo, *Dispersione di una biblioteca privata: la biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli dall'agosto 1601 all'ottobre 1604*, in Angela Nuovo (a c. di), *Biblioteche private in età moderna e contemporanea*. Atti del Convegno internazionale, Udine, 18-20 ottobre 2004, Milano, Bonnard, 2005: 43-54.
- Nuovo 2007 = Angela Nuovo, *Per una storia della biblioteca Pinelli*, in Piero Innocenti, Cristina Cavallaro (a c. di), *Una mente colorata: studi in onore di Attilio Mauro Caproni per i suoi 65 anni*, Manziana · Roma, Vecchiarelli · Il libro e le letterature, 2007, 3 voll., III: 1175-97.
- Nuovo 2009 = Angela Nuovo, *Ritratto di un collezionista da giovane: Peiresc a casa Pinelli*, in Marc Fumaroli (dir. par), Francesco Solinas (éd. par), *Peiresc et l'Italie*. Actes du colloque international, Naples, le 23 et le 24 juin 2006, Paris, Alain Baudry et Cie, 2009: 1-17.
- Patrizi 1979 = Giorgio Patrizi, *Castelvetro Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, 22: 8-21.
- PD = Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Winter, 1909.
- Pérez Barcala 2000 = Gerardo Pérez Barcala, *Aspectos fonéticos y léxicos de las anotaciones de Angelo Colocci en el libro di poeti limosini*, «Critica del testo» 3/3 (2000): 947-80.
- Pérez Barcala 2008 = Gerardo Pérez Barcala, *Angelo Colocci y la rima románica: aspectos estructurales (análisis de algunas apostillas coloccianas)*, in Corrado Bologna, Marco Bernardi (a c. di), *Angelo Colocci e gli studi romanzî*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008: 313-61.
- Pérez Barcala 2011a = Gerardo Pérez Barcala, *Las notas de collatio en el cancionero M y los libri provincialium de Angelo Colocci*, «Revista de literatura medieval» 23 (2011): 215-36.
- Pérez Barcala 2011b = Gerardo Pérez Barcala, *Angelo Colocci y la lírica provençal a*

- través de Dante y Petrarca en el cancionero M*, «Medioevo Romanzo» 35 (2011): 115-33.
- Pulsoni 1992 = Carlo Pulsoni, *Luigi Da Porto, Pietro Bembo: dal canzoniere provenzale E all'antologia trobadorica bembiana*, «Cultura Neolatina» 52 (1992): 323-51.
- Pulsoni 2001 = Carlo Pulsoni, *Bembo e la letteratura provenzale*, in Silvia Scotti Morgana, Mario Piotti, Massimo Prada (a c. di), «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo. Atti del convegno di Gargnano del Garda (4-7 ottobre 2000), Milano, Cisalpino, 2001: 37-54.
- Rajna 1880 = Pio Rajna, *Un vocabolario e un trattatello di fonetica provenzale del sec. XVI*, «Giornale di filologia romanza» 3 (1880): 34-50.
- Raugei 1992 = Anna Maria Raugei, *Tra gli scaffali di una biblioteca italiana. Gian Vincenzo Pinelli e la letteratura francese sul nuovo mondo*, in Enea Balmas (a c. di), *La scoperta dell'America e le lettere francesi*, Milano, Cisalpino, 1992: 181-92.
- Raugei 2001 = Anna Maria Raugei, *Une correspondance entre deux humanistes. Gian Vincenzo Pinelli et Claude Dupuy*, Firenze, Olschki, 2001, 2 voll.
- Raugei 2015 = Anna Maria Raugei, *Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601): ses livres, ses amis*, in Rosanna Gorris Camos, Alexandre Vanautgaerden (éd. par), *Les labyrinthes de l'esprit. Collections et bibliothèques à la Renaissance. Renaissance libraires and collections*, Genève, Droz, 2015: 213-27.
- Raugei 2018 = Anna Maria Raugei, *Gian Vincenzo Pinelli e la sua biblioteca*, Genève, Droz, 2018.
- Rivolta 1914 = Adolfo Rivolta, *Un grande bibliofilo del secolo XVI. Contributo ad uno studio sulla biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli*, Monza, Scuola Tipografica Artigianelli, 1914.
- Rivolta 1933 = Adolfo Rivolta, *Catalogo dei codici pinelliani dell'Ambrosiana*, Milano, Tipografia Pontificia Arcivescovile, 1933.
- Rizza 1965 = Cecilia Rizza, *Peiresc e l'Italia*, Torino, Giappichelli, 1965.
- Rodella 2003 = Massimo Rodella, *Fortuna e sfortuna della biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli: la vendita a Federico Borromeo*, «Bibliotheca» 2 (2003): 87-125.
- Spetia 1996 = Lucilla Spetia, *Riccardo Cuor di Leone tra oc e oïl (BdT 420.2)*, «Cultura Neolatina» 56 (1996): 101-55.
- SW* = Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, Leipzig, Reisland, 1894-1924, 8 voll. (vol. VIII hrsg. von Carl Appel, 1924).
- Tamizey de Larroque 1888-1898 = Philippe Tamizey de Larroque, *Lettres de Peiresc*, Paris, Imprimerie nationale, 1888-1898, 7 voll.
- Tiraboschi 1781 = *Biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli Stati del serenissimo Duca di Modena raccolte e ordinate dal cavaliere Ab. Girolamo Tiraboschi*, Modena, Società Tipografica, 1781, I: 158-69.
- TLIO* = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, 14 luglio 2016, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano/CNR (consultabile al sito <http://tlioweb.ovi.cnr.it>).

Treccani = *La piccola Treccani. Dizionario enciclopedico*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995–, 19 voll.

Vincenti 1963 = Eleonora Vincenti, *Bibliografia antica dei trovatori*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1963.

Zufferey 1987 = François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987.

RIASSUNTO: L'articolo analizza un testimone poco noto del sirventese BdT 217.2 appartenuto a Gian Vincenzo Pinelli (Milano, Biblioteca Ambrosiana D 465 inf., cc. 262-263), il cui principale interesse risiede nella presenza di numerose glosse marginali in lingua italiana: esse derivano dall'antigrafo e sembrano tracce di un'operazione preliminare a una traduzione integrale del sirventese. L'articolo fornisce un'edizione, una classificazione e un esame traduttologico dei *marginalia*, al fine di formulare alcune ipotesi circa l'identità dell'anonimo glossatore, dotato per altro di un'ottima conoscenza della lingua d'oc, e circa i canali di confluenza del testo nella biblioteca pinelliana.

PAROLE CHIAVE: Studi provenzali nel Cinquecento; Gian Vincenzo Pinelli; BdT 217.2; Guilhem Figueira; glosse italiane; Pietro Bembo; Alvise Mocenigo; Fulvio Orsini; Giovanni Maria Barbieri; Ludovico Castelvetro; Antonio Giganti; Peiresc.

ABSTRACT: The article analyses a little-known witness of Provençal sirventes BdT 217.2. The copy preserved in ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana D 465 inf., cc. 262-263 belonged to Gian Vincenzo Pinelli and its main interest lies in the presence in its margins of several glosses in Italian language: their source is the same of the text itself and they seem to be the signs of a project to develop a complete translation of the sirventes. The article provides an edition, a classification and a translation-related analysis of these *marginalia*, in order to make assumptions about the anonymous – and particularly skilled in the subject of Provençal language – glossator's identity and about how the text may have entered Pinelli's library.

KEYWORDS: XVIth century Troubadour studies; Gian Vincenzo Pinelli; BdT 217.2; Guilhem Figueira; Italian glosses; Pietro Bembo; Alvise Mocenigo; Fulvio Orsini; Giovanni Maria Barbieri; Ludovico Castelvetro; Antonio Giganti; Peiresc.

LA “GIUSTIZIA DI TRAIANO”
E I *DETTI DI SECONDO*
NEL MANOSCRITTO RICCARDIANO 1311

1. IL *LIBRO DE LA CREATIONE DEL MONDO*, LA *LEGENDA AUREA*
E I *FIORI DI FILOSOFI*

Tra gli aneddoti più diffusi e celebri nella letteratura italiana medievale figurano l'episodio di Traiano supplicato dalla vedova (noto come “Giustizia di Traiano”) e la vita del filosofo Secondo. Il primo circola nel Medioevo latino e volgare in differenti testi e forme, tra cui spiccano le citazioni contenute nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* danteschi, in entrambe le cantiche nel canto X.¹ Prima di arrivare a Dante, la narrazione passa per una lunga catena di elaborazioni, che parte da testi tardoantichi e medio-latini, giunge allo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais ed alla sua riduzione operata da Adamo di Clermont nei *Flores historiarum*; dai *Flores* derivano i *Fiori e vita di filosofi e d'altri savi e d'imperadori*, che per la vicenda di Traiano uniscono al racconto di Adamo di Clermont alcuni elementi tratti probabilmente dalla *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze; quest'ultima, a sua volta, riprende e rielabora materiali della *Vita Gregorii* di Giovanni Diacono, dello *Speculum historiale* e di altre fonti, inserendoli nel capitolo XLVI, dedicato a san Gregorio Magno.² La storia di Secondo, invece, di origine orientale, passa in Occidente e confluisce anch'essa nello *Speculum* di Vincenzo, e da lì nei *Flores* di Adamo di Clermont e ai *Fiori di filosofi*.³

* Ringrazio Alfonso D'Agostino e Speranza Cerullo per le indicazioni fornitemi.

¹ Le notizie storiche su Traiano, una panoramica della sua presenza nella letteratura medievale e nel poema dantesco in particolare, con relativa bibliografia, sono fornite da Pastore Stocchi 1976.

² Per il testo di Iacopo da Varazze faccio riferimento a *Legenda aurea* (Maggioni 2007), che contiene anche studio dei singoli capitoli e bibliografia. Indicazioni sulle fonti del cap. XLVI si trovano in *Legenda aurea* (Maggioni 1998): 296-7.

³ Il testo dei *Fiori di filosofi* si legge nell'edizione curata da Alfonso D'Agostino (*Fiori*

Sia la *Legenda aurea* che i *Fiori di filosafi* sono trasmessi da un testimoniale ampio e variegato, che gli studi degli ultimi decenni hanno via via arricchito con nuovi ritrovamenti. La particolare natura dei testi – raccolte di aneddoti, *exempla* e massime sapienziali – fa sí che alcune loro porzioni abbiano conosciuto una circolazione autonoma: tale è il caso, per i materiali che qui ci interessano, del capitolo dedicato a Secondo, comunemente noto agli studiosi come *Detti di Secondo*, proprio perché contiene una serie di sentenze, in forma di domanda-risposta, attribuite al filosofo.

Il presente contributo vuole studiare una nuova testimonianza di questi due episodi: una versione della “Giustizia di Traiano” che trova una corrispondenza assai precisa con quella presente nel capitolo della *Legenda aurea* su san Gregorio Magno, e una rielaborazione del capitolo dei *Fiori e vita di filosafi* relativo a Secondo, che ho individuate nel manoscritto Riccardiano 1311, e che non mi consta siano state finora censite.⁴ Il codice in questione tramanda una cronaca universale, che il *colophon* del testo chiama *Libro de la creatione del mondo* (d’ora innanzi *Lcm*), riportando il nome del copista, Piero di Vaschino da Bergamo, e la data di fine della trascr-

di filosafi [D’Agostino]), cui si devono anche contributi sulle fonti del testo, e in particolare studi sulla circolazione dei *Detti di Secondo*: vd. D’Agostino 1977a, 1977b, 1998.

⁴ La tradizione manoscritta dei *Fiori di filosafi* è descritta in *Fiori di filosafi* (D’Agostino): 9-20, con alcune giunte in D’Agostino 1998. Deriva non dai *Fiori*, ma dal *Liber de vita et moribus philosophorum* attribuito a Walter Burley, la versione dei *Detti di Secondo* studiata in D’Agostino 1977b. L’articolo di Del Popolo (2016) presenta un nuovo testimone parziale dei *Fiori*, contenente anche i *Detti di Secondo*, mentre la versione studiata da Del Popolo 1994 contiene alcuni frammenti compendiosi (vd. in particolare p. 139 per la storia di Secondo). Divizia 2017, infine, fornisce analisi ed edizione di due testi copiati in un codice di Dresda: i soli *Detti* (senza la vita del filosofo) tratti dai *Fiori di filosafi*, e *Vita e detti di Secondo* contenuti in un volgarizzamento dello pseudo-Burley. Quanto alla *Legenda aurea* volgarizzata, un panorama della tradizione delle differenti versioni è offerto dalle schede della *BAI* (pp. 390-4 per la storia di san Gregorio e pp. 413-7 per la *Legenda aurea*) e soprattutto dai lavori di Speranza Cerullo, che analizzano anche le tecniche traduttorie dei volgarizzatori: vd. Cerullo 2015, 2017a, 2017b e soprattutto Cerullo 2018, con ricca schedatura dei testimoni di ciascun capitolo del leggendario (per la storia di Gregorio, vd. pp. 287-91). I contributi di Cigni (2005 e 2006) e Cigni–Maggioni 2010 si occupano di alcuni capitoli mariani, in pisano, contenuti in un codice genovese, mentre Divizia 2005 studia due testimonianze extravaganti della *Legenda*, tra cui un frammento contenuto nel *Libro di varie storie* di Antonio Pucci.

zione, 15 ottobre 1439. Il *Lcm* è costituito da un vasto ed elaborato centone di materiali biblici, storiografici, mitografici e sapienziali, assemblati per formare una narrazione unitaria che va dalla Creazione all’epoca di Giuliano l’Apostata. Come è già stato rilevato, le fonti cui l’anonimo compilatore ricorre sono disparate, non sempre identificabili, anche se pare di poter individuare con sicurezza ampi blocchi desunti da volgarizzamenti della cosiddetta *Histoire ancienne jusqu’à César*, della *Historia destructionis Troiae* (nella traduzione del Ceffi, con interpolazioni) e dell’*Historia de preliis*, oltre a una versione latina della storia dei Sette Savi.⁵

I capitoli su Traiano e Secondo si trovano alle cc. 172r-173v, nell’ultima sezione del *Lcm*, relativo alla storia di Roma. Come avviene sovente nel codice, il cambio di fonte non è segnalato dal copista o dal rubricatore, e i materiali tratti dalla *Legenda aurea* e dai *Fiori* sono semplicemente mescolati agli altri, formando una narrazione continua ed organica, scandita solo, di tanto in tanto, da iniziali filigranate.

La vita di Traiano inizia con un breve resoconto della salita al trono e delle prime guerre dell’imperatore: questa parte (§§ 1-9) manca nella *Legenda* e nei *Fiori*, ma si trova nello *Speculum historiale*. Il resto della narrazione (§§ 10-19) segue fedelmente il testo di Iacopo da Varazze: episodio di Traiano e della vedova, ed un secondo caso, in cui un’altra vedova chiede al sovrano giustizia per il proprio figlio, involontariamente ucciso proprio dal figlio dell’imperatore: quest’ultimo offre il suo erede alla donna, in sostituzione del figlio deceduto.⁶

Dopo la vita di Traiano si legge, in forma assai breve, della sua morte e della sua redenzione postuma per intercessione di san Gregorio Magno (§§ 20-22). Il *Lcm* passa quindi ad Adriano: è interessante notare come la vita di questo imperatore sia contenuta nei *Fiori*, ma il compilatore scelga

⁵ Descrizione del codice e di alcune fonti della compilazione in Di Sabatino 2017, con rinvio alla bibliografia pregressa, in particolare Carlesso 2009: 296-309, Punzi 2004: 193-5, De Robertis–Miriello 1999: 32, Scarpa 1986: 16 e Gorra 1887: 174-80.

⁶ I brani delle due vedove che chiedono giustizia vengono fusi e trattati come un unico episodio nel *Novellino*: vd. *Novellino* (Conte): 243-4 e 361-3. Il passo sulla seconda vedova confluisce anche nell’*Alphabetum narrationum* di Arnolfo di Liegi (*ante* 1308), dove è però sganciato dal resto del racconto su Traiano (vd. *Alphabetum narrationum* [Brilli]: capp. 415 e 425).

di avvalersi di altre fonti, che al momento non riesco ad individuare (benché alcuni elementi richiamino dati dello *Speculum historiale*, libro X, capp. lxxix e xc), offrendo comunque una narrazione decisamente sintetica.

A questo punto, il *Lcm*, esattamente come avviene nei *Fiori di filosafi*, collega alla storia di Adriano quella del filosofo Secondo, che pare estratta, come dicevo, dai *Fiori medesimi*.

2. I TESTI SU TRAIANO E SECONDO

Presento ora l'edizione delle porzioni testuali relative a Traiano e Secondo, includendo anche le parti non desunte dalla *Legenda aurea* e dai *Fiori di filosafi*.

Ho adottato criteri moderatamente conservativi nella veste grafica, evitando di modernizzare gruppi come *cha* per *ca*, *ct* per *tt*, *pb* per *f*, *y* per *i* o *x* per *s(s)*. Ho invece distinto *u* e *v*, introdotto maiuscole e punteggiatura secondo l'uso moderno, marcato le voci del verbo *avere* che oggi richiedono *b-* con l'uso dell'accento grave, come in *àe* per *ha(e)*. La nota tironiana è stata resa con la forma *et*, che pare più frequente nel codice rispetto ad *e*. L'abbreviazione *R.*, per "rispose", è stata risolta in *rispuose*, sulla base dell'unica attestazione in chiaro. L'abbreviazione *pnia* presente nella sezione su Secondo è stata sciolta in *penitentia*.

Le correzioni sono ridotte al minimo indispensabile, condotte, ove possibile, facendo ricorso alla lezione di altri codici dei *Fiori di filosafi*, desunta dall'edizione di D'Agostino. I *loci* corrotti o notevoli, che siano o meno oggetto di correzione, sono segnalati da un asterisco e discussi dopo ciascuno dei due testi, nelle note di commento alle lezioni e varianti. Per facilitare la consultazione delle note e delle osservazioni che seguono, ho diviso i testi in brevi pericopi, numerate con cifre arabe tra parentesi quadre. Il codice presenta il testo copiato su due colonne, che indico con numero di carta e lettere *a*, *b* per le colonne del recto, *c* e *d* per quelle del verso.

La *facies* linguistica del manoscritto è chiaramente pisana, presumibilmente trecentesca (e dunque più antica rispetto alla data del manufatto),⁷

⁷ Cf. Di Sabatino 2017: 102-4, con esempi tratti soprattutto dalle prime carte del

con qualche sporadico elemento italiano settentrionale, ascrivibile verosimilmente alla mano del copista Piero, di origine bergamasca. Mi limito qui a segnalare alcuni elementi notevoli (indico per ciascun esempio il brano da cui è tratto, *Tr.* per *Traiano* o *Sec.* per *Secondo*, e il numero di pericope): semplificazione di ζ , sostituita anche graficamente da *s*, in *altessa*, (*Tr.* 20); di contro, come avviene frequentemente nell’antico pisano, uso di ζ per *s* sonora, come in *vazzo* (*Tr.* 20), *paetze* (*Sec.* 1); labdacismo, in *sembra* (*Sec.* 7); velarizzazione di *-l-* in *autro* (*Tr.* 4, 15). Sul piano morfologico, rilievo *udicte*, forma del perfetto tipicamente occidentale (*Sec.* 2); marcatamente occidentale è la forma *amburo* (*Sec.* 9). Rilevo almeno due casi di sincope, in *drisione* (per *derisione*, *Sec.* 11) e *drebe* (per *darebbe*, *Sec.* 8); per “senza” il manoscritto offre la forma *sensa* (*Sec.* 2, 4, etc.), con un solo caso della variante tipicamente fiorentina (pur con *-s-* pisana) *sansa* (*Sec.* 43).

2.1. TRAIANO

Testo

[c. 172b] [1] Et dipo’ lui sí prese lo imperio Trayano spagnolo in Francia apo la città Gripiana*. [2] Questi li facti di Roma et del populo governoe aconciamente. [3] Simigliantemente et tucto Germania in pristuno stato rivocoe tresdanubio*, [4] molta gente subiugoe, Selenecio, Chesserfonte et Babillonia, sí prese et tucto infine a le confine d’India in Roma, et tucte l’autre provincie se egualmente mostrava*. [5] Se alcuno suo amico infermava, spessamente l’andava ad visitare, et speso facendo convito* a’ suoi amici. [6] Questi fue molto buono et iusto a tucta gente et maxime faceva bene, occultamente arichiendo et levando in istato tucti quelli che fusseno de umile conditione, [7] et molti adornamenti fece per certe parte, [8] et essendo ripreso da’ suoi amici perché eli era tanto comunale ad tucta gente, dicesi ch’eli rispuose cosí cotale dè esser lo imperadore inverso li suoi subditi, quale vuole ciascuno che siano li subditi inverso di lui. [9] In quello .iiiiior. città di Persia per tremuoto* pericteno, Asia, Gretia et Gathia.

manoscritto. I tratti pisani sono uniformemente riscontrabili in tutte le sezioni del codice.

[10] Et andando questo Traiano in grande frecta a una [c. 172c] bactaglia contra uno suo nimico, [11] una vedova con grande pianto vene a lui, dimandandoli iusticia del malefactore che innocentemente li avea morto lo suo figliuolo, [12] et promectendoli Trayano questo, di farli a la sua tornata iusticia, et ela rispuose et dixeli: [13] «Et chi mi terrà iusticia di questo se tu sè morto alla bactaglia?», [14] et quelì rispuose: «Quelì che dipo' me terrà lo imperio!». [15] Al quale la vedova dixè: «A te che prode sarà, se l'altro tuo successore mi farà ragione et iusticia? [16] Or non è meglio per te che tu mi facci iusticia, acciò che n'abi merito tu?». [17] Per la quale cosa lo imperadore, comoso di pietà, da cavalo descendendo, in quello medesimo luogho fece iusticia del sangue innocente.

[18] Et un'altra volta lo suo figliuolo, dixavedutamente per la terra corendo ad cavalo, uno figliuolo d'un'altra vedova sí ucise percotendolo. [19] Per la quale cosa la vedova a lo imperadore andò, dicendo con grande pianto, et eli lo suo medesimo figliuolo, che questo avea facto, a la vedova in luogho del suo figliuolo ch'era morto sí donoe et grandemente lo dotoe in suo figliuolo*. [20] Regnando eli anni .xviii., et essendo passato di questa vita, funo mise le suoè ossa in uno vazo d'oro et poste sotto una colona* in del mercato, la quale eli comandò ad essere facta d'altessa .xl. piedi. [21] Per la cui misericordia et iusticia ch'eli ebe in sé, messere santo Gregorio papa, dipo' molto tempo poi che lo decto Traiano passò di questa vita, fece speciale preghiera a Dio per lui, [22] et liberoe l'anima sua da le pene dal ninferno, là v'eli era colocata perch'era pagano.

[23] Dipo' lui succedete in ne lo imperio Adriano [...].

Lezioni rigettate o notevoli

[1] *cità Gripiana*: lo *Speculum* legge *Agrippam Gallie urbem*. Si tratta di Colonia, anticamente detta Colonia Agrippina.

[3-4] Lo *Speculum* legge *moxque Germaniam trans Rbenum sibi subegit, et trans Danubium gentes multas superavit. Barbaras etiam nationes trans Eufratem et Tigrim sitas redegit in provincias. Denique Seleuciam et Babiloniam occupavit, et usque ad Indie finem plus magnum Alexandrum accessit*.

La forma *pristuno* sarà da intendersi come variante di *pristino*, o come banale errore di copia per aggiunta di una asticella verticale in eccesso.

Per la forma *tresdanubio*, sorge invece il dubbio che si tratti di un guasto riconducibile ad un intermediario oitanico, con *tres* per il latino *trans*. Consultando uno dei manoscritti del *Miroir historial* (BnF, fr. 309, c. 73v; la se-

zione non è contenuta nel primo volume dell’edizione Cavagna⁸) leggo: *il conquest Germanie oultre le Rin et oultre Danubie et subiuga moult de gens, et moult de nascions estranges oultre Euffratem et le Tigre et ramena en provinces, et puis prist Selencie et Babilonie et jusques es fins d’Inde il ala après le grant Alixandre*. Per il punto che ci interessa, il codice ha *oultre*.

[5] *convito*: ms. *co(n)iuuto*, emendo secondo il senso. Lo *Speculum* (libro XI, cap. lxviii) parla qui di *convivia*.

[8] *dkè esser*: il ms. legge *dess(er)*; integro la *e* mancante. La pericope appare come una traduzione, in verità non del tutto adeguata, della conclusione del cap. lxviii del libro XI dello *Speculum historiale*: *amicis enim eum culpantibus quod nimium omnibus respondit se talem imperatorem privatis quales esse imperatores privatus optasset*.

[9] *.iiiior.*: intendo come grafia per “quattro”, con *-or* di *quatuor*. *tremuoto*: ms. *trenuoto*, il passo è assente nello *Speculum historiale*, emendo *ope ingeni*.

[19] *lo dotoe in suo figliuolo*: lezione non comprensibile, probabilmente guasta; una chiave di interpretazione è offerta dal testo latino della *Legenda aurea*, dove troviamo *et magnifice ipsam dotauit*.

[20] *sotto una colona*: la parola *sotto* è mia congettura per risolvere un segno abbreviativo non intellegibile; lo *Speculum historiale* offre qui *sub calunna* (per *columna*).

Osservazioni

Come accennato, la prima parte della narrazione su Traiano mostra chiari punti di contatto con lo *Speculum historiale*. A partire dalla pericope 10, la vicenda contenuta del *Lcm* si presenta invece come una traduzione del passo corrispondente della *Legenda aurea*, cui pare persino più fedele rispetto al testo toscano pubblicato a cura di Laura Ingallinella.⁹ Una lettura

⁸ Del *Miroir historial* (Cavagna) è stato sinora pubblicato solo il primo tomo, che contiene i libri 1-4.

⁹ Vd. *Legenda aurea* (Leonardi *et alii*): 143-61, con edizione della vita di san Gregorio. Il contributo edita criticamente solo un florilegio di leggende, ma è senz’altro preferibile alla vecchia edizione di Arrigo Levasti (*Legenda aurea* [Levasti]), basata sul solo codice Riccardiano 1254.

delle quattro versioni dell'incontro con la vedova (*Speculum historiale*, *Fiori di filosafi*, *Legenda aurea* in latino, volgarizzamento toscano in ed. Ingallinella), può dare un rapido panorama della situazione:

Speculum historiale (libro XI, cap. xlvi): [...] vidua quedam, apprehenso pede illius, miserabiliter lugens iusticiam sibi fieri de his qui filium eius iustissimum et innocentissimum poscebat «Tu – inquit – Auguste, imperas, et ego tam atrocem iniuriam patior». «Ego – ait ille – satisfaciam tibi cum rediero». «Quid si non redieris?», ait illa. «Successor – inquit – meus satisfaciet tibi». At illa: «Quomodo hoc sciam, quando et si facturus es? Quid tibi proderit si alius bene fecerit? Tu mihi debitor es, secundum opera tua mercedem recepturus. Fraus autem est nolle reddere quod debetur. Successor tuus iniuriam patientibus vel passuris per se tenebit. Te non liberavit iusticia aliena. Bene agetur cum successore tuo, si liberavit se ipsum. His verbis motus Traianus descendit de equo et causam vidue presentialiter examinavit et condigna satisfactione viduam consolatus est.

Fiori di filosafi (D'Agostino): 200-2: [...] una femina vedova venne e preseli il pied'e piangendo molto teneramente domandò e richieselo che li facesse diritto di coloro che li aveano morto un suo figliuolo ch'era iustissimo e senza colpa.

E quelli parlò e dissele: «Io ti sodisfarò quand'io reddirò».

E quella disse: «E se tu non riedi?»

E quelli rispose: «El successore mio ti sodisfarà». E quella disse: «E io come 'l so? E pognamo ch'elli 'l faccia; a te che farà se quello altro farà bene? Tu mi se' debitore e secondo l'opere tue serai meritato. Frode è non volere reddere quello che l'uomo dee. El successore tuo a quelli

ch'hanno ricevuto e riceveranno ingiuria serà tenuto per sé. L'altrui iustizia non libera te e ben serà al successore tuo s'elli liberrà sé medesimo».

Per queste parole mosse lo 'mperadore e scese da cavallo ed esaminò incontanente la vicenda e fece iustizia e sodisfece e consolò la vedova.

Legenda aurea (Maggioni 2007): 342-4: Cui quedam uidua flebiliter occurrit dicens: «Obsecro un sanguinem filii mei innocenter perempti uindicare digneris». Cumque Traianus si sanus reuerteretur se uindicare testaretur, uidua dixit: «Et quis mihi hoc prestabit, si tu in prelio mortuus fueris?». Traianus dixit: «Ille qui post me imperabit». Cui uidua: «Et tibi quid proderit, si alter mihi iustitiam fecerit?». Traianus dixit: «Vtique nihil». Et uidua: «Nonne, inquit, melius tibi est ut mihi iustitiam facias et pro hoc mercedem accipias quam alteri hanc transmittas?». Tunc Traianus pietate commotus de equo descendit et ibidem innocentis sanguinem uindicavit.

Legenda aurea (Leonardi *et alii*): 151: [...] una vedova gli si parò dinanzi pian-

gendo e dicendo: – Io ti priego che ttu debbi fare vendetta del sangue d’uno mio figliuolo ch’è morto senza colpa veruna –. E dicendole Traiano che ‘lla ne vendicherebbe se tornasse sano, la vedova disse: – E chi mmi farà ciò se ttu morrai nella battaglia? –. E Traiano disse: – Quelli che sarà imperadore dopo me –. Disse la vedova: – Or che pro fia ad te s’altri mi farà giustizia? –. Disse Traiano: – Certo veruno pro –. Disse la vedova: – Or nonn-è meglio ad te che tu mi facci ragione tu, che tu la lasci a ‘ffare ad altra persona? –. Allora Traiano si mosse a pietade e scese ad terra del cavallo e quivi vendicò il sangue di quello innocente.

Il dettaglio della vedova che afferra il piede di Traiano si trova nello *Speculum* e dei *Fiori*, non nella *Legenda* e nel *Lcm*.

Nello *Speculum* e nei *Fiori*, la vedova chiede semplicemente cosa accadrà se Traiano non tornerà dalla guerra. Nella *Legenda* e nel *Lcm* (§ 13) la domanda è piú articolata ed esplicita: la donna chiede infatti chi le farà giustizia, se l’imperatore morirà combattendo.

L’espressione utilizzata per designare il successore dell’imperatore, *successor* nello *Speculum*, *successore* nei *Fiori*, diventa *ille qui post me imperabit* nella *Legenda aurea*, cui corrisponde piuttosto fedelmente il testo del *Lcm*, *Queli che dipo’ me terrà lo imperio* (§ 14).

Infine, nella conclusione dell’incontro con la prima vedova, lo *Speculum* e i *Fiori* parlano di soddisfazione e consolazione della vedova, mentre la *Legenda* e il *Lcm* (§ 17) preferiscono parlare di giustizia per il sangue (dell’) innocente.¹⁰

Certamente il testo del *Lcm* presenta anche alcuni elementi originali, che lo differenziano dal volgarizzamento toscano citato, come la menzione del *malefatore* (§ 11), o la lieve abbreviazione del dialogo fra Traiano e la donna, dove scompare la risposta dell’imperatore alla domanda *a te che prode sarà [...]?* (§ 15).

¹⁰ I primi due dettagli comuni alla *Legenda* e al *Lcm* (la domanda della vedova sulla morte di Traiano in battaglia, il riferimento al successore dell’imperatore) si trovano anche nella *Vita Gregorii* di Giovanni Diacono (*Patrologia latina* 75: coll. 105-6), ritenuta fonte del cap. XLVI della *Legenda* (cf. *supra*, n. 2); nella narrazione di Giovanni, tuttavia, manca il terzo elemento, la menzione della vendetta del sangue dell’innocente ucciso; e soprattutto manca l’altra parte della “Giustizia di Traiano”, l’incontro con la seconda vedova.

Quanto al secondo episodio di “Giustizia di Traiano” (§§ 18-19), nella *Legenda*, come nel *Lcm*, esso segue immediatamente il passo che abbiamo appena esaminato:

Legenda aurea (Maggioni 2007): 344: Fertur quoque quia dum quidam filius Traiani per urbem equitando nimis lasciue discurreret, filium cuiusdam uidue interemit. Quod cum uidua Traiano lacrimabiliter exponeret, ipse filium suum qui hoc fecerat uidue loco filii sui defuncti tradidit et magnifice ipsam dota-uit.

Legenda aurea (Leonardi *et alii*): 151-2: Dicesi ancora, cavalcando uno figliuolo di Traiano per Roma entro andava scorrendo molto villanamente, sicché intervenne che uccise il figliuolo d’una vedova. La quale cosa rispiando la detta vedova con molte lagrime ad Traiano, egli tolse il suo propio figliuolo che avea fatto quello male e diedelo alla vedova in luogo del suo figliuolo morto, e si llo dotò grandemente.

Anche in questo caso, il *Lcm* pare testimoniare una traduzione assai fedele della *Legenda*, pur in una versione differente da quella toscana già pubblicata: riporto solo alcuni dettagli, come la forma *per Roma* dell’ed. Ingallinella, contro *per la terra* del *Lcm* (§ 18), traduzione del latino *per urbem*; o ancora, la diversa resa del latino *lacrimabiliter*, per cui l’ed. Ingallinella legge *con molte lagrime*, mentre il *Lcm* ha *con grande pianto* (§ 19). Si noti come nel primo caso è il *Lcm* ad avere una traduzione letterale, mentre nel secondo è il volgarizzamento edito da Ingallinella a seguire più fedelmente il testo latino.

La sepoltura dell’imperatore, in un’urna d’oro (§ 20), non è descritta dalla *Legenda* né dai *Fiori di filosafi*, ma se ne trova menzione nello *Speculum historiale*: *ossa eius in urnam auream collecta et in foro sub calunnna posita sunt*. Il dettaglio sull’altezza della colonna dell’imperatore offerto dal nostro testo, al contrario, non si trova nei *Fiori*, né nella *Legenda*, né nello *Speculum historiale* o nell’*Alphabetum narrationum*.

Il racconto del miracolo di san Gregorio è invece presentato dal *Lcm* in forma assai sintetica, evitando alcuni elementi importanti, presenti nella *Legenda* e nei *Fiori di filosafi*: manca ad esempio il particolare, riportato anche nel *Novellino*, della lingua rinvenuta intatta quando il Papa fa riesumare l’imperatore. Non si precisa che il pontefice prega per l’anima di Traiano nella basilica di San Pietro. Viene eliminata la parte finale del rac-

conto della *Legenda aurea* (ripresa invece dai *Fiori di filosafi*¹¹) in cui si afferma che san Gregorio accettò una lunga malattia come castigo per aver pregato per l’anima di un pagano.

Saranno necessarie ulteriori indagini per appurare se il *Lcm* trae il passo volgarizzato della *Legenda* da una traduzione attestata altrove. I controlli che sono riuscito sinora ad effettuare (sul testo pubblicato da Ingallinella, sui volgarizzamenti settentrionali editi da Zeno Verlato, sulla versione toscana del manoscritto Barberiniano Latino 4065¹²) non mi hanno permesso di trovare somiglianze significative. Per il momento, mi pare quindi lecito limitarmi ad asserire che il codice riccardiano trasmette una versione pisana dell’episodio di Traiano estratto dalla *Legenda aurea*, con l’aggiunta di una parte introduttiva e di alcuni dettagli nella conclusione desunti, direttamente o indirettamente, dallo *Speculum historiale*.

2.2. VITA E DETTI DI SECONDO

Testo

[c. 172d] [1] in del tempo del quale [*scil.* Adriano] fue uno suo philosopho che andò ad istudio fuori di suo paeze molto iovano et detto per nome Secondo. [2] Questi, stando in ischuola, sí udicte legere che nesuna femina era casta s’ela fusse richiesta, ma che tucte erano senza vergogna; [3] et ritornando questi in suo paeze molto savio, ad guiza di romeo con grande barba et capelli sí capitò ad casa de la madre sua, la quale era alb~~e~~rgatrice*, non essendo eli da nesuno cognosciuto.

[4] Et allora volendo provare inverso de la sua madre, la quale era molto bela, se fusse quello che avea udito in yschula, apelando una de le fantesche de la casa pregòla che li procurase in quella nocte una femina,

¹¹ Vd. *Fiori di filosafi* (D’Agostino): 33-9, con studio delle fonti dei *Fiori* per l’episodio della salvezza di Traiano, e del legame con la *Legenda aurea*.

¹² Oltre alla già citata ed. Ingallinella in *Legenda aurea* (Leonardi *et alii*), vd. Verlato 2009: 241-2 e 532. Il ms. Barberiniano è consultabile all’URL https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4065; l’episodio di Traiano è a c. 61v.

[5] dicendo che mai non era usato di iacere senza femina et di ciò non si potrebe atenere, promectendoli di molta <...>*; [6] la quale cosa la fantescha a sua dona, ch'era madre di costui, queste cose ricontoe, la quale per grande avarisia et voluntade d'aver moneta si li dixè: [7] «Ora vâ, sapi se ti vuole donare denari asay, sí starò co lui stanotte, imperò ch'eli mi sembra uno nuovo homo». [8] Et renunciando queste cose al philosopho da parte de la dona sua [c. 173a] et dimandando che merito li drebe, sí dixè lo philosopho che per amore de la donna molto li piace sí li mandava .x. fiorini d'oro, et dieli a la fantescha; [9] et avuto la dona* questi denari, sí fece aparechiare da cena, et cenato che ebeno ad grande gioia et coricati che funo amburo, [10] lo philosopho, che si vide in del lecto co la madre sua, presela ad bracciare con grande et puro amore, et in questo modo s'adormetò sopra lo pecto di sua madre, standovi tucta la nocte. [11] Et al mattino, volendosi levare e uscire* del lecto, la donna lo dimandò perch'eli non avea di ley preso alcun dilicto, et s'eli avea facto quello per sua drisione. [12] E 'l philosopho rispuose et dixè: «Madre mia, non si conviene che io bruti lo vaso donde scitti*». [13] Et la dona, udendo questo et essendo tucta intremortita, sí cominciò a ddimandare chi eli fuse, et quelli rispuose com'era Secondo philosopho, suo figliuolo; [14] la qual cosa questa avendo per veritade cognosciuto, veneli sí grande tremore, che di vergogna et paura cade morta. [15] Et vedendo questi come per lo suo parlare la madre era morta, prese per penitentia di già piú mai non parlare. [16] Et mandò per tucti li suoi parenti, manifestando la vicenda, et fece sepelire la madre, [17] et da inde innansi non parlava, ma dicea per scriptura di meravigliose cose, et per tucta la provincia era chiamato lo philosopho mutulo.

[18] La nominansa del quale Adriano imperadore avendo <udita>*, comandò che li fusse davanti menato; [19] al quale eli venendo, lo imperadore lo salutò parlandovi, ma non che questi li rispondesse a nula, de la quale cosa lo imperadore sdegnato comandò che fuse dicolato. [20] Et essendo questi menato a la iusticia, uno savio vechio che quive era dixè a lo imperadore: [21] «Messere, piacciati di non fare morire in cotale guiza costui, forse che per aventura àe eli in penitentia di non parlare, ma comandate ch'eli sia menato in fine a la iusticia; [22] et in su quello punto ch'eli aràe la manaia in su lo colo, li sia decto s'eli parla sí camperàe, et [c. 173b] s'eli per questo p(ar)la, sí sia tantosto decolato, et se no sí sia davanti

ad noi menato, et io farò sí che voi arete di lui vostro intentione». [23] Et lo imperadore comandò che cosí fuse facto; et essendo menato a la iusticia et provato s’eli parlasse, già non parlò mentre innanti si lasava dicolare, et in tale guiza fu menato davanti a lo imperadore. [24] Allora questo savio vechio che l’avea da morte campato sí li scripse in tale maniera: [25] «O grande philosopho, pregati lo imperadore, da poi che non ài voluto con lingua parlare, che ti piaccia di scrivere con tua mano alcuna cosa* de la tua sentia per nostro amaestramento». [26] Allora Secondo philosopho prese la taula et sí scripse a lo imperadore: [27] «Andriano, già non ti temo niente, perché tu sei signore di questo mondo bene mi puoi donare morte, ma per tucta tua grandessa non mi puoi fare dire una piccula parola contra mia voluntade». [28] Et lo imperadore rispuose: «Bene sè schuzato». [29] Quando ebe lecta la lettera, sí li scripse proponendoli alquante questione, dicendo: «Pregiamoti che ti piaccia «rispondere», prima addimandoti*:

[30] «Che cosa è Dio?», rispuose lo philosopho et dixit: «Dio è mente immortale, altessa senza disdegno, forma incomprendibile, occhio senza sono, luce et bene che contiene in sé ogni cosa».

[31] «Che cosa è lo mondo?», rispuose lo philosopho et dixit: «Lo mondo si è uno cerchio che volge continuo senza riposo, formamento di molte forme et volgimento senza errore».

[32] «Che cosa è la vita de l’homo?», «Vita si è alegressa de’ buoni e tristicia de’ miseri, aspectamento di morte».

[33] «Che cosa è lo mare?», «Termine coronato et abbraciamento del mondo, albergo de’ fiumi, de l’acque et piogge».

[34] «Che cosa è lo sole?», rispuose: «Lo sole si è occhio del cielo, cerchio del caldo, splendore* senza abasamento, ornamento del die et dividitore de l’ore».

[35] Et anco li fu decto: «Che cosa è la luna?», rispuose: «La luna si è porpore del cielo, contraria del sole, nimica de’ malifactori, consolamento de’ viandanti, derisamento* de’ navicanti, segno di solempnitade, [c. 173c] largessa di rugiada, divinamento de’ tempi et de le fortune».

[36] «Che cosa è la terra?», rispuose: «La terra si è bassore de l’aire et del cielo, torlo del mondo, guardia et madre de’ fructi, coperchio d’onferno, madre di tucte le cose che* nasceno et balia di tucte vivente cose».

[37] «Che cosa è lo vento?», «Lo vento si è turbamento d’aire*, movimento d’acque, sechamento di terra».

[38] «Che cosa è l'homo?», rispuose: «L'homo si è mente internata, fantasma del tempo, guardiano de la vita, servo de la morte, romeo <... > faticha*, habitatore di picculo tempo».

[39] Anco li fu dicto: «Che cosa è belessa?», rispuose: «Belessa si è fiore fracido, beatitudine carnale, desiderio de la gente».

[40] «Che cosa è femina?», rispuose: «La femina si è confondimento de l'homo, fiera insatiabile, continua solitudine, bactaglia senza triegua, naufragio et corompimento d'homo non continente, serva de l'homo».

[41] «Che cosa è amico?», rispuose: «Amico si è cosa desiderivile, refugio de la adversità, beatitudine senza abandonno».

[42] «Che cosa è richesa?», rispuose: «Si è richesa pondo, auro et argento, ministro* di ranguli, dilecto senza alegressa, iucundia da non satiare, desiderio da non compiere, bocha grandissima, concupiscentia invisibile».

[43] «Che cosa è povertà?», rispuose: «Povertà si è bene odiato, madre de savitade, rimovimento di ranguli, ricoveratrice del savere, mercantia sansa danno, posedimento senza calupnia et solitudine».

[44] «Che cosa è vechiesa?», rispuose: «Vechiessa si è male desiderato, morte de' vivi, infermità senza morte che fiata*».

[45] «Che cosa è lo sono?», «Si è ymagine di morte, riposamento et requie di faticha, talento de li infermi, desiderio de' miseri».

[46] «Che cosa è la morte?», rispuose: «La morte si è eternale sonno, paura de' richi, desiderio de' poveri, advenimento di non cessare, ladrona de li homini, cacciatrice [173d] di vita, risolvimento di tucta gente».

Fue dipo' lui Antonio dicto Pio. Questi prese lo imperio con due suoi figliuoli [...].

Lezioni rigettate o notevoli

[1] *iovano*: il testo di D'Agostino legge fanciullo; la forma *iovano*, stando ai dati del *corpus OVI*, è piuttosto rara e rinvenibile solo nel commento alla *Commedia* del pisano Francesco da Buti.

[3]. *albergratrice*: ms. *albgat-*, seguito da grafemi non intellegibili, integro le lettere mancanti.

[5]. *di molta* <...>: probabile caduta di sostantivo femminile (*moneta?*), cui *molta* si riferisce.

[9] *dona*: ms. *dono*; correggo secondo il senso, non potendo giovarmi di altri testimoni per questo passo, peculiare al *Lcm*.

[11] *e uscire*: ms. *esciri*, correggo sulla base del testo D’Agostino; è tuttavia possibile anche un infinito *scire*, attestato, soprattutto in area occidentale, dal *corpus OVI*.

[12] *scitti*: per *uscitti*; perfetto di tipo pisano, con aferesi.

[18] *avendo <udita>*: integro secondo il senso; D’Agostino stampa *odio*.

[25] *con tua mano alcuna cosa*: ms. *con tua mano alcuna cosa con tua mano*, elimino la ripetizione.

[29]. *Pregiamoti che ti piaccia <rispondere>, prima addimandoti: pregiamo* pare grafia per *preghiamo*, ma manca la subordinata; segnalo pertanto una lacuna, che integro basandomi sul testo D’Agostino, dove si legge *ti priego che mi risponde*.

[34] *caldo, splendor*: ms. *calda splendo*, ripristino *-o* nella prima parola e integro la sillaba finale mancante, secondo la lezione stampata da D’Agostino.

[35] *derisamento*: variante di *dirizzamento* (così nell’edizione D’Agostino), con passaggio pisano di *z* a *s*, e scempiamento.

[36] *cose che nascono*: correggo con *che* la congiunzione *et*, indicata nel codice con segno tironiano (D’Agostino stampa *cose che nascono*).

[37] *d’aire*: ms. *dure*; correggo seguendo la lezione dell’edizione D’Agostino, la cui grafia per la parola “aria” è peraltro la stessa che il *Lcm* presenta poco sopra, nella *quaestio* sulla terra.

[38] *romeo <...> fatica*: il testo è lacunoso; D’Agostino stampa *romeo trapassante, oste forestiere di luogo, anima di fatica*.

[42] *ministro*: correggo sulla base dell’edizione D’Agostino la lezione erronea *misteri* del manoscritto.

[44] La lezione *infermità senza morte che fiata* è priva di senso, mentre la forma corretta è nel testo stampato da D’Agostino, *infertà sana, morte che fiata*. Non emendo, poiché si tratta di guasto diffuso in un cospicuo numero di codici (vd. *infra*).

Osservazioni

Come nella sezione su Traiano, anche in quella su Secondo si trovano delle modifiche o elementi apparentemente non riconducibili alle versioni note della vicenda; ma mentre la vita dell’imperatore è arricchita con dettagli secondari (come quello sulla sua colonna monumentale) o sfrondata di alcune parti (la riesumazione, il castigo di san Gregorio), quella del fi-

losofo pare amplificata con elementi inventati appositamente per rendere la narrazione più dettagliata o vivace. Nessuna delle versioni che ho potuto consultare afferma, ad esempio, che la madre di Secondo era albergatrice (§ 3). Più elaborato il dialogo di Secondo con la fantesca, mentre lo scambio di battute (§ 6-7) tra la domestica e la padrona (che esprime addirittura un giudizio sarcastico sull'ospite ignoto, definendolo *nuovo homo*) manca in tutte le versioni studiate da D'Agostino e Divizia.¹³ Queste modifiche rendono difficile la collazione del nostro testo con quelli già pubblicati.

Peculiare alla versione del *Lcm* appare il passo in cui Secondo convoca i parenti, spiega loro l'accaduto e si occupa del funerale della madre (§ 16). In verità, il rimaneggiatore non si perita di illustrarci come possa Secondo narrare la vicenda ai suoi familiari, se ha già fatto voto di silenzio; subito dopo aggiunge però che il filosofo inizia a comunicare e a discutere di filosofia per mezzo della scrittura (§ 17): si tratta di un dettaglio assente in tutte le versioni pubblicate da D'Agostino e Divizia, e che appare come una anticipazione importante alla luce di quanto accade durante l'incontro con l'imperatore Adriano.

Anche il dialogo con Adriano presenta una innovazione singolare: il piano di far giustiziare Secondo solo se questi verrà meno al suo obbligo di silenzio è escogitato non dall'imperatore (come nei *Fiori di filosafi* e negli antecedenti mediolatini), ma da un suo saggio collaboratore. Costui si incarica anche di riavviare la conversazione con il filosofo, ma, stranamente, lo fa in forma scritta (§ 24), e anche Adriano si rivolge a Secondo scrivendo (§ 29): qui l'inventiva del rimaneggiatore pare essersi spinta oltre il necessario, perché è vero che Secondo non può parlare, ma può evidentemente udire, e non si capisce per quale motivo debba essere interpellato per iscritto anziché oralmente.

Nel dialogo filosofico che conclude l'episodio, e che costituisce i *Detti di Secondo* veri e propri, il *Lcm* non presenta interpolazioni rispetto al testo edito da D'Agostino, ma modifica il numero e l'ordine delle domande-risposte. Anzitutto, pone al primo posto la domanda su Dio, che nel testo

¹³ Vd. *Fiori di filosafi* (D'Agostino): 208-14 per il testo critico, e 221-4 per le versioni leggermente rimaneggiate contenute in altri testimoni; Del Popolo 1994: 135; Divizia 2017: 140-1.

di D’Agostino occupa la terza posizione: questo si spiega facilmente con il tenore complessivo della compilazione, che dà ampio spazio agli elementi teologici e biblici. È inoltre eliminata la serie delle ultime domande (tranne quella sul vento, § 37, anticipata a prima di quella sull’uomo), tutte di argomento medico e fisico. Il compilatore ha evidentemente preferito soffermarsi sulle questioni di tipo generale, morale e filosofico, lasciando da parte quelle di carattere anatomico e scientifico, meno consone ad una cronaca universale.

Queste modifiche non alterano troppo la fisionomia complessiva di questa parte del testo, che mantiene in molti punti una somiglianza o perfetta identità con quello dei *Fiori*; l’esiguità della porzione testuale e la mancanza di errori congiuntivi rendono tuttavia impossibile collocare la testimonianza del *Lcm* nello stemma proposto da D’Agostino. L’errore *sana/sensa* (§ 44) accomuna gran parte della tradizione dei *Fiori di filosafi*, come si evince dall’apparato critico dell’edizione di riferimento;¹⁴ non si tratta pertanto di un elemento utile alla classificazione stemmatica del nostro testimone.

Risulta dunque evidente, in sintesi, che abbiamo dinanzi una versione della vita di Secondo che non coincide con nessuna di quelle note, e che potrebbe essere un rimaneggiamento di quella contenuta nei *Fiori di filosafi*, mentre la sezione con i *Detti di Secondo* veri e propri deriva inequivocabilmente da quella dei *Fiori*.

3. CONSIDERAZIONI FINALI

I brevi stralci offerti in questo contributo, costituiti in buona parte da estratti della *Legenda aurea* e dei *Fiori e vita di filosafi*, rappresentano una ennesima prova della grande fortuna di cui queste due opere (e in particolare la “Giustizia di Traiano” e i *Detti di Secondo*) godettero nella nostra letteratura antica; allo stesso tempo, essi mostrano come il *Lcm*, sinora oggetto solo di studi sporadici, si confermi sí una compilazione di modesta origi-

¹⁴ Cf. *Fiori di filosafi* (D’Agostino): 218; la classificazione dei manoscritti è alle pp. 54-82.

nalità letteraria, ma allo stesso tempo, proprio per la sua natura di complesso *puzzle*, costituisca una interessante miniera di testimonianze di antichi testi volgari, dalla quale verosimilmente si potranno cavare nuove e preziose informazioni in future indagini.

Luca Di Sabatino
(Università di Parma)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Alphabetum narrationum* (Brilli) = *Arnoldi Leodiensis Alphabetum narrationum*, éd. par Elisa Brilli, Turnhout, Brepols, 2015.
- Fiori di filosafi* (D'Agostino) = *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, a c. di Alfonso D'Agostino, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- Legenda aurea* (Leonardi *et alii*) = Lino Leonardi, Vittoria Brancato, Speranza Cerullo, Diego Dotto, Laura Ingallinella, Roberto Tagliani, Zeno Verlato, *La «Legenda aurea» in volgare. Prove di edizione critica della versione fiorentina*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano» 21 (2016): 107-278.
- Legenda aurea* (Maggioni 1998) = Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a c. di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1998, 2 voll.
- Legenda aurea* (Maggioni 2007) = Iacopo da Varazze, *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, a c. di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze · Milano, Edizioni del Galluzzo · Biblioteca Ambrosiana, 2007, 2 voll.
- Legenda aurea* (Levasti) = Beato Iacopo da Varazze, *Leggenda aurea, volgarizzamento toscano del Trecento*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, I vol. 1924, II vol. 1925, III vol. 1926.
- Miroir historial* (Cavagna) = Jean de Vignay, *Le miroir historial*, éd. par Mattia Cavagna, Paris, Société des anciens textes français, t. 1 (livres 1-4), 2017.
- Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, Roma, Salerno, 2001.
- Patrologia latina* 75 = Jacques-Paul Migne, *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, vol. 75, Paris, Garnier, 1849.
- Verlato 2009 = Zeno Verlato, *Le Vite di Santi del codice Magliabechiano XXXVIII.110 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Un leggendario volgare trecentesco italiano settentrionale. Preceduto dall'edizione, con nota critica, stilistica e linguistica*,

del codice Ashburnhamiano 395 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (XIV sec.), Tübingen, Niemeyer, 2009.

Speculum historiale = Vincenzo di Beauvais, *Speculum historiale*, Norimberga, Anton Koberger, 1483 (consultabile all'URL <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ink/content/pageview/3133945>).

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BAI = Jacques Dalarun *et alii* (a c. di), *Biblioteca agiografica italiana*, Tavernuzze, Edizioni del Galluzzo, 2003.
- Carlesso 2009 = Giuliana Carlesso, *Note su alcune versioni della «Historia destructionis Troiae» di Guido delle Colonne in Italia nei secoli XIV e XV*, «Studi sul Boccaccio» 37 (2009): 283-347.
- Cerullo 2015 = Speranza Cerullo, *Il volgarizzamento toscano trecentesco della «Legenda aurea». Appunti e prolegomeni per un'edizione critica*, «Studi di filologia italiana» 73 (2015): 233-98.
- Cerullo 2017a = Speranza Cerullo, *La traduzione della «Legenda aurea»*, in Lino Leonardi, Speranza Cerullo (a c. di), *Tradurre dal latino nel Medioevo italiano. «Translatio studii» e procedure linguistiche*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017: 69-119.
- Cerullo 2017b = Speranza Cerullo, *L'edizione critica del volgarizzamento toscano trecentesco della «Legenda aurea»*, in Richard Trachsler, Frédéric Duval, Lino Leonardi (éd. par), *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 13: Philologie textuelle et éditoriale*, Nancy, ATILF, 2017: 29-39.
- Cerullo 2018 = Speranza Cerullo, *I volgarizzamenti italiani della «Legenda aurea». Testi, tradizioni, testimoni*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018.
- Cigni 2005 = Fabrizio Cigni, *Un volgarizzamento pisano della «Legenda aurea» di Iacopo da Varazze*, «Studi mediolatini e volgari» 51 (2005): 59-129.
- Cigni 2006 = Fabrizio Cigni, *Genova e una versione toscana della «Legenda aurea»*, in Margherita Lecco (a c. di), *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale. Atti del Convegno per Genova capitale della cultura europea 2004*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006: 43-67.
- Cigni–Maggioni 2010 = Fabrizio Cigni, Giovanni Paolo Maggioni, *La «Legenda aurea» tra modelli e traduzioni: una storia testuale e alcune questioni filologiche*, «Filologia mediolatina», 17 (2010): 269-95.
- D'Agostino 1977a = Alfonso D'Agostino, *Nuova proposta per le fonti dei «Fiori e vita di filosafi ed altri savi ed imperadori»*, «Medioevo romanzo», 4 (1977): 35-52.

- D'Agostino 1977b = Alfonso D'Agostino, *Una versione inedita dei «Detti di Secondo»*, «Acme» 30/2 (1977): 185-212.
- D'Agostino 1998 = Alfonso D'Agostino, *In margine ai «Fiori di filosofa» e ai «Detti di Secondo»*, in Andrea Fassò, Luciano Formisano, Mario Mancini (a. c. di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998: 263-77.
- De Robertis–Miriello 1999 = Teresa De Robertis, Rosanna Miriello (a. c. di), *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze. 2 (mss. 1001-1400)*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999.
- Del Popolo = Concetto Del Popolo, *Lacerti dei «Fiori e vita di filosofa»*, «Filologia e critica» 19 (1994): 132-41.
- Del Popolo 2016 = Concetto Del Popolo, *Un altro “estratto” dei «Fiori e vita di filosofa»*, «Medioevo letterario d'Italia» 13 (2016): 87-96.
- Di Sabatino 2017 = Luca Di Sabatino, *Il «Libro de la creatione del mondo» (ms. Riccardiano 1311): sondaggi sulle fonti e le modalità di compilazione*, in Luca Di Sabatino, Luca Gatti, Paolo Rinoldi (a. c. di), «Or vos conterons d'autre matiere». *Studi di filologia romanza offerti a Gabriella Ronchi*, Roma, Viella, 2017: 101-12.
- Divizia 2005 = Paolo Divizia, *I quindici segni del Giudizio: appunti sulla tradizione indiretta della «Leggenda aurea» nella Firenze del Trecento*, in Paolo Rinoldi, Gabriella Ronchi (a. c. di), *Studi su volgarizzamenti italiani due-trecenteschi*, Roma, Viella, 2005: 47-64.
- Divizia 2017 = Paolo Divizia, *Un nuovo testimone dei «Detti di Secondo» e altre spigolature dal codice Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, (SLUB), Mscr.Dresd.Ob.44*, in Luca Di Sabatino, Luca Gatti, Paolo Rinoldi (a. c. di), «Or vos conterons d'autre matiere». *Studi di filologia romanza offerti a Gabriella Ronchi*, Roma, Viella, 2017: 113-45.
- Gorra 1887 = Egidio Gorra, *Testi inediti di storia trojana, preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia*, Torino, Loescher, 1887.
- OVI = *Opera del Vocabolario Italiano*, banca dati consultabile all'URL <http://gattoweb.ovi.cnr.it>
- Pastore Stocchi 1976 = Manlio Pastore Stocchi, *Traiano*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1976: 685-6.
- Punzi 2004 = Arianna Punzi, *Le metamorfosi di Darete Frigio: la materia troiana in Italia (con un'appendice sul ms. Vat. Barb. lat. 3953)*, «Critica del testo» 7 (2004): 163-211.
- Scarpa 1986 = Emanuela Scarpa, *Digressioni lessicali intorno ad un ramo della «Fiorita» di Armannino*, «Studi di Filologia Italiana» 44 (1986): 5-63.

RIASSUNTO: Il contributo presenta testo ed analisi di due passi del *Libro de la creatione del mondo*, contenuto nel codice Riccardiano 1311. Il primo, su Traiano, è costituito in buona parte da un estratto della *Legenda aurea* volgarizzata (cap. XLVI), mentre l'altro è una versione rimaneggiata del capitolo su Secondo contenuto nei *Fiori e vita di filosafi*.

PAROLE-CHIAVE: *Legenda aurea*, *Fiori di filosafi*, *Detti di Secondo*, volgarizzamenti, Traiano.

ABSTRACT: The paper provides text and analysis of two passages from the *Libro de la creatione del mondo*, contained in the manuscript Riccardiano 1311. The first passage, concerning Trajan, is mainly made up by an excerpt of the *Legenda aurea* in vernacular translation (chapt. XLVI), the other one is a modified version of the chapter about Secundus from the *Fiori e vita di filosafi*.

KEYWORDS: *Legenda aurea*, *Fiori di filosafi*, *Detti di Secondo*, volgarizzamenti, Trajan.

S A G G I

LA FORMA BREVE AGIOGRAFICA: PRASSI E TEORIA

La prima posizione accordata alla prassi agiografica rispetto alla teoria nel titolo del presente intervento si giustifica per via del fatto che della letteratura agiografica, del sapere e dell'immaginario agiografici veicolati dalle forme letterarie, è stata fatta poca teoria, e ciò, per di più, è avvenuto solo in epoca moderna. In effetti pochi e assai rapsodici sono i principi di metodo che si trovano nei paratesti o *in limine* alle vite dei santi, poche volte gli agiografi hanno riflettuto sulla propria opera, specie laddove si cerchi di separare uno sguardo propriamente critico sullo scrivere agiografico dalla componente meramente retorica: *captationes*, affermazioni di autopsia o di verosimiglianza, *excusationes* per lo stile dimesso e altri procedimenti di questo tipo. Procedimenti che hanno nondimeno una propria importanza, se non altro in termini per l'appunto di tecnica narrativa. Così il caso dell'autopsia, fondamentale per le origini della scrittura agiografica¹ – gli *acta* conservati a partire dalla metà del II secolo sono *reportationes* tachigrafiche di testimoni, che subiscono un grado di rielaborazione variabile – vede aumentare nel corso del Medioevo il proprio carattere di espediente utile ad annullare la distanza nei confronti della materia narrata. Penso ad alcuni casi di “agiografia archeologica” risalenti in particolare alla fine del X secolo, nei quali l'agiografo si presenta spesso come testimone oculare di fatti accaduti anche secoli prima. Così Létaud de Micy parlando del vescovo Massimino (*ca.* VI secolo) afferma di essere sul punto di narrare, nel *Liber miraculorum sancti Maximini* (del 986-987), «*quae vel ipse viderim, vel probatorum veridica relatione cognoverim*».²

¹ Per ragioni evidenti data la natura del contributo, non considero in questa sede i casi di pre-agiografia antica (vite *de viris illustribus* e *de mulieribus claris*, biografie stoiche), e faccio coincidere per comodità gli inizi della scrittura agiografica con gli *acta* tardoantichi. Sulla preistoria e le origini della letteratura agiografica cf. almeno Scorza Barcellona 2001 e Philippart 2006.

² *PL*, 137: col. 796 (correggo il testo senza segnalarlo). Sul valore dell'autopsia per l'agiografo di quest'epoca cf. anche Leonardi 1993: 443-4.

Siamo perciò spesso indotti, ogni qualvolta si cerchi di impostare un ragionamento teorico sulla letteratura agiografica, a procedere in maniera induttiva, a partire dai testi o, meglio, da serie di testi. Ciononostante potrà non essere inutile, prima di soffermarsi in maniera più circostanziata sulla verifica dell'ipotesi di fondo, ovvero quella di un legame originario tra agiografia e brevità morfologica, ricordare in introduzione alcuni sistemi teorici – il cui rapporto specifico nei confronti della letteratura agiografica è peraltro a geometria assai variabile – utili a illustrare tale assunto.

Del resto, non mi pare debba essere dimostrata l'importanza dell'agiografia, da un lato per l'evoluzione e la sopravvivenza stessa della letteratura latina, dall'altro per la nascita delle letterature romanze. A tal proposito, non posso che sottoscrivere le affermazioni di Carlo Delcorno in occasione del convegno di Caprarola, secondo il quale, nel Medioevo: «Ogni forma di racconto [...] subisce l'influsso dei modelli agiografici» (1989b: 337),³ e di Luciano Rossi che nel 1979 sosteneva che «le vite di santi sono il banco di prova dei primi scrittori volgari» (in Picone 1985: 258). E la centralità dell'agiografia nella storia della letteratura medievale si conferma in maniera ancor più inconfutabile se ci concentriamo sulle forme brevi. Tale brevità agiografica si manifesta spesso in compagini testuali composite, “corone” o altre forme seriali, o ancora aneddotiche, con (o, più raramente, senza) cornice. Una struttura “paratattica” nell'organizzazione della materia, che contribuisce alla brevità, prevale anche laddove la “volontà agiografica” dell'autore sia in certo modo monografica. Basti pensare, già per l'epoca tardoantica, alle agiografie prosopografiche o eremitiche di Girolamo, o all'originalità del *Peristephanon* di Prudenzio, con ogni probabilità non concepito *ab origine* come opera unitaria (Palmer 1989: 87), o ancora alla silloge dei *Dialogi* di Gregorio Magno e a quel grande modello dell'agiografia eroica sorto attorno alla figura di san Mar-

³ Merita riportare la breve citazione in questione nel contesto di origine: «Nella cultura medievale [...] i confini tra agiografia e narrativa sono destinati a rimanere imprecisi e mutevoli. Ogni forma di racconto tende in modo più o meno esplicito a costruire *exempla*, e quindi subisce l'influsso dei modelli agiografici. Nello stesso tempo non vi è racconto agiografico che sfugga alle suggestioni del romanzo antico oppure, nel Basso Medioevo, ai procedimenti narrativi propri delle nuove letterature volgari».

tino a partire da Sulpicio Severo. O ancora all'opera di Grégoire de Tours (buona parte della quale si caratterizza per un'analogia struttura paratattica), o dell'*Historia ecclesiastica* di Beda (di nuovo sotto forma di aneddoti), fino al culmine della tradizione agiografica medievale, Iacopo da Varagine, e alla brevità strumentale alla funzione predicatoria della sua *Legenda aurea*. Lo stesso può dirsi del resto per le letterature romanze, dalla *Séquence de sainte Eulalie* alla *Vie de saint Alexis*, al *Ritmo di sant'Alessio*, alla *Vita di san Petronio*, i cui testi agiografici delle origini nondimeno si presentano per lo più come autonomi e tipologicamente brevi, oltre a essere privi della struttura composita summenzionata.

1. QUALCHE TENTATIVO PIONIERISTICO PER LO STUDIO DELL'AGIOGRAFIA LETTERARIA

A questa straordinaria importanza dell'agiografia letteraria per la cultura medievale ha raramente corrisposto un analogo interesse da parte della critica. È anzi financo accaduto che la scarsità di modelli validi per lo studio della letteratura agiografica abbia in certo qual modo legittimato la critica più recente a passare tale ambito letterario sotto silenzio, come è accaduto persino al pur attento Paul Zumthor nell'*Essai de poétique médiévale*, il quale decide di trattare solo cursoriamente l'agiografia in assenza di studi preparatori sufficientemente approfonditi (cf. [1972] 2000: 414).

Con ogni probabilità, l'impianto positivista della maggior parte degli studi pionieristici che si sono occupati di agiografia letteraria (o, ancora meglio, della «littérarité» del testo agiografico: Goullet 2005: 9 e 217 ss.) – per aspetti vicini a quelli che interessano qui, in particolare quelli di Hippolyte Delehaye, di Pierre Saintyves e di Francesco Lanzoni – hanno giovato solo marginalmente alla nascita di un interesse specificamente agiografico da parte della teoria della letteratura, benché il loro valore definitorio nei confronti delle categorie fondamentali del testo agiografico sia innegabile in ambito specificamente agiologico. Lo scopo *in primis* documentario di Delehaye, e il discrimine, su base confessionale e pastorale, di quel che va considerato “agiografico” da quel che è invece soltanto meramente culturale, il radicamento, infine, dei suoi studi nell'alveo della demopsicologia dell'epoca lo hanno nondimeno indotto ad alcune riflessioni utilmente reimpiegabili in ambito teorico, prima fra tutte quella dell'iden-

tificazione del personaggio del santo con un “tipo” (Delehaye 1905: 23). A Delehaye risale del resto il primo tentativo di classificazione della letteratura agiografica in sottocategorie. Tuttavia, adottando come unico criterio discriminante il grado di attendibilità storica degli eventi narrati (1905: 125 ss.), il presupposto metodologico di Delehaye relega l’agiografia finzionale a categoria di second’ordine, il che costituisce fra l’altro una pregiudiziale particolarmente negativa nei confronti della ripartizione dell’agiografia stessa in generi letterari. E anche laddove, benché in forma assai embrionale, Delehaye tenti di proporre una simile ripartizione, quel che emerge in modo particolarmente evidente è lo scarso interesse del Bollandista per lo specifico del codice letterario in cui si presenta il contenuto agiografico, che viene dunque considerato sul mero piano fattuale.

Ai primi del Novecento, una questione centrale per gli studiosi di agiografia è quella strettamente legata agli interessi della “scienza comparata delle religioni” di allora, in particolare il tentativo di determinare l’origine pagana – o, viceversa, la ragion d’essere *naturaliter* cristiana – delle storie agiografiche. Così Delehaye nelle *Origines du culte des martyrs* (1912), in aperta polemica con gli *Aufänge* di Ernst Lucius, fautore invece di un’ascendenza della letteratura agiografica da modelli pagani. Segue ugualmente da vicino, e al contempo allarga esponenzialmente la casistica di Lucius l’opera agiologica di Pierre Saintyves. Lo scopo del suo libro *Les saints successeurs des dieux*, del 1907, è chiaramente esplicitato fin dalla prefazione. La sua indagine enciclopedica è tesa a rispondere alla domanda: «Le culte des saints est-il d’origine païenne?» (2). E la risposta è ovviamente affermativa, il culto dei santi, Saintyves lo dimostra, è piú specificamente di origine eroica (*ibid.*). Gli elementi di comparazione che Saintyves trova sono innumerevoli: modalità del culto, punizioni subite dai miscredenti, ruolo di intercessori o ausiliari, patrocini e sfere di intervento speciali, reliquie, loro moltiplicazione e fabbricazione di falsi, imposture.⁴ Evidentemente, l’etnologo ha buon gioco nel riscontrare

⁴ Cf. per esempio Saintyves 1907: 127-9, la discussione sull’«illusione ottica» del cervo crocifero di sant’Eustachio, di sant’Uberto e di altri consimili, che lo studioso spiega, sulla scorta delle *Croyances et légendes* di Alfred Maury, come affabulazione nata dalla confusione della chiazza bianca fra le corna del cervo con il *tau* di Cristo. Del resto c’è anche, molto meno noto, un granchio crocifero, legato alla leggenda di san Francesco

parallelismi, ad esempio quello tra il ruolo dell'anello incantato della leggenda⁵ di santa Elisabetta di Ungheria e nel *Floire et Blanchefleur* (*ibi*: 209), forzando tuttavia piú volte la mano rispetto ai *corpora* agiografici relativi.⁶

A mia conoscenza, il primo tentativo che sia stato fatto di classificazione tipologica dei motivi agiografici è la *Psychologie der Legende* di Heinrich Günther, pubblicato nel 1949 e che ha come sottotitolo, significativamente, «introduzione allo studio dell'agiografia in quanto scienza». Benché si tratti di uno studio che in certo modo guarda ancora al passato e si situa nell'orizzonte del positivismo, il merito di Günther è quello di basarsi su un *corpus* tanto vasto quanto sono le migliaia di vite contenute negli *Acta Sanctorum*, e non, come farà Alain Boureau trent'anni piú tardi (1984), su una sola opera – certo, monumentale – come è la *Legenda aurea*. Günther, del resto, allarga esponenzialmente il catalogo, assai limitato tipologicamente e *grosso modo* incentrato su sogni profetici e miracoli (benché trattato con minuzia di dettagli), tentato ancora una volta da Pierre Saintyves nel 1930 in *En marge de la Légende dorée*. Saintyves aveva sviluppato, a partire da un motivo come quello del sogno, una sorta di architettura scolastica deduttiva. Per esempio all'interno della classe di temi legati al *rêve invitatif* (Saintyves [1930] 1987: 559 ss.) distingue diverse categorie di inviti a cui sono sottoposti i santi tramite i sogni: l'invito a scrivere, a costruire una chiesa, a compiere un viaggio, a introdurre delle nuove pratiche devozionali, a ritirarsi in meditazione... E tratta tale casistica, per l'appunto, non solo eziologicamente, come realizzazione letteraria che sublima o risponde a un bisogno (da lui identificato in particolare nel meraviglioso, oltre che come tentativo di spiegazione dell'apparentemente inspiegabile), ma anche come insieme costituito da motivi di ordine inferiore che si ripetono,⁷ che funzionano in modo simile a dei *pattern* per cui individua prevalentemente

Saverio, ma che non ha nulla di miracoloso, trattandosi di una specie repertoriata in natura (1907: 245-6).

⁵ Termine che ovviamente in agiografia non deve essere considerato un antonimo di “verità”, e che non ha alcun carattere peggiorativo (cf. Aigrain [1953] 2000: 126).

⁶ Ad esempio questo particolare, su cui si fonda l'argomentazione di Saintyves, non si trova nella *Legenda aurea*, su cui pure il suo studio afferma di basarsi.

⁷ Riprendo i termini *tema* e *motivo* nell'accezione impiegata da Elisabeth Frenzel (1962, 1976, 1980).

tre orizzonti di riferimento: l'equivalente greco-romano della leggenda, che risiede in particolare nel mito, le tradizioni parallele orientali (arabe e indiane), la leggenda cristiana propriamente detta, in particolare neotestamentaria e agiografica. Per esempio nei capitoli dedicati ai santi edipici (di poco precedenti alle ricerche di Propp sullo stesso tema), Saintyves distingue diversi motivi: le ragioni dell'incesto, se si tratta di incesto con il padre (alcune versioni della storia di santa Lucia), con la madre (la leggenda medievale di Giuda Iscariota), con fratelli o sorelle (Gregorio Magno), o ancora se il tema edipico è mutilo del motivo dell'incesto – come nel caso di Giuliano Ospitaliere, dove abbiamo tuttavia parricidio e matricidio. Con Saintyves siamo dunque molto vicini alla compilazione, pionieristica per la letteratura agiografica, di un *Motif-Index* come quello di Thompson. E tale interesse precipuo per l'agiografia distingue gli studi succitati di Saintyves da quelli di altri suoi contemporanei, come Francesco Lanzoni, che scrive nel 1925 il suo *Genesi svolgimento e tramonto delle leggende storiche*. Tra l'altro, Lanzoni si rende conto del profondo nesso tematico – e genetico anche – tra leggenda e novella, tanto da proporre un'appendice al suo libro dedicata esplicitamente allo studio della novella in chiave di leggenda e con approccio demopsicologico. Ciononostante tale apertura, come è naturale, porta Lanzoni a rubricare la letteratura agiografica nell'alveo composito degli antecedenti di temi novellistici, smussando i contorni della specificità del discorso inerente la vita dei santi. Un'estensione che invece Günther evita, benché il suo libro sia di impianto molto simile a quello di Lanzoni.

Ora, gli studi qui brevemente evocati hanno tutti in comune un interesse predominante – esclusivo, in molti casi – per il contenuto di temi e motivi presenti nella letteratura agiografica, spesso comparati con quelli analoghi che ricorrono in storie piuttosto appartenenti alla sfera del profano. Tale interesse si estende talvolta alla considerazione degli aspetti tematici della storia agiografica, ma non a quel che qui ci interessa più da vicino, ovvero la struttura affabulatoria delle vite dei santi, la loro morfologia e il legame costituzionalmente forte di esse con una “tendenza alla brevità”. E in un solo caso, quello delle *Passions des martyrs* di Delehayé, viene affrontata la questione dei generi letterari, che il Bollandista concepisce, in fin dei conti, in maniera meramente tassonomica, non tanto diversamente da quanto li illustrava la trattatistica classicista, in particolare Boileau nel suo *Art poétique*, e sulla base della cui categorizzazione egli si

propone di classificare i testi martirologici presi in esame. Il criterio di afferenza all'una o all'altra categoria – rispettivamente, quella «storica», quella del «panegirico» e quella dell'«epica» (Delehaye [1921] 1966: 171-2) – è tuttavia, ancora una volta, la più o meno fedele aderenza del testo ai presunti avvenimenti accaduti. Una prospettiva meramente storica, dunque, ed estrinseca rispetto al piano letterario.

2. LA LETTERATURA AGIOGRAFICA: UN GENERE, UN “MODO”, UNA “FORMA”?

Una prospettiva contemporanea sul sistema di comunicazione letteraria del Medioevo deve giocoforza tenere presenti le due accezioni in cui può intendersi la categoria dell'«agiografico», da un lato quella propria, in cui rientra ogni “testo che narra la vita di un santo” (o le sue visioni, i suoi miracoli, la traslazione delle sue reliquie, la sua attività pastorale), e dall'altro quella che è frutto della scomposizione del testo – in particolare sulla base delle metodologie sopra descritte – in temi e motivi ascrivibili alla sfera dell'agiografico. Alcuni modelli agiografici, in effetti, pervadono la letteratura medievale a tal punto che se ne rispetta scrupolosamente la “forma” e la “struttura” benché se ne laicizzi il messaggio – basti pensare all'esempio di Griselda. Il valore operativo di questa seconda accezione dell'«agiografico» è che ci permette per l'appunto di tessere delle reti di nessi che dimostrano tale pervasività dell'agiografico nella cultura medievale. Così gruppi di *topoi* e stilemi – un certo numero derivati a loro volta dai generi antichi, un certo numero invece originali – “agiografici” (nel senso che si riscontrano prima, o con particolare frequenza, in testi che sono “agiografici” nella prima accezione del termine) possono dunque trovarsi nei testi più insospettati – tanto più se limitiamo la riflessione a un sistema, come quello medievale, in cui le *res* implicano i *verba* e il *sermo* con la relativa topica.

Per cercare di dare un “nome” alla “cosa”, l'agiografia, in questa seconda accezione che mi pare legittimo dare al termine, corrisponde a quello che Northrop Frye in *Anatomy of Criticism* chiama un “modo”, ovvero, con metafora tratta dal lessico dell'armonia, ciò che «[...] constitutes the underlying tonality of a work of fiction [...]» (Frye [1957] 1990: 50). Ciascuno dei cinque “modi” descritti da Frye si trova in un'opera letteraria

in quanto dominante, e gli altri quattro possono esservi presenti – e, spesso, lo sono di fatto – in misura diversa. Il “modo” così concepito è assimilabile a quella che qualche anno prima André Jolles ([1930] 2003) aveva chiamato una “forma”, termine che sarà del resto più fortunato, in quanto ripreso da Jauss, Neuschäfer e Zumthor – ma su Jolles tornerò fra poco. In modo non tanto dissimile Hans-Jörg Neuschäfer si proponeva, negli atti del celebre convegno sulla novella di Montréal, di «confronter des nouvelles de Boccace à des exemples apparentés provenant de genres narratifs plus anciens; [...] décrire le champ des formes narrati[ves] médiévales et du *Décameron*» (Neuschäfer 1983: 104). Come già il romanista aveva mostrato quasi quindici anni prima (1969), una di tali “forme” presenti nel *Decameron* è, per l'appunto, quella della leggenda agiografica, che può fra l'altro sussumere a propria volta una serie di altre forme, in particolare per combinazione.

In questa seconda accezione del termine, l'agiografia va insomma considerata una sorta di trans-genere, che ha, nell'ambito dell'analisi tematica e stilistica di un dato testo, i medesimi meccanismi di funzionamento dell'ironia, o ancora del tragico, ovvero si caratterizza per la capacità di permeare, in quanto forma, appunto, una determinata struttura tradita (avventurosa, erotica, meravigliosa o altro), contribuendo a trasformarla in particolare nei suoi significati etici. Tali forme si sovrappongono a una struttura affabulatoria di varia natura orientandone in particolare la finalità morale. Per restare nell'ambito della letteratura medievale, l'agiografia funzionerebbe dunque in modo simile all'*exemplum*, e in maniera altrettanto pervasiva, dato che queste due forme investono entrambe diversi “generi” e categorie testuali del sistema letterario dell'epoca (cf. per lo meno Battaglia 1993: 67-101 e 153-208; Delcorno 1989a; Branca–Degani 1983-1984).

Del resto, *in*xta Jauss, i generi letterari sono essi stessi soggetti a una legge permanente della mutabilità (e cf. anche Fontaine 1988, Van Uyt-fanghe 1993: 146, D'Andrea [1981] 1982: 88). Rifuggendo da ogni teleologia di stampo classicistico, essi vanno iscritti a loro volta nel sistema della comunicazione di una data epoca, e, se usati dal critico oggi, il loro valore storico e la loro natura di categorie operative (Jauss [1972] 1989: 223) devono sempre essere tenuti in considerazione. Uno degli esempi forniti da Jauss in merito alla trasformabilità della categoria dell'*aventure* mi pare particolarmente probante. Secondo il critico, ci sarebbe omologia

di funzionamento tra il meccanismo della *quête* nel romanzo di Chrétien de Troyes, finalizzato alla scoperta, tramite percorso iniziatico a carattere avventuroso, della piena “identità esclusivamente mondana” dell’individuo, e quello finalizzato alla scoperta dell’identità spirituale dell’individuo presente nell’*aventure* agiografica di un Eustachio, di un Gregorio Magno o di un Giorgio (Jauss [1977] 1989: 21). Insomma, al limite il racconto agiografico può essere connotato come un “genere letterario misto” (Delcorno 1989a: 25).

Fatte queste premesse necessarie, e prima di passare, in conclusione a questa prima parte, alla rapida menzione di alcuni sistemi per l’analisi del testo agiografico – o applicabili alla letteratura agiografica – formulati più di recente, è necessario spendere qualche parola sulla descrizione del macro-genere agiografico in quanto “forma”, elaborata nel corso dei primi decenni del Novecento da André Jolles. Le *Einfache Formen* di Jolles (1930) contengono infatti una delle teorie più affascinanti (e di più agevole applicazione) di genesi morfologica del testo agiografico. Secondo la teoria di Jolles, un santo nasce da una “disposizione mentale”, quella dell’*imitatio* da parte della comunità, dal bisogno che la virtù si oggettivi incarnandosi in un particolare individuo. Ma il tentativo di imitazione del santo è *ab origine* frustrato, impossibile è per il membro della comunità dei fedeli eguagliare la sua virtù (anche in senso etimologico di *valore*). Del resto il santo è a sua volta emulo di un campione irraggiungibile di virtù, Cristo, nei confronti del quale costui intrattiene un duplice rapporto: da un lato, di nuovo quello dell’*imitatio*, e dall’altro quello che potrebbe definirsi di mandante/agente, dato che, in particolare, è Cristo a compiere miracoli *via* l’azione del santo – le gesta del santo sarebbero dunque una sorta di *gesta Christi* per interposta persona. Da tale disposizione mentale proviene una selezione del reale, esperito o affabulato, secondo una teleologia ben precisa, orientata aretologicamente, come è naturale che sia. Quest’opera di distillazione porta a una serie di “gesti verbali” – le funzioni di Propp concretizzate in motivi, o i *topoi* di Curtius – la cui costituzione sequenziale, o concrezione in “forma”, porta alla nascita *a minima* della *fabula* agiografica. È questa la “forma semplice” dell’agiografia, che Jolles chiama “legenda”. L’attualizzazione della forma semplice – la “forma semplice attualizzata” – costituisce l’agiografia individuale, *la* storia di un determinato santo. Del resto, le concrezioni costituite dai “gesti verbali” divengono, attraverso le scritture delle *vitae*, oggetti significanti, “reliquie”, non

solo in senso traslato di sequenze narrative (riducibili a parole e concetti chiave), ma, in senso proprio nel caso specifico dell'agiografia, pure attributi di quel determinato santo (su questo cf. anche Dembowski 1983)⁸. E questo nodo di *motivi*,⁹ che si caratterizza già per un abbozzo di ordine sequenziale, si presta a due fenomeni molto interessanti in chiave di “narrativizzazione” dell'agiografia:

1. da un lato, la tendenza costante alla rifunzionalizzazione, al reinvestimento operato da ogni nuovo contesto storico-culturale, politico, letterario, sulla materia preesistente. L'esempio che dà Jolles è abbastanza classico, quello di san Giorgio, *ab origine* santo militare – e in tale tratto consisterebbe la componente immutabile. Santo militare le cui prime agiografie nascono in un'epoca in cui la tematica era più che mai d'attualità, perché nel paleocristianesimo e fino alla *pax* di Costantino il rifiuto, da parte dei cristiani, di effettuare il servizio militare si concretizzava in frequenti turbamenti dell'ordine pubblico e nel sabotaggio di una delle strutture di base su cui si reggeva l'Impero. Dapprima, dunque, funzionali all'affermazione di un modello di comportamento del *miles* che non fa della propria fede una ragione per sottrarsi al servizio militare, le storie di san Giorgio diventano successivamente, in accordo con le evoluzioni, possiamo dire, dell'immaginario letterario militare, storie di celebrazione di un santo cavaliere (significano dunque la perfezione morale dello stato cavalleresco), quindi – e questo è molto chiaro, ad esempio, nella *Legenda aurea* – di un santo crociato. A questo nucleo affabulatorio di santo cavaliere si aggiunge ulteriormente, a un momento di già forte pregnanza del motivo e dei suoi tratti costitutivi (gli attributi del santo), un motivo in origine indipendente, e cavalleresco per antonomasia: la sauroctonia. Che

⁸ E Delcorno (1989a: 26): «[...] l'aneddoto esemplare, che si propone come storico e perciò efficace ad illustrare un concetto morale, nella sua forma originaria [...] viene a coincidere con la leggenda agiografica, presa come in iscorcio e cristallizzata in gesti di particolare pregnanza».

⁹ Uso volutamente un termine che Jolles rigetta, perché tale rigetto risulta influenzato dalla pregiudiziale negativa diffusa nei primi del Novecento nei confronti dei “motivi” letterari, per via della sterilità della tematologia dell'epoca.

è anche, Jolles lo precisa, come già prima di lui Saintyves, rifunzionalizzazione cristiana del mito di Perseo e dell'uccisione del mostro marino per la liberazione di Andromeda.

2. Rifunzionalizzazione da un lato, dunque, ma anche autonomizzazione e transito indipendente dei “gesti verbali”, che nel prolungarsi e nel complicarsi della tradizione acquisiscono una certa, relativa autonomia. Questi si diffondono attraverso l'arte, certo, e il culto, ma anche attraverso la letteratura. Un albero narrativo che si forma a partire da un attributo. Un caso particolarmente interessante, perché molto prolifico, è quello di Giuliano Ospitaliere – un esempio non fornito in realtà da Jolles – per l'appunto patrono dell'ospitalità, e caratterizzato in quanto tale da una serie di prerogative e attributi. Questo motivo diventa autonomo probabilmente nel culto popolare, in una prima fase, difficile dire quando,¹⁰ attraverso una delle manifestazioni più frequenti della “religiosità popolare” (uso questa definizione in particolare nell'accezione introdotta da Jean-Claude Schmitt 1976), la preghiera o devozione particolare *ad sanctum*, in questo caso al fine di procacciarsi il “buon albergo”. La «forma artistica» (per riprendere la nozione in cui culmina ciascuna delle «forme semplici» di Jolles) più celebre che mostra come uno scrittore si sia appropriato di questo motivo è senza dubbio la novella di Rinaldo d'Asti di Boccaccio – poi via via ripresa assai fedelmente da Sercambi, Sacchetti, Giovanni Fiorentino... fino ad arrivare alla riscrittura libertina di La Fontaine, nella quale davvero si vede che la «migrazione del gesto verbale»¹¹ è pienamente avvenuta. Lo stesso attributo dell'ospitalità, che in un primo tempo si era concretizzato in una «forma semplice attualizzata» nell'orazione popolare, muta così profondamente di segno attraverso diverse e successive concrezioni «artistiche».

¹⁰ La più antica vita dell'Ospitaliere è dell'VIII secolo, si tratta quindi di un santo relativamente “tardo” rispetto a molti altri (ma su tutte queste questioni cf. Fonio 2008).

¹¹ Per un'applicazione del concetto di “migrazione dei motivi” specificamente al caso dell'agiografia cf. Van Uytvanghe 1993: 170.

Jolles delinea insomma in modo molto circostanziato le condizioni necessarie alla nascita di una storia agiografica. In piú, il sistema delle *Einfache Formen* è, pur con delle aporie (cf. Fonio 2016), da concepirsi come integralmente reversibile: a una “forma”, in questo caso quella della leggenda, corrisponde un’anti-leggenda, al santo un anti-santo, a un oggetto sacro un anti-oggetto sacro, e cosí via. Reversibile anche nel senso di ammettere un ribaltamento categoriale a un certo momento della tradizione narrativa di una determinata figura, o anche, financo all’interno di una singola *vita*, spesso attraverso il passaggio da una valenza positiva, per lo meno in potenza, a una valenza negativa nella caratterizzazione di un personaggio – le leggende di Maometto, o di Giuliano l’Apostata nel Medioevo.¹² Ma anche viceversa, è ammesso il ribaltamento della figura eponima da grande peccatore a grande santo: Paolo di Tarso o, con un salto cronologico che non fa perdere pertinenza alla casistica considerata, le commedie auree spagnole *de santos y bandoleros*. In ambo i casi è la *megalopsichia* aristotelica, la magnanimità in senso etimologico a rendere possibile questa sorta di “eccesso” che caratterizza, nella virtù, il santo, e nel vizio l’anti-santo, o che gli fa assumere prima un ruolo e poi l’altro nell’ambito dell’agiografia di uno stesso personaggio.

Un ultimo aspetto che mi sembra interessante è che Jolles, nella parte conclusiva della sua trattazione della «forma semplice» della leggenda, si interroga su cosa fosse avvenuto all’agiografia intesa come genere («discorsivo»¹³ e letterario) alla sua epoca, che cosa essa fosse diventata, ammesso esistesse ancora dopo essere stata bistrattata dalla Riforma, imbrigliata nel processo di canonizzazione ufficializzato dalla Controriforma, ridicolizzata dai Lumi (Voltaire aveva parole molto feroci per la *Legenda aurea*), aridamente storicizzata dai Bollandisti... ebbene, il capitolo delle *Einfache Formen* consacrato alla leggenda si chiude con un lungo parallelismo tra i santi e i campioni sportivi dell’epoca, i cui *record* sono as-

¹² Su Maometto e i diversi ruoli che, a seconda delle leggende, assume nella gerarchia ecclesiastica, cf., oltre ai celebri studi di Alessandro D’Ancona, Lanzoni 1925: 16. Sul l’Apostata, secondo le versioni della leggenda *lector*, monaco, perfino cappellano del papa, sempre Lanzoni 1925: 15.

¹³ Nell’accezione applicata all’agiografia da Van Uytfanghe (1993: 147 e 2011: *passim*), che la riprende a sua volta da Michel de Certeau.

similabili ai miracoli, le cui gesta si iconizzano in oggetti – i guantoni da boxe del campione del mondo, quasi altrettante reliquie – e vengono narrate nelle cronache “agiografiche” della stampa specialistica. Campioni sportivi che costituiscono in fin dei conti altrettanti *imitabiles inimitabili* da parte dei comuni mortali.¹⁴ Del resto, la comparazione introdotta da Jolles si muove anche, come spesso nel suo caso, su base etimologica. Come non spiegare, infatti, questo legame postulato tra i santi e i campioni sportivi, gli atleti, senza tornare alle origini del cristianesimo, alla definizione, canonica nei primi secoli, del santo – all’epoca solo di martire si parlava – come *athleta Christi? Miles Christi* o *athleta Christi* sono due espressioni molto usate in prospettiva esornativa a connotare i santi militari (è ad esempio molto frequente per san Sebastiano), e tale epiteto viene in seguito esteso anche ai “campioni del monachesimo”. Per esempio, Cassiano impiega molto quest’espressione a connotare i campioni della vita cenobitica, detentori di “record” di resistenza alle tentazioni (cf. Bandura 1994). Pur restando un modello a forte base antropologica, quello messo a punto da Jolles è facilmente trasponibile in chiave formale, come mostra la ripresa di esso fatta da Jauss (1989), che ne fa una sorta di griglia operativa per lo studio della componente discorsiva dei generi medievali.

Più recentemente, altri modelli di analisi – più marcatamente narratologici – del testo agiografico sono stati proposti. Uno in particolare, quello di Charles Altman (1975) distingue due tipi fondamentali di opposizione che caratterizzerebbero, rispettivamente, la *passio* («diametrical opposition») e la *vita* («gradational opposition»), ovvero le due forme fondamentali che assume la letteratura agiografica. L’aretologia e il modello di eroismo estrinsecati nel tipo di opposizione santo/mondo che caratterizza le *passiones* accosterebbe queste ultime all’epos, mentre quelle della *vita* ricondurrebbero questa forma alla tipologia avventurosa del *romance*. In tal senso, sarebbe la *vita* più che la *passio*, ovviamente, a prestarsi all’imitazione da parte della comunità. Diversi esempi – Altman si sof-

¹⁴ Del resto questo paragone, assai ardito, è stato ripreso molti anni dopo, in periodo di piena rivalutazione strutturalista di Jolles, ancora una volta da Jean-Claude Schmitt, che ne ha fatto il concetto portante del volume dai lui diretto *Les saints et les stars* (1983), dove vengono studiate in prospettiva comparata queste due figure alla luce di dinamiche comparabili delle “società dello spettacolo” medievale e contemporanea.

ferma in particolare su quello di Martin de Tours – mostrano come i due modelli siano tutt'altro che impermeabili, e che anzi il piú sovente siano ibridati per dar luce a una *vita* che possiede alcuni caratteri tipici della *passio*, e viceversa.¹⁵

Insomma, lo studio di questi rari modelli teorici mostra che continuare a voler considerare l'agiografia alla stregua di un genere letterario (o, persino, di un insieme di “vari generi letterari”, Leonardi 1991: 522) risulta assai problematico, in particolare se si considera la varietà morfologica con la quale si presentano le storie agiografiche. Si dovrebbe al limite parlare di un macro-genere, di un genere contenitore, perché rientrano nella categoria dell’“agiografico” tipologie morfologiche tanto diverse quanto lo sono sequenze ritmiche, prose lunghe e brevi, leggendari contenenti le vite di diverse centinaia di santi (che si tratti di sillogi composte e derivanti da una determinata tradizione nella trasmissione del testo, oppure raccolte d'autore, come la *Legenda aurea*), inni, ma anche forme teatrali, sermonari, un'epica agiografica, i non numerosi esempi di autobiografia o diario agiografico, persino una tradizione comica agiografica (per cui rimando almeno a Bologna 1984)¹⁶ – e questo è vero anche se si escludono dal novero le para-agiografie vetero – e neotestamentarie.

¹⁵ Un tentativo che va nello stesso senso, ma che tratta narratologicamente in modo piú organico (benché piú superficiale) il testo agiografico, è quello di Boyer (1981). Dall'interazione tra i parametri dello spazio, del tempo e dello statuto del personaggio nascerebbe la composizione di una *vita* sul piano strutturale. Da notarsi che l'articolo di Boyer è pubblicato leggermente prima dell'*opus maximum* dello strutturalismo agiografico costituito dal volume di Boureau (1984).

¹⁶ Si pensi soltanto al genere discorsivo, anch'esso assai poco studiato, dei motti attribuiti ai santi, di sviluppo del resto assai precoce nell'ambito della storia della letteratura agiografica. Per esempio il celebre «miser, assasti una partem, gira aliam et manduca» pronunciato da Lorenzo sulla graticola (e riportato anche nella *Legenda aurea*), o, nella versione tradotta da Giordano da Pisa che troviamo nella predica del 10 agosto 1304 detta nella chiesa di San Lorenzo: «L'un lato è arrostito, volgi l'altro, e mangia» (Delcorno 1989a: 87, che cita dall'edizione Moreni delle prediche di Giordano). O ancora a un santo molto piú recente, Thomas More, di cui si tramanda questo motto pronunciato all'atto di salire al patibolo e rivolto a una guardia: «Aiutami di grazia a salire, che nello scendere non chiederò aiuto a niuno» (cito nella versione riportata da Emanuele Tesauro nella *Filosofia morale*, antologizzata in Scrivano 2002: qui 143).

Ma non solo. Come nel caso di para-novelle, possiamo ugualmente riconoscere una serie di para-agiografie, la cui evoluzione – e, anche in questo caso, autonomizzazione rispetto a una narrativa agiografica *stricto sensu* – ha del resto diversi punti di contatto con l'evoluzione del genere novellistico. Ad esempio i *Dodici conti morali* dell'Anonimo Senese, degli *exempla* in cui troviamo moduli narrativi provenienti in particolare dal *Novellino* e dal *Decameron*, ma altresì, al contempo, l'onnipresenza di un "modo" agiografico (*visio* infernale, miracoli, penitenze *in articulo mortis*) che si innesta dunque in un'intertestualità e in un'"intermorfologicità" in gran parte profana. Del resto, passando dalle "forme" ai testi, notiamo che elementi agiografici possono essere rinvenuti pressoché dappertutto nella letteratura medievale, che si tratti della *chanson de geste*, del romanzo bretone, del *lai*, o appunto della novella.¹⁷

3. BREVITÀ E AGIOGRAFIA

Un altro "modo" o "forma" che è utile raffrontare con quanto detto sopra riguardo all'agiografia è quello della brevità. Mi pare utile cominciare con un'affermazione apparentemente paradossale: anche laddove essa si presenta come, quantitativamente per lo meno, lunga, la letteratura agiografica nella prima accezione del termine – le vite dei santi, insomma – conserva degli irrinunciabili caratteri che la assimilano alle "forme brevi".

¹⁷ Ho trattato altrove (Fonio 2007) il problema delle forme e degli stili agiografici presenti nel *Decameron*, per cui non mi ci soffermo più di tanto in questa sede. Basti dire che vi troviamo a profusione confessioni, miracoli o presunti tali, viaggi oltremondani, numerose discussioni su pratiche ascetiche e rigorismo religioso, sul valore delle orazioni, para-agiografie, furti e falsificazione di reliquie, riscritture vere e proprie di *vitae* e discussioni su modelli e concetti diversi di santità, riscritture di *exempla* (la *Mesnie Hellequin*, ecc.) e parodie di modelli agiografici. Il tutto con parallelismi per lo meno singolari con antecedenti agiografici – basti un esempio: il ribaltamento di segno che Boccaccio, o il compilatore del *Novellino*, operano togliendo la *pointe* finale dall'*exemplum* 91 della *Tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti*, *De puero in carcere nato*, contaminandolo con la leggenda di Barlaam e Josaphat (verosimilmente dalla *Legenda aurea*) per dar vita a quella che sarà, in ultima concrezione, la "novella delle papere" nel *Decameron*.

Nell'ambito della non abbondante letteratura critica relativa alla brevità nella letteratura del Medioevo (su tutti Lange 1985-1991; Buschinger 1980; Croizy-Naquet–Harf-Lancner–Szkilnik 2011; Picone–Di Girolamo–Stewart 1983), la teorizzazione senza dubbio più illuminante viene da Paul Zumthor. Essa è contenuta in un intervento pubblicato nel 1983 e dal titolo significativo *La brièveté comme forme*. L'idea di base di Zumthor è che la brevità di un qualsiasi agglomerato discorsivo – narrativo o meno, e gli esempi che fa sono molto eterogenei – «constitue un modèle formalisant» (Zumthor 1983: 3), l'estensione del testo – “minore”, ma resta da stabilire rispetto a cosa, o “diminuita”, ridotta, a seconda dei casi – la sua “durata” ne influenzano la struttura, certo, ma determinano anche una serie di caratteristiche specifiche.

Del resto, la *brevitas*, o ancor di più l'*abbreviatio* con le sue varie tecniche,¹⁸ possono essere certo concepite come lavoro di sottrazione rispetto a storie di più ampio respiro (così le *legendae novae*, leggendari domenicani duecenteschi abbreviati, rispetto alle forme lunghe delle vite di santi precedenti).¹⁹ Ed è questo un approccio specificamente retorico. Ma possono ugualmente essere concepite, a mio avviso in maniera meno tecnicistica e più proficua sul piano di una modellizzazione, come, rispettivamente, una proprietà del testo, o il risultato di un'operazione, dotati di precisi caratteri strutturali, e veicolo di un “modello formale” preciso.

Vediamo infatti che i tratti formali che Zumthor riconosce come propri della forma breve sono tutti strettamente legati allo specifico del testo agiografico.²⁰

Anzitutto (1) l'«unité de l'événement narré», il che implica la linearità del racconto, oltre a una programmazione narrativa esplicita e, spesso, esplicitata, e delle delimitazioni precise di inizio e fine (Zumthor 1983: 7-8; Delcorno [1989a: 7] parla di «coesione immediata»). L'unità del rac-

¹⁸ In particolare quelle, genettiane, dell'*excision*, della *concision* e della *condensation* (Goullet 2006: 18).

¹⁹ Del problema della priorità delle versioni del testo agiografico in relazione alle tecniche di *dilatatio* o di *abbreviatio* si è specificamente occupato Rigg (2000).

²⁰ Considero qui solo i primi tre, dato che il quarto, la *brièveté*, coincide per l'appunto con l'assunto di fondo dell'articolo.

conto agiografico è evidentemente costituita dall'impianto biografico della narrazione, rispetto al quale non sono ammessi scarti – benché spesso, specie nell'agiografia dei primi secoli, si tratti di una biografia fortemente squilibrata verso il *climax* costituito dalla triade supplizi-morte-ascensione e conversioni di massa. Una deroga a tale principio di una profonda unitarietà è costituita dalle raccolte miracolistiche laddove esse assurgano allo statuto di testi autonomi incorporati dall'ordinamento biografico di base (come in Grégoire de Tours, per esempio).²¹ Per la verità, il genere miracolistico, che si presenta spesso come silloge di mini-aneddoti, tende a sottarsi anche al principio della delimitazione precisa di una “fine della storia”, perché i cataloghi dei miracoli sono per definizione aperti, e sono proprio quell'elemento che evolve maggiormente nel caso di riscritture di versioni più antiche, venendo costantemente aggiornato. L'unità dell'azione è ovviamente legata anche alla teleologia del racconto agiografico – il cui scopo è sempre e comunque quello di mostrare le vicende attraverso le quali una determinata virtù “eccelsa” si è oggettivata nella morte a seguito di un conflitto con persecutori pagani o eretici, nel caso della *passio*,²² oppure si è oggettivata in una vita esemplare e *imitanda*, nella *vita confessoris*.

Un altro elemento di unità essenziale è chiaramente l'unicità del protagonista. In questo caso, poche sono le eccezioni, e sono quelle delle coppie o gruppi che agiscono e patiscono assieme – Giulio e Giuliano, Cosma e Damiano, Perpetua e Felicità – e che pertanto presentano una

²¹ Questo avviene probabilmente in virtù del fatto che il miracolo è a sua volta deroga allo statuto naturale. Un miracolo è infatti, secondo la definizione classica di Tommaso (*Summa theologica prima pars quaestio 105 articulus 7*), un fenomeno «quod habet causam simpliciter et omnibus occultam». Del resto, subito prima Tommaso precisa che un'eclissi solare è fenomeno miracoloso per il contadino, ma non per l'*astrologus*. Miracolo è inoltre quanto avviene «praeter naturalem consuetudinem», «non solum propter substantiam facti sed etiam propter modum et ordinem faciendi.» Infine, il miracolo si situa per l'appunto *supra spem naturae*, ma *non supra spem gratiae*. Tale definizione si applica del resto perfettamente a quanto è osservabile nel frequente ricorso al miracolo operato dall'agiografia delle epoche precedenti. In generale sulla funzione del miracolo nella letteratura agiografica cf. Altman 1975; Chierici 1978; Günther 1949.

²² Del resto, secondo Altman (1975: 7), la brevità sarebbe piuttosto da ricondursi alla forma della *passio* che non a quella della *vita*.

figura di deuteragonista. O anche, pure assai di rado, vite particolari dal punto di vista della loro genesi. Per esempio quella di sant'Eustachio – la profezia proferita dal cervo con la croce fra le corna, lo smembramento del nucleo familiare, le peripezie in mare e in guerra, il rapimento da parte dei pirati, l'agnizione finale –, caratterizzata da una focalizzazione che, benché per lo più e nella maggior parte delle versioni resti centrata su Eustachio, non disdegna, specie nelle riscritture e adattamenti romanzati, di spostarsi episodicamente sulla moglie o sui figli, lasciando provvisoriamente da parte il santo eponimo. Ma tale scarto rispetto a molta produzione agiografica si giustifica, nel caso di Eustachio, considerando il modello prevalente della sua leggenda, che non è, come nella stragrande maggioranza delle opere agiografiche, quello della biografia antica (secondo i vari paradigmi stoico, filosofico, *de viro illustri*, plutarco, svetoniano), bensì quello di un genere lungo come è quello del romanzo greco ellenistico.²³

Ultimo caso di deroga possibile a questo principio di unità dell'azione e del protagonista è quello delle storie che Hippolyte Delehaye definisce delle “*passions cycliques*” (1936: 23-4, o, più recentemente, Aigrain [1953] 2000: 225-7), ovvero quelle *passiones* che si formano per concrezioni e ibridazioni, persino dovute a circostanze fortuite. È il caso ad esempio della *passio Sebastiani* pseudo-ambrosiana, che vede, nei primi capitoli, una focalizzazione mobile tra Sebastiano e i gemelli Marco e Marcelliano, o negli ultimi un'alternanza fra focalizzazione su Sebastiano e su Irene (la pia soccorritrice ritratta da Caravaggio). Ricostruendo, con acribia storicistica, la storia del culto di questi quattro santi, Delehaye giunge a una conclusione importante parimenti sul piano morfologico-letterario, mostrando che si trattava di gesta di figure in origine indipendenti, anche geograficamente distanti – l'irradiazione del culto sembra invece essere pressoché coeva – che sarebbero state fuse in un unico ciclo *romanesque* (per usare la definizione del Bollandista) semplicemente in virtù della concomitanza del ritrovamento di alcuni graffiti onomastici – relativi a figure di omonimi –

²³ Nelle riscritture più tarde della storia di Eustachio talvolta si osserverà addirittura una preponderanza del modello romanzesco, come si vede nel *Guillaume d'Angleterre* talvolta attribuito a Chrétien de Troyes.

nelle catacombe. Ma si tratta anche in questo caso di un tratto morfologico proprio dell’agiografia leggendaria spiegabile in termini genetici.

Le stesse osservazioni – ed eccezioni – valgono anche per il principio seguente elucidato da Zumthor (2), ovvero quello del carattere circolare dell’azione e della propensione della forma alla chiusura (1983: 8). Anche in questo caso, l’impianto biografico tende a concludere la narrazione con la morte o, spesso, con i miracoli *post mortem* che attestano la *virtus* delle reliquie.

L’ultimo principio (3) è quello dell’esplicitazione e della “concretezza” del senso del racconto, spesso didatticamente illustrato a un certo punto della narrazione (Delcorno 1989a: 8 parla di «forte motivazione esemplare»). In questo caso, l’orizzonte d’attesa della storia agiografica potrebbe eludere tale necessità,²⁴ ma nei fatti si osserva che ciò avviene ben di rado. Che si tratti, infatti, di un generico scopo edificante della narrazione – come è quello dell’*exemplum* inserito nei sermoni o nei manuali *ad usum praedicatorum* – oppure di uno scopo politico o municipale (dall’evangelizzazione, all’incitazione alla crociata, all’apologetica, alla difesa dell’ortodossia contro una determinata eresia, alla diffusione di un culto ad altra località o regione, alla testimonianza di antichità o di precedenza di un culto, un edificio religioso, un rito), l’agiografo si lascia volentieri andare a una sorta di ridondanza, ribadendo l’istanza etica e “militante” del suo testo.

²⁴ Le finalità tradizionalmente riconosciute al testo agiografico – mutate dalla serie impiegata a descrivere il testo persuasivo antico – sono: *docere imitationem*, *movere ad admirationem* e *delectare*. Riprendo la serie dall’intervento di Jacques Fontaine nel corso del dibattito del seminario *Christianisme et formes littéraires de l’Antiquité tardive en Occident*, (Fuhrmann 1977: 99). Fontaine precisa che «des deux premiers donnent sa dignité propre à la *delectatio*» (*Ibid.*), sono insomma strumentali all’ottenimento di quello che lo studioso considera un adattamento della psicagogia platonica, ottenuto appunto attraverso il piacere che lettore e ascoltatore ricavano dal testo – il che gli permette di recuperare tra l’altro l’elemento più fortemente tradizionale della triade.

4. BREVITÀ AGIOGRAFICHE E NOVELLISTICHE. IN GUISA DI CONCLUSIONE

Carlo Delcorno (1989a: 7) nota come *abbreviatio* e *amplificatio* siano due dinamiche essenziali che caratterizzano la scrittura religiosa medievale. Non dimeno, i procedimenti di abbreviatura e di ampliamento si situano, mi pare, in una prospettiva cognitiva diversa rispetto a quelli di una *brevitas* e di una lunghezza intesi come caratteri in qualche modo assoluti di misurazione del testo, nel senso che questi ultimi sono due concetti di durata – un discorso è lungo o breve rispetto a una “durata ideale”, tipica, preconizzata. Al contempo sono dati in maniera più astratta rispetto a quelli di *abbreviatio* e *amplificatio*, che prevedono un’operazione, una manipolazione del discorso in senso di scorciatoia o di allungamento – e una preesistenza del testo da scorciare o estendere, ovviamente.

La questione può del resto essere posta in maniera non dissimile per la novella, soprattutto per la *brevitas* in termini di durata.²⁵ Una *brevitas* conclusa,²⁶ certo: «Alla brevità corrisponde l’accelerazione del tempo (che corre senza mediazione da un inizio qualunque allo scioglimento finale); la conclusione della novella come “soluzione data per questa volta” implica la continuazione con altre novelle». (Jauss [1972] 1989: 229) Ma che al contempo contiene nella maggior parte dei casi – se si escludono le *spicciolate* – in germe il proprio prolungamento, per lo meno ideale. Tanto che, per esempio nel *Decameron* (Malato 1989: 23), ma anche più in generale nella novella italiana (Picone 1989: 121), è stato riconosciuto il passaggio da una *brevitas* come parametro meramente quantitativo a una brevità *qualitativamente* strutturante, che collima in una «durata controllabile psicologicamente» orientata verso la *pointe* finale (*ibid.* 1989: 121). L’analogia tra novelliere e leggendario non è a mio avviso da considerarsi peregrina, e i

²⁵ Zumthor ([1972] 2000: 474) sulla novella: «Divers caractères textuels apparaissent liés à la brièveté, soit qu’ils en dérivent, soit qu’ils en constituent la cause: absence ou réduction extrême des éléments descriptifs (de personnes ou de choses); rareté des déterminations discursives tendant à individualiser agents ou objets, d’où une prédominance des facteurs typiques et des propositions généralisantes; ton général assertif, sinon démonstratif, du discours.» (Cf. anche *ibi*: 475 per le altre caratteristiche del genere).

²⁶ Ma che non esime l’autore da una ricerca dell’*abbreviatio* alla stregua di un «ideale stilistico» (Picone 1989: 122).

meccanismi di funzionamento dell'uno rendono in gran parte anche ragione dell'altro.

Nondimeno, il leggendario in particolare nasce in concomitanza con l'avvento di un'estetica in gran parte nuova della brevità, che tende a fondere, nel XIII secolo, approcci apparentemente inconciliabili, quali sono quello *qualitativo* e quello *quantitativo*, al parametro della *brevitas*. Fino al XII secolo inoltrato, infatti, l'*abbreviatio* agiografica è stata «plus une technique de destruction que de construction» (Goulet 2003: 115), e solo i leggendari del Duecento, le *legendae novae*, si caratterizzano per un vero e proprio ideale stilistico, oltreché funzionale (cf. Delcorno 1989a: 80; Goulet 2003; Leonardi 1993: 448-9) della *brevitas* – dunque in leggero anticipo rispetto all'analogia estetica della novella.

Un rapido *excursus* ci permette di capire meglio come si sia giunti a questa rivoluzione estetica. Quintiliano riconosceva come un segno di talento da parte dell'allievo impegnato in un'attività di traduzione il fatto che costui fosse in grado di «fundere quae natura contracta sunt, augere parva» (*Inst.* 10.5.11), il che suggerisce che l'*amplificatio* e l'*abbreviatio* – o anche, in accezione solo in parte diversa, la *detractio* (*Inst.* 9.3.2) precedentemente contemplata da Quintiliano fra le figure di parola – siano da intendersi in senso più qualitativo – innalzamento, abbassamento dello stile – che quantitativo.²⁷ E forse non è errato ritenere che, prima del Mille, la pregnanza stilistica sottesa a tali dettami si sia, per lo meno in parte, svuotata di contenuto, specie in agiografia.²⁸ Si afferma invece in seguito più risolutamente l'idea di un'estensione o di una contrazione in senso quantitativo (cf. Goulet 2005: 69), benché la retorica dell'epoca continui a consacrare molta più attenzione alle tecniche dell'*amplificatio* che a quelle dell'*abbreviatio*. Per esempio la *Poetria nova* di Geoffroy of Vinsauf consacra circa 300 versi all'*amplificatio*, e solo una cinquantina all'*abbreviatio* (cf. di

²⁷ Quintiliano, e in generale la retorica antica, sono del resto fautori di un giusto mezzo per quanto riguarda l'aspetto quantitativo della questione. L'ideale di *brevitas* a più riprese evocato dagli autori è dunque da intendersi come atto a scongiurare la logorrea. Donde l'esortazione al retore affinché «ne plus dicatur quam oporteat» (*Inst.* 4.2.43).

²⁸ L'evocazione puramente retorica del *topos* della brevità, più che sentita come istanza poetica ed estetica da parte dell'autore, sarebbe, secondo Curtius ([1948] 1993: 479-85), tipica del genere agiografico.

nuovo Goulet 2005: 84).²⁹ Particolarmente interessante nel trattato di Geoffrey è il fatto che, per la prima volta a mia conoscenza, viene esplicitato il bivio a cui si trova lo scrittore di fronte alla *fabula*, ovvero la possibilità di *amplificare* o di *curtare*³⁰ senza necessariamente che la *res* del suo testo abbia a patirne. «Curritur in bivio: via namque vel ampla vel arta, / vel fluvius vel rivus erit; vel tractius ibis, / vel cursim salies; vel rem brevitare notabis, / vel longo sermone trahes [...]» (*Poetria nova*, vv. 206-209; Faral 1924: 203).

Geoffrey considera tanto l'*abbreviatio* dal punto di vista piú tecnico – ottenerla ricorrendo ad ablativi assoluti, o all'asindeto – quanto secondo aspetti piú generali e per cosí dire *estetici* – privilegiare il sostantivo rispetto all'aggettivo, evitare di abbreviare troppo drasticamente. A cavallo tra questi due piani è il discorso di fondo che si enuclea dalla trattazione dell'*abbreviatio* contenuta nella *Poetria nova*: Geoffrey consiglia di lavorare di sottrazione sulle storie per trarne i concetti/le parole chiave, i motivi emblematici impossibili da sopprimere pena denaturare l'ipertesto rispetto all'ipotesto – ciò che l'agiografo è portato naturalmente a fare. E conclude con una formula aurea del bel testo breve: «Sic breve splendet opus: nihil exprimit aut magis aequo / aut minus.» (vv. 735-736) che ribadisce, benché su un piano diverso (quantitativo, diremmo), quanto sopra citato in Quintiliano. Ma in fin dei conti, non è azzardato sostenere – come fa d'altronde D'Andrea [1981] 1982: 90 – che Geoffroy ritenga piú importante l'applicazione delle *figurae abbreviationis* per l'incidenza che queste tecniche hanno sul piano del *sermo* e del ritmo, e che dunque il piano *quantitativo* della scoriatura non sia che accessorio, e neppur poi tanto *quantitativamente* rilevante.

Nonostante l'enunciazione di queste buone pratiche utili all'*abbreviatio*, constatiamo che fino alla fine del XII e ai primi anni del XIII secolo le vite di santi vanno soggette piuttosto a una crescente tendenza all'*amplificatio*. Questo è vero in particolare per le *passiones* dei martiri, che nascono come *acta* raccolti da tachigrafi – come accade per le *reportationes* delle prediche medievali, quindi in forma succinta, e, attraverso il passaggio per le

²⁹ Sono i versi 690-736 per la precisione.

³⁰ Per quest'ultimo termine cf. Faral 1924: 203.

tre fasi descritte da Delehay (1905 e [1921] 1966), dalla *passion historique* al *panégyrique*, alla *passion romanesque*, le proporzioni e la durata del testo aumentano anche di venti, trenta volte.³¹ Tali interpolazioni, o *amplificationes*, si situano tanto in determinati momenti della *fabula* agiografica, quanto, ancor più frequentemente, in quelli di “catalogo aperto”, come l’elenco dei miracoli o delle opere pie, o ancora in momenti che dobbiamo considerare nodi più laschi dell’azione – tipicamente il viaggio, l’attività guerriera.

Questa profusione di materia narrativa dalle infinite contaminazioni (persino verso il *fabliau*, ad opera per esempio nelle versioni aumentate delle *vitae* dell’Ospitaliere) si piega nondimeno alle nuove modalità di consumo della “materia agiografica” che si affermano a partire dalla nascita degli ordini mendicanti, e in particolare l’opera agiografica dei domenicani sarà decisamente sotto il segno dell’*abbreviatio*.³² Quel che succede con le *legendae novae*, le grandi raccolte agiografiche, soprattutto domenicane, del Duecento – Bartolomeo da Trento, Jean de Mailly e in particolar modo Iacopo da Varagine, è da un lato un’abbreviazione progressiva e sistematica della materia preesistente,³³ dall’altro lato una sorta di ricategorizzazione dello scibile e del raccontabile, che porta alla nascita dell’enciclopedia agiografica. Pensiamo, a questo proposito, al ruolo dell’*exemplum*, vero caso-limite del processo di scorciatoia e allungamento attivo qui.³⁴ Fino

³¹ Per un’esemplificazione di tale principio basata sul confronto di versioni lunghe, allungate, brevi e abbreviate della *passio Sebastiani* rimando a Fonio 2009.

³² E tale tendenza si accentua esponenzialmente nel Trecento. Welter ([1927] 1973: 161) menziona ad esempio una raccolta di «legende abbreviate».

³³ In particolare per quanto riguarda i “santi minori” o locali. Uno studio particolareggiato della *Legenda aurea* mostrerebbe ad esempio, da parte dell’agiografo, una grande differenza nel trattamento delle fonti dei santi considerati principali, riguardo ai quali Iacopo da Varazze non si perita di adottare, *iuxta* la vocazione enciclopedica della *legenda nova*, financo tecniche dilatatorie, in particolare quella consistente nel riportare diverse versioni di uno stesso episodio secondo *auctoritates* molteplici (per esempio nella lunga trattazione inerente san Pelagio).

³⁴ «Il racconto agiografico [...] è considerato dalle *artes praedicandi* come una sottoclasse dell’*exemplum* e in quanto tale viene trattato come un aspetto della *dilatatio*, che costituisce il momento centrale del sermone di tipo scolastico» (Delcorno 1989a: 26). Nel sermone, infatti, la tecnica della *dilatatio* costituisce l’illustrazione e la giustificazione delle

all'avvento dei leggendari domenicani, l'*exemplum* trovava posto nell'illustrazione di un determinato aspetto del mondo, che aveva al proprio centro come referente ultimo Dio, certo, ma poi volta a volta suddivideva il reale secondo i doni dello Spirito Santo, il sistema organizzativo delle api, gli scacchi (cornici o principi di ordinamento delle grandi raccolte di *exempla*). Il santo e le sue gesta erano inseriti in questo sistema in mezzo a molto altro, di volta in volta per illustrare icasticamente determinati aspetti, istanze, valori di un sistema enciclopedico che del santo si serve. Ma è solo dall'avvento delle *legendae novae* (anch'esse da considerarsi pure come raccolte di *exempla*)³⁵ che la situazione si ribalta, il santo si trova a costituire il nucleo tematico e il principio ordinatore di ogni capitolo di queste nuove enciclopedie, e gli *exempla* vengono a questo punto assemblati, scelti e riuniti *sub specie sancti*. Così il singolare capitolo trenta della *Legenda aurea* si trova a raccogliere le vite e le gesta di ben cinque personaggi di nome Iulianus (più un Iulius), di cui l'ultimo, «non quidem sanctus sed sceleratissimus», è Giuliano l'Apostata, con relativa profusione di *exempla ex negativo*. In diversi casi, del resto, l'esigenza dell'*abbreviatio* viene rivendicata, a volte con formule molto pregnanti. Così Jean de Mailly, nel prologo alla sua *Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum* afferma per esempio: «[...] sanctorum passiones et vitas [...] succincte perstringimus, ut et libelli brevitatis fastidium non generet [...]».³⁶

rationes tramite serie di *exempla*. Essi sono al contempo rappresentazioni icastiche del *thema* scritturale su cui verte il sermone.

³⁵ La *Legenda aurea* tende a riportare l'andamento della storia agiografica verso la forma dell'*exemplum* (Gouillet 2003: 116). Cf. ugualmente Delcorno (1989a: 80), che considera la *legenda nova* domenicana alla stregua un "sottoassieme" della letteratura esemplare duecentesca. Il che costituisce evidentemente un elemento utile di comparazione fra il novelliere e il leggendario. Pur non entrando, per ragioni di spazio, nella questione assai studiata del rapporto fra novella ed *exemplum*, mi limito a ricordare che la novella è stata volta a volta definita un «anti-*exemplum*» (Neuschäfer), o ancora un «*exemplum sui generis*» (Branca).

³⁶ Anche il contesto della citazione merita di essere riportato: «Cum plurimi sacerdotes sanctorum passiones et vitas non habeant et ex officio suo eas nec ignorare nec tacere debeant ad excitandam fidelium devotionem in sanctos, eorum maxime vitas qui in kalendariis annotantur succincte perstringimus, ut et libelli brevitatis fastidium non generet, et parrochiales presbyteros librorum inopia non excuset.» (Welter [1927] 1973: 159; cf. anche, su questo passaggio, Delcorno 1989a: 81).

Un ultimo esempio che permette di vedere come questo nesso tra agiografia e brevità passi anche attraverso l'*exemplum*. Il domenicano Humbert de Romans elenca, nel prologo alla sua raccolta *De dono timoris*, noto anche come *Tractatus de habundantia exemplorum*, composto tra il 1263 e il 1277, una serie di caratteristiche che deve avere il buon *exemplum* da inserirsi nel sermone. E fra queste caratteristiche è appunto la brevità, combinata topicamente con l'efficacia.³⁷ Laddove questa brevità non sussista, laddove, insomma, la storia sia buona *ma* lunga – mi pare che la madonna Oretta del *Decameron* riflettesse per l'appunto sul significato di questo “*ma*” – il predicatore, o meglio ancora il compilatore del repertorio devono provvedere a renderla tale, sfrondando, dice Humbert, l'inutile, l'accessorio e tutto quanto porti la narrazione a deviare dalla *materia* del racconto.³⁸

Qui come in molte altre raccolte di *exempla* è evidente che questi testi brevi e conclusi erano pensati per essere unità discrete in un macrotesto. Come è per la raccolta di novelle, e per il leggendario, il macrotesto annulla la pertinenza della categoria della brevità in quanto durata.

Filippo Fonio
(Université Grenoble Alpes)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aigrain [1953] 2000 = René Aigrain, *L'hagiographie. Ses sources – ses méthodes – son histoire*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 2000.
Altman 1975 = Charles F. Altman, *Two Types of Opposition and the Structure of Latin Saints' Lives*, «*Mediaevalia et Humanistica*» n. s. 6 (1975): 1-11.

³⁷ Cf. *Prologo*, 7.

³⁸ È la quinta regola di selezione del buon *exemplum* esposta da Humbert: «[...] si fit longa narracio rescindenda sint inutilia vel minus utilia et solum quod facit ad rem est narrandum» (cito da Welter [1927] 1973: 73, n. 13) Questo uso di *res* è un po' sibillino: presumibilmente si riferisce al *thema* inteso come tecnicismo del sermone medievale, ovvero il versetto che è oggetto di commento da parte del predicatore.

- Bandura 1994 = Adam Bandura, *Athleta Christi nella patristica latina dei primi quattro secoli*, Roma, Pontificia Università Lateranense, 1994.
- Battaglia 1993 = Salvatore Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana (Dalle Origini al Cinquecento)*, a c. di Vittorio Russo, Napoli, Liguori, 1993.
- Bologna 1984 = Corrado Bologna, *Fra devozione e tentazione. Appunti su alcune metamorfosi nelle categorie letterarie dall'agiografia mediolatina ai testi romanzzi medievali*, in Sofia Boesch-Gajano–Lucia Sebastiani (a c. di), *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila · Roma, Japadre, 1984: 263-363.
- Boureau 1984 = Alain Boureau, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine († 1298)*, Paris, Le Cerf, 1984.
- Boyer 1981 = Régis Boyer, *An Attempt to define the typology of Medieval hagiography*, in Hans Bekker-Nielsen (ed.), *Hagiography and Medieval Literature: A Symposium*, Odense, Odense University Press, 1981: 27-36.
- Branca-Degani 1983-1984 = Vittore Branca, Chiara Degani, *Studi sugli exempla e il Decameron*, «Studi sul Boccaccio», 14 (1983-1984): 178-208.
- Buschinger 1980 = Danielle Buschinger (éd.), *Le récit bref au Moyen Âge*. Actes du colloque d'Amiens des 27, 28 et 29 avril 1979, Amiens, Centre d'études médiévales, 1980.
- Chierici 1978 = Joseph Chierici, *Il miracolo in Jacopo da Varazze, Gonzalo de Berceo e Dante*, «L'Alighieri» 19/1 (1978): 18-27.
- Croizy-Naquet–Harf-Lancner–Szkilnik 2011 = Caroline Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner, Michelle Szkilnik (éds.), *Faire court: l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.
- Curtius [1948] 1993 = Ernst Robert Curtius, *Kürze als Stilideal*, in Id., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern · München, Francke, 1993: 479-85.
- D'Andrea [1981] 1982 = Antonio D'Andrea, *Il sermo brevis: contributo alla tipologia del testo*, in Id., *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia e letteratura*, Napoli, Liguori, 1982: 86-97 [già in Daniela Goldin (a c. di), *Atti del convegno "Teoria e Analisi del Testo"*, Bressanone, luglio 1977, Padova, CLEUP, 1981: 69-82].
- Delcorno 1989a = Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989.
- Delcorno 1989b = Carlo Delcorno, *Modelli agiografici e modelli narrativi tra Cavalca e Boccaccio*, in Aa. Vv., *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, vol. I, Roma, Salerno, 1989: 337-63 [già come *Modelli agiografici e modelli narrativi. Tra Cavalca e Boccaccio*, «Lettere Italiane» 40 (1988): 486-509].
- Delehaye 1905 = Hippolyte Delehaye, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1905.
- Delehaye [1921] 1966 = Hippolyte Delehaye, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1966.

- Delehaye 1936 = Hippolyte Delehaye, *Étude sur le Légendier romain. Les saints de novembre et de décembre*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1936.
- Dembowski 1983 = Peter F. Dembowski, *Traits essentiels des récits hagiographiques*, in Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano, Pamela D. Stewart (éd. par), *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval: la Nouvelle*. Actes du Colloque International de Montreal, McGill University, 14-16 octobre 1982, Montréal, Plato Academic Press, 1983: 80-8.
- Faral 1924 = Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1924.
- Fonio 2007 = Filippo Fonio, *Dalla legenda alla novella: continuità di moduli e variazioni di genere. Il caso di Boccaccio*, «Filigrana» 6 (2007): 127-81.
- Fonio 2008 = Filippo Fonio, *Le storie di Giuliano Ospitaliere*, Novara, Interlinea, 2008.
- Fonio 2009 = *Du roman au récit de saint Sébastien. Considérations sur les formes de la narration longue et brève entre l'Antiquité Tardive et le Moyen Âge*, «Filigrana» 10 (2009): 13-37.
- Fonio 2016 = Filippo Fonio, *Le Einfache Formen di André Jolles: struttura, problematicità, applicabilità della forma della Leggenda*, in Silvia Contarini, Filippo Fonio, Maurizio Ghelardi (a c. di), *Intuizione e forma. André Jolles: vita, opere, posterità*, Grenoble, ELLUG, 2016 («Filigrana», 23): 151-82.
- Fontaine 1988 = Jacques Fontaine, *Comment doit-on appliquer la notion de genre à la littérature chrétienne du IV^e siècle?*, «Philologus» 132 (1988): 53-73.
- Frenzel 1962 = Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1962.
- Frenzel 1976 = Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1976.
- Frenzel 1980 = Elisabeth Frenzel, *Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1980.
- Frye [1957] 1990 = Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, London, etc., Penguin, 1990.
- Fuhrmann 1977 = Manfred Fuhrmann (éd.), *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive en Occident*, Genève, “Entretiens de la Fondation Hardt”, 23, 1977.
- Goulet 2003 = Monique Goulet, *Une typologie des réécritures peut-elle éclairer la nature du discours hagiographique?*, «Hagiographica» 10 (2003): 109-22.
- Goulet 2005 = Monique Goulet, *Écriture et réécriture hagiographiques. Essai sur les réécritures des vies de saints dans l'Occident latin médiéval (VIII^e-XIII^e s.)*, Turnhout, Brepols, 2005.
- Goulet 2006 = Monique Goulet, *Reutilización, actualización: quelques réflexions préliminaires*, «Cahiers d'études hispaniques médiévales» 29 (2006): 11-21.
- Günther 1949 = Heinrich Günther, *Psychologie der Legende: Studien zu einer wissenschaftlichen Heiligen-Geschichte*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1949.

- Jauss [1972] 1989 = Hans Robert Jauss, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in *GRLMA*, 1, 1972: 103-38, traduzione italiana *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, in Id., *Alterità e modernità nella letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989: 219-56.
- Jauss [1977] 1989 = Hans Robert Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, in Id., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur, Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München, Fink, 1977: 9-48, traduzione italiana *Alterità e modernità della letteratura medievale*, in Id., *Alterità e modernità nella letteratura medievale*, cit.: 4-50.
- Jolles [1930] 2003: André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Leipzig, Max Niemeyer, 1930, traduzione italiana in Id., *I travestimenti della letteratura, Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a c. di Silvia Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003: 253-451.
- Lange 1985-1991 = Wolf-Dieter Lange (Hrsg.), *Les formes narratives brèves*, *GRLM*, V, Heidelberg, Carl Winter, 1985-1991.
- Lanzoni 1925 = Francesco Lanzoni, *Genesis svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Roma, Tipografia poliglotta vaticana, 1925.
- Leonardi 1991 = Claudio Leonardi, *Conclusion*, in Aa. Vv., *Les fonctions des saints dans le monde occidental. Actes du colloque de Rome (27-29 octobre 1988)*, Roma, École Française de Rome, 1991: 521-5.
- Leonardi 1993 = Claudio Leonardi, *Agiografia*, in Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo. 1.1.2 Il Medioevo latino. La produzione del testo*, Roma, Salerno, 1993: 421-62.
- Malato 1989 = Enrico Malato, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in Aa. Vv., *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, vol. I, Roma, Salerno, 1989: 3-45.
- Neuschäfer 1969: Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, Fink, 1969.
- Neuschäfer 1983: Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval*, in Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano, Pamela D. Stewart (éd. par), *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval: la Nouvelle*. Actes du Colloque International de Montréal Montréal, McGill University, 14-16 octobre 1982: 103-10.
- Palmer 1989 = Anne-Marie Palmer, *Prudentius on the martyrs*, Oxford, Clarendon Press.
- Philippart 2006 = Guy Philippart, *L'hagiographie, histoire sainte des "amis de Dieu"*, in Id. (éd. par), *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, vol. IV, Turnhout, Brepols, 2006: 13-40.

- Picone 1989 = Michelangelo Picone, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in Aa. Vv., *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, vol. I, Roma, Salerno, 1989: 119-54.
- PL = *Patrologiae cursus completus. Series latina*, vol. 137, Paris, Migne, 1853.
- Rigg 2000 = George A. Rigg, *The long or the short of it? Amplification or Abreviation?*, «Journal of Medieval Latin» 10 (2000): 46-73.
- Rossi [1979] 1985 = Luciano Rossi, *I cistercensi di Alcobaça e il racconto in convento*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985: 257-74.
- Saintyves 1907 = Pierre Saintyves [Émile Nourry], *Les saints successeurs des dieux*, Paris, Nourry, 1907.
- Saintyves [1930] 1987 = Pierre Saintyves, *En marge de la Légende dorée. Songes, miracles et survivances. Essai sur la formation de quelques thèmes hagiographiques*, Paris, Nourry, 1930, ora in *Les contes de Perrault. En marge de la Légende dorée, Les Reliques et les images légendaires*, Paris, Robert Laffont, 1987: 494-896.
- Schmitt 1976 = Jean-Claude Schmitt, "Religion populaire" et culture folklorique, «Annales É.S.C.» 31/5 (1976): 941-53.
- Scorza Barcellona 2001 = Francesco Scorza Barcellona, *Agli inizi dell'agiografia occidentale*, in Guy Philippart éd. par, *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, vol. III, Turnhout, Brepols, 2001: 17-97.
- Scrivano 2002 = Fabrizio Scrivano, *Una certa idea del comico. Retorica e riso nella cultura del Seicento*, Pisa, Pacini, 2002.
- Van Uytfanghe 1993 = Marc Van Uytfanghe, *L'hagiographie: un 'genre' chrétien ou antique tardif?*, «Analecta Bollandiana» 111 (1993): 135-88.
- Van Uytfanghe 2011 = Marc Van Uytfanghe, *L'origine et les ingrédients du genre hagiographique*, «Sacris erudiri» 50/1 (2011): 35-70.
- Welter [1927] 1973 = Jean-Thiébaud Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, 2 voll., Paris · Toulouse, Occitania · E.H. Guitard, 1927 [ristampa anastatica Genève, Slatkine, 1973].
- Zumthor [1972] 2000 = Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 2000.
- Zumthor 1983 = Paul Zumthor, *La brièveté comme forme*, in Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano, Pamela D. Stewart (éd. par), *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval: la Nouvelle*. Actes du Colloque International de Montréal Montreal, McGill University, 14-16 octobre 1982: 3-8.

RIASSUNTO: Il presente contributo tende a mettere in luce il rapporto stretto che sussiste fra agiografia e brevità, mostrando come diversi elementi significativi in tal senso emergano già nei rari studi a carattere teorico-letterario che propongono modelli formali per lo studio dell'agiografia. In un secondo tempo, tali concetti sono discussi dal punto di vista del loro statuto categoriale di “forme”, “modi” o “trans-generi”.

PAROLE CHIAVE: Letteratura agiografica, forme brevi, *abbreviatio*, *amplificatio*

ABSTRACT: The paper aims at defining the strong link subsisting between literary hagiography and the characteristics of short literary forms. As the some few theoretical models for the study of literary hagiography discussed here show, the categorial status of both “hagiography” and “shortness” as “forms”, “modes” or “trans-genres” reveals an appalling set of similarities.

KEYWORDS: Literary hagiography, short forms, *abbreviatio*, *amplificatio*.

LUÍS ANRIQUES E LA FORMA LETTERARIA DEL PRANTO

1. IL COMPIANTO POETICO NEL *CANCIONEIRO GERAL*

Nell'ambito della lirica quattrocentesca portoghese, il genere del compianto poetico è testimoniato da diversi componimenti inclusi nel *Cancioneiro Geral* (1516) di Garcia de Resende e incentrati su figure strettamente legate al potere regio: Luís de Azevedo commemora la morte dell'Infante D. Pedro, caduto nella battaglia di Alfarrobeira (1449); la prematura scomparsa del principe D. Afonso (1491) ispira i versi di Álvaro de Brito Pestana, D. João Manuel e Luís Anriques; a quest'ultimo e a Diogo Brandão si devono infine le elegie funebri dedicate alla dipartita del re D. João II (1495).¹ Diversificate sono le soluzioni sotto il profilo metrico e linguistico: in un terzo dei testi il portoghese cede il passo allo spagnolo, mentre il verso lungo di *arte maior*, il cui utilizzo era paradigmatico in composizioni dal tono grave, volte a impartire insegnamenti di natura morale, viene preferito nella metà dei pianti, restando l'altra metà fedele al metro breve della *medida velha*, preponderante nella raccolta. Va aggiunto che la rielaborazione del genere in chiave parodica, intrapresa poco più tardi da Gil Vicente nel *Pranto de Maria Parda* (2002, II: 491-502), è anch'essa già testimoniata nel canzoniere del 1516, che accoglie le strofe dedicate da Anrique da Mota ai lamenti di un chierico, affranto per la perdita del vino rovesciatosi fuori da una botte della sua cantina (CG, IV: 162-8). Lo stesso Vicente, del resto, non si avvale della forma del *pranto* a fini esclusivamente burleschi e la riprende invece, con accenti di toccante commozione, nel componimento scritto per la morte (1521) del re D. Manuel I (2002, II: 462-8).

Elementi costitutivi del genere sono l'esortazione al pianto, l'elogio del defunto e la preghiera per la salvezza della sua anima, che si riscon-

¹ Per il *Cancioneiro* di Resende si farà sempre riferimento all'edizione di Aida Fernanda Dias, d'ora in poi indicata con la sigla CG; per i testi indicati si veda dunque: CG, I: 467-71; I: 246-7; I: 396-9; II: 256-65; II: 265-8; II: 209-20.

trano già nel *planctus* mediolatino, coltivato per lo più da membri del clero e volto a commemorare la morte di signori laici o di dignitari ecclesiastici (Cohen 1958; Aston 1971). La presenza delle suddette componenti e l'alta posizione sociale del compianto contraddistinguono nella maggior parte dei casi anche il *planb* dei trovatori provenzali, facendo sí che la scomparsa del sovrano, del principe o del nobile signore, oggetto di oltre metà degli esemplari a suo tempo catalogati da Alfred Jeanroy (1934, II: 333-7), venga di sovente associata al crepuscolo e alla rovina di un intero assetto sociale, retrospettivamente idealizzato (cf. Riquer 1975, I: 60-1; Jensen 1993).

Affini a quelli del *planctus* e del *planb* permangono, del resto, anche i tratti ascrivibili al *pranto* nella lirica trobadorica galego-portoghese, che ha un cultore prolifico e quasi esclusivo in Pero da Ponte (cf. Lorenzo 1993). Al *segrel* gallego si devono infatti quattro *cantigas de meestria* che commemorano altrettante morti di figure illustri: la regina Beatrice di Svevia, nel 1235, Lopo Díaz de Haro, l'anno successivo, Telo Afonso de Meneses, nel 1238, e infine il re Fernando III di Castiglia, nel 1252 (Brea 1996, II: 778, 781, 786, 785-6). In tutti questi componimenti gioca un ruolo di primo piano l'intento encomiastico e non sorprende perciò che il *topos* dell'ineguagliabilità del defunto, impiegato a proposito della madre del futuro Alfonso X, si ripresenti sostanzialmente invariato anche a riguardo di Fernando il Santo e del nobile Don Lopo («o melhor don Lopo, a la ffé, / que foy, nem jamays non será»; *ibi*: 781). Non meno enfatica, d'altro canto, è l'espressione del dolore associato alla dipartita del personaggio compianto, che arriva fino all'invettiva blasfema contro Dio, accusato di volersi far scherno del mondo e votarlo alla rovina, privandolo dei suoi esponenti migliori (e di contro lasciando in vita «tant'ome sen prez»; *ibid.*). L'intensità della disperazione è mitigata soltanto, nel più tardo dei quattro testi, dalla consapevolezza che il re ha un degno erede nella persona del figlio Alfonso, in accordo con un motivo consolatorio ripreso anche dall'unico altro trovatore che abbia coltivato il genere nell'ambito della tradizione galego-portoghese, ovvero Johan «jograr morador en León», autore di un lamento per la scomparsa (1325) del re D. Dinis (in cui il motivo di conforto non è tuttavia associato alla figura dell'erede al trono portoghese, ma a quella di uno dei nipoti del sovrano, il re Alfonso XI di Castiglia; cf. Brea 1996, I: 371; Alvar 1993).²

² Pero da Ponte è anche autore di un pianto burlesco (*Mort'è Don Martin Marcos, ai*

Senza trascurare l'importanza di questi significativi precedenti, va comunque evidenziato che per i poeti del *Cancioneiro* di Resende il modello piú vicino e piú immediato va senza dubbio individuato, tanto sotto il profilo metrico-stilistico quanto sotto quello dei contenuti, nella lirica spagnola del XV secolo. A tale riguardo la presenza di riflessioni di carattere generale sull'inevitabilità della morte e sulla vanità dei beni di questo mondo, intercalate ai motivi obbligati del lamento e dell'encomio, rappresenta un dato inequivocabile che accomuna e imparenta strettamente le elegie quattrocentesche portoghesi e i *plantos* trasmessici da una ricca tradizione che va dai poeti del *Cancionero de Baena* al Marchese di Santillana, per arrivare fino alle *Coplas por la muerte del padre* di Jorge Manrique (Salinas 1962; Camacho Guizado 1969: 1-112).

Il piú antico *pranto* del *Cancioneiro Geral*, quello di Luís de Azevedo per l'Infante D. Pedro, si avvale dell'espedito retorico, d'indubbia efficacia, che consiste nel fare pronunciare al defunto la propria stessa elegia funebre, optando per un procedimento che, a conferma del legame poc'anzi indicato, corrisponde a quello impiegato, ad esempio, dal monaco gerolamino Fray Migir per il re Enrico III o da Ferrant Pérez de Guzmán nel commemorare Diego Hurtado de Mendoza (Azáceta 1966, I: 90-6, 1137-43; e cf. Salinas 1962: 61-2; Camacho Guizado 1969: 83). È proprio l'adesione a questa peculiare modalità enunciativa a vivacizzare i motivi, altrimenti convenzionali, che riverberano nel componimento, conferendo una vibrante intensità non soltanto alle imprecazioni rivolte dall'Infante contro i sudditi infidi che l'hanno portato alla perdizione, ma pure all'esaltazione autoreferenziale, attribuitagli dal poeta, della propria sapienza, lealtà e rettitudine, del proprio lignaggio reale, oltre che dell'esperienza accumulata nei suoi celebri viaggi oltre frontiera.³

Deus, se é verdade?) che riprende, per rovesciarla in parodia, l'idea ricorrente che la morte del compianto coincida con l'eclissarsi di ogni virtù: nel caso dello schernito Martin Marcos sono i vizi, con la sua dipartita, ad essere d'un tratto scomparsi dal mondo (Brea 1996, II: 778; cf. Riquer 1975, I: 60). Gli elementi di continuità che legano il *pranto* gallego-portoghese ai corrispettivi mediolatini e provenzali sono unanimemente segnalati dai principali studi sull'argomento, tra cui è d'obbligo menzionare, quanto meno, i lavori di José Filgueira Valverde (1977), Giuseppe Tavani (1980: 134-6), Frede Jensen (1993) e José Mattoso (1997).

³ Dando la parola all'Infante caduto ad Alfarrobeira e lasciando che sia lui stesso a

Seppur ispirati da uno stesso evento luttuoso, la prematura scomparsa di D. Afonso, unico erede diretto del re D. João II, i componimenti di Álvaro de Brito Pestana e D. João Manuel seguono strade nettamente divergenti: la differenza, infatti, è tutta quella che passa tra un pugno di agili *redondilbas* portoghesi e dodici compassate ottave di *arte maior*, scritte in spagnolo. Se occorre così osservare, nel caso del primo poeta, che l'espressione dello smarrimento provocato dalla morte accidentale del giovane principe si lega quasi soltanto alla ribadita esortazione al pianto e al conclusivo auspicio che la sua anima sia accolta in cielo, è inevitabile riconoscere una maggiore complessità e varietà tematica ai versi del secondo, che vi perviene, tra l'altro, passando in rassegna le manifestazioni di lutto dei più stretti congiunti, facendo scaturire l'invito alla preghiera dalla constatazione dell'impossibilità di qualsiasi altra forma di consolazione e soprattutto glossando in maniera originale il motivo canonico dell'*ubi sunt*, in questo caso riferito esclusivamente (attraverso formule come «Que fue de», «Ado halharemos»; CG, I: 396) alla nostalgica reminiscenza della bellezza e della prestantza fisica del compianto.⁴

La lunga elegia scritta da Diogo Brandão «à morte d'El-Rei D. Joam o Segundo» (CG, II: 209), che si sviluppa per ben 42 ottave, presenta, nella sua articolazione generale, una struttura assai vicina alle già ricordate *Coplas* di Jorge Manrique. Anche qui, infatti, come nel testo spagnolo, il discorso poetico è introdotto da alcune meditazioni di carattere morale (sul disprezzo dei beni temporali a vantaggio di quelli spirituali, sull'ineluttabilità della morte e sulla conseguente necessità di prepararsi ad affrontarla), cui fa seguito, una volta scartata la possibilità di evocare a titolo di esempio illustri personaggi dell'Antichità, una carrellata di figure relativamente vicine nel tempo, che, pur godendo di un'elevata posizione nella

presentare le circostanze della propria fine Luís de Azevedo opta per la stessa soluzione adottata nelle *Trovas* scritte da Garcia de Resende «à morte de Dona Ines de Castro» (CG, IV: 301-9).

⁴ Merita una citazione integrale, a questo riguardo, la seconda ottava della *lamentaçam*: «¿Que fue de la vuestra tan linda estatura,/ que tanto excedia las otras del mundo,/ la fronte serena del rostro jocundo,/ que fue de la vuestra hermosa fegura?/ ¿Ado halharemos a la hermosura/ de los vuestros ojos tan mucho estremados?/ Vayamos, seguidme, [joh] desventurados!/ rompamos, rompamos la su sepoltura» (CG, I: 396).

società, non hanno potuto sottrarsi alla condizione mortale intrinseca alla natura umana.⁵ Comune alla creazione manriquiana è, infine, anche la scelta di riservare alle strofe conclusive l'elogio del defunto e la descrizione dei suoi ultimi istanti, segnati, in entrambi i casi, dalla serena accettazione della volontà divina (cf. Manrique 1991; Tocco 1994).

2. LUÍS ANRIQUES E LA TRADIZIONE DEL *PRANTO*

Luís Anriques è l'unico, tra i poeti del *Cancioneiro Geral*, ad essersi servito in due distinte occasioni della forma letteraria del compianto poetico (cf. Rocha 1993). I versi che egli compose per la morte del principe D. Afonso e di suo padre D. João II costituiscono così, nel loro insieme, un oggetto di studio complesso e particolarmente stimolante per un'indagine tesa, come la presente, a rintracciare i tratti salienti ascrivibili al *pranto* nella lirica portoghese del XV secolo. La scelta di perseguire, nei paragrafi che seguiranno, questa specifica linea di approfondimento, avrà perciò tra le sue conseguenze quella di privilegiare una considerazione complessiva del rapporto tra i testi scelti e i modelli e le convenzioni del genere, adottando una prospettiva che impone ora, a suo complemento e ad auspicabile correzione di eventuali e involontari effetti deformanti, un esame autonomo, seppur sommario, delle caratteristiche individuali attribuibili a ciascuno dei due componimenti.

Avviata da un'esortazione al pianto che ha come destinatario collettivo il popolo portoghese, l'elegia in lingua spagnola dedicata alla memoria di D. Afonso, vittima nel fiore degli anni di una tragica caduta da cavallo, insiste anzitutto sulle imprecazioni del poeta contro la crudeltà del destino, sulla condizione di smarrito abbandono di familiari e servitori, sull'elogio di cui il principe è riconosciuto degno e sulla descrizione delle circostanze in cui si è prodotto l'incidente che gli è stato fatale. A partire dalla sedice-

⁵ Si tratta, nel caso di Brandão, dei primi tre re della dinastia di Avis (D. João I, D. Duarte e D. Afonso V), cui si accosta il ricordo individuale di D. Fernando, duca di Viseu e padre del successore D. Manuel, e quello collettivo degli «Ifantes» (CG, II: 212) nati dal matrimonio del capostipite con D. Filipa de Lencastre.

sima strofa viene dato spazio, invece, ai lamenti, introdotti per mezzo del discorso diretto, che il padre, la madre e l'infelice sposa profondono sul figlio (o sul marito) scomparso.⁶

Numerosi sono i punti in comune tra il testo di Anriques e quello composto da D. João Manuel in quella stessa occasione, a partire dall'allusione esplicita che entrambi fanno agli atti della scrittura e della lettura che presiedono alla genesi e alla fruizione della loro opera (si tratta, da una parte, dell'appello al «discreto leitor» che D. João Manuel prefigura «lendo mis lhantos tan amargurados», e, dall'altra, del rapporto stabilito tra il carattere memorabile di un dato evento e la possibilità della sua trasmissione garantita dalla scrittura, per cui D. Afonso diviene «el por que lhantos fizieron/ d'escrevir»; CG, I: 396, II: 260). Affine è, del resto, oltre alla comune opzione per la lingua spagnola, anche l'attenzione dedicata alle manifestazioni di dolore dei piú stretti congiunti, ovvero il re, la regina e la giovane vedova, secondo un ordine che resta invariato e la cui perfetta corrispondenza è incrinata soltanto dal già riferito ricorso al discorso diretto da parte di Anriques e dall'inclusione, che invece in quest'ultimo manca, dello zio D. Manuel nel novero delle figure cui è riconosciuto un autonomo distacco. Ed è analoga, infine, anche l'insistenza sulla contrapposizione tra i lieti auspici che hanno accompagnato le recenti nozze dell'erede al trono e la sbigottita amarezza del momento presente, in accordo con una «técnica pendular» che per Camacho Guizado è «típica de la elegía» (1969: 83).⁷

⁶ Il componimento è costituito da 23 strofe di 12 versi, cui fa seguito un'ottava di chiusura. Nelle strofe il modello metrico vede il susseguirsi di due ottonari (la cosiddetta *redondilha maior*) e un verso di quattro sillabe (*quebrado*), lo schema delle rime è ABC-ABC-DEF-DEF. La chiusa, introdotta dalla dicitura («Fim y oración») è modellata sulla *volta* di norma posposta al *mote* nelle *cantigas* del canzoniere di Resende e consiste quindi in due quartine di ottonari a rima incrociata (ABBA CDDC). La struttura metrica e rimica, ad eccezione della chiusa, è quindi esattamente la stessa delle *Coplas* di Jorge Manrique (Teysier 2001: 81-3; Cangiotti 1964: 15-8). Nello spagnolo di Anriques non mancano lusismi come, ad esempio, «perflugente» o «trigosos» (CG, II: 257 e 265).

⁷ Tale tecnica risulta ben esemplificata dalla bipartizione in due nuclei tematici antitetici che caratterizza la sesta strofa del testo in esame: «¡Ricas ropas y colhares,/ brocados, grandes baxilhas/ y pedraria,/ quanto gozo em los lugares,/ em las cidades y vilhas/ se hazia!/ Ora por nuestros pecados/ y males tam merecidos/ falharés/ grande

Venendo alla «lamentaçam» (CG, II: 265) per D. João II, va notato che nelle sue prime quattro strofe ha una grande rilevanza, come elemento di coesione e di animazione drammatica, l'apostrofe rivolta, alternatamente, ai sudditi che hanno il dovere di piangere la perdita del sovrano e alla figura personificata della morte che ne è dichiarata responsabile. L'appello si volge poi esclusivamente alla morte per tre strofe consecutive (dalla quinta alla settima), tornando ai compatrioti («Lusitanos»; *ibi*: 267) in quella finale. L'incitazione iniziale («Chorai, Portugueses [...]»; *ibi*: 265) riprende fedelmente quella del testo precedente («Oh pueblo de Portugal, / lhorad la triste caida»; *ibi*: 256) e a questo proposito si può osservare che quello del pianto attribuito a un'intera collettività nazionale è un *topos* presente già nel *planctus* mediolatino (Cohen 1958: 83-4), attestato anche in alcuni esemplari d'area ispanica (come quello che esordisce con le parole «Plange, Castella misera»; Valverde 1977: 38), e che si ritrova, ad esempio, nel *planh* di Cercamon per Guglielmo X d'Aquitania (Jeanroy 1934, II: 239-40, 333; Riquer 1975, I: 233-5) o ancora nelle *Trovas* di Álvaro de Brito Pestana («[...] / chora, chora Portugal, / choremos perda tamanha!»; CG, I: 246).⁸

Nei versi dedicati al re si riscontrano, del resto, anche altri motivi caratteristici del genere, tra cui l'encomio iperbolico del defunto, l'invettiva contro la fortuna avversa e il motivo della morte che, ecumenicamente

luto em los poblados/ y los lhanos muy crecidos/ oyrés» (CG, II: 258). In una delle strofe composte da Gil Vicente per la morte del re D. Manuel si può riscontrare un analogo effetto di contrasto tra la gioia di un momento del recente passato (i festeggiamenti per la partenza dell'infanta Beatriz nell'agosto del 1521) e la tristezza della situazione odierna (determinata dalla scomparsa del re, avvenuta nel dicembre di quello stesso anno), il cui accostamento è reso particolarmente suggestivo, come osserva José Camões, dal «jogo de homonímia» (1990: 5) tra le due ricorrenze di *velas*, come sostantivo plurale e come forma verbale della seconda persona singolare: «Oh quem viu as alegrias/ daquelas naves tam belas/ belas e poderosas velas/ agora há tam poucos dias/ pera ir a ifante nelas./ Vai buscar o senhor delas/ rei que o mundo mandou/ verás que tal se tornou/ e verei como te velas/ da vida que o enganou» (Vicente 2002, II: 462).

⁸ L'elegia si compone di 10 ottave in *arte maior*. Lo schema di rime è quello più usuale in questo tipo di componimento (cf. Tocco 1994: 1052), ovvero: ABBA ACCA. I dati essenziali sul verso di *arte maior* e sul dibattito inerente alla sua origine sono presentati sinteticamente in Simões 1993.

implacabile, non ha risparmiato le grandi personalità del passato. Il richiamo alla figura del principe D. Afonso, nella prima e nella sesta strofa, stabilisce inoltre un legame esplicito tra questo e l'altro compianto dell'autore, che all'interno del *Cancioneiro* immediatamente lo precede. Si può anzi dire che il componimento dedicato alla memoria del *Príncipe Perfeito* funge da perno centrale di una sequenza che prosegue anche con quello successivo, che ha per oggetto la traslazione dei resti del sovrano al monastero di Batalha, voluta nel 1499 dall'erede al trono D. Manuel (*ibr*: 268-71). Ed è proprio la celebrazione delle qualità del successore, che riverbera negli ultimi due testi della serie, a rappresentare un ulteriore elemento unificante, associandosi a un intento consolatorio del tutto affine a quello che si è già visto in azione nelle *cantigas* di Pero da Ponte e di Johan di León.

Il proposito encomiastico, connaturato all'assetto retorico del *pranto*, non manca certo, come già accennato, negli esemplari lasciatici da Luís Anriques. La conferma la può fornire, ad esempio, la quarta strofa dell'elegia in memoria del giovane D. Afonso, che inaugura l'elenco delle virtù del principe secondo il modello di quella «enumeración panegírica» (Camacho Guizado 1969: 96) che già si segnala nei versi di Gómez Manrique e nelle *Coplas* di suo nipote Jorge:

Princepe más eicelente,
 Princepe más jeneroso,
 no lo havia,
 más fidalgo y perflugente,
 más humano y vertuoso
 se dezia.
 Los passados ni presentes,
 ni lo que estam por venir
 fueron iguales,
 a quien las estranhas jentes
 deseavan de servir
 por naturales (CG, II: 257-8).

Siamo qui in presenza, piú nel dettaglio, di uno dei casi in cui «per “magnificare” una persona o una cosa, viene asserito che essa ha maggior valore di tutte le altre persone o cose consimili», secondo la definizione di Ernst Robert Curtius, che a tale «particolare forma di paragone» dà il

nome di «sopravanzamento» o «Überbietung» (Curtius 1992: 182-3). Si tratta, in effetti, di un procedimento estremamente comune e ascrivibile a una peculiare «retorica elogiativa» (*ibi*: 175), la cui ubiqua ricorrenza, che abbiamo già avuto modo di riscontrare nei *prantos* dei trovatori galego-portoghesi, interessa nondimeno il *planb* provenzale (Aston 1971: 26-7) e la lirica elegiaca del Quattrocento spagnolo (Camacho Guizado 1969: 73). Non sorprende, perciò, trovarne traccia anche nel componimento funebre di Diogo Brandão (per cui D. João II è stato il monarca «mais eicelente que houve no mundo»; CG, II: 213), nell'encomio dello stesso Anríques al re *Venturoso* («O rei Manuel, a quem os passados, / presentes, futuros nom sam d'igualar»; *ibi*: 271), così come anche in luoghi della produzione di quest'ultimo non riconducibili all'ambito elegiaco (è il caso dei versi dedicati al Duca di Bragança per la presa di Azamor: «Nunca de Roma se vio nem Espanhas/ tam gram capitam nem mais esforçado»; *ibi*: 298).

L'esaltazione superlativa ha per altro una variante altrettanto frequente nella comparazione, a vantaggio dell'elogiato, con figure illustri dell'Antichità classica, ed è a questa che Luís Anríques ricorre quando afferma la superiorità delle virtù di D. João II rispetto a quelle dei «bravos romanos» (*ibi*: 267) e quando sostiene, poco più avanti, che il suo successore sopravanza in bontà Traiano e Alessandro Magno in «franqueza» (*ibi*: 268). Una soluzione, questa, che rimane nell'ambito di un affine «stile panegirico» (Curtius 1992: 175), alla cui tradizione appartengono pure i «*topoi* dell'inesprimibile», associati all'affermazione, da parte dell'autore, della propria «incapacità di parlare degnamente dell'argomento» (*ibi*: 180): Luís Anríques ne fa uso a proposito delle qualità personali del successore di D. João II (dotato «de muitas vertudes, as quaes por istenso/ se nom poderiam aqui expressar»; CG, II: 267), ma anche nell'accentuare enfaticamente il dolore legato alla scomparsa del personaggio compianto (come avviene per l'esclamazione attribuita alla principessa spagnola Isabel, che commiserà il proprio stato di vedovanza: «y los mis males sobidos/ no se poderám dezir/ por extenso!»; *ibi*: 264).⁹

⁹ L'impossibilità di esprimere a parole una pena troppo grande è anche tematizzata, sotto forma di insistita interrogazione retorica, in una strofa del *Planto de la reina Doña Margarida* del Marchese di Santillana: «¿Cuál lengua recontará/ el su triste desconsuelo,/

La natura convenzionale e stereotipata dei motivi passati in rassegna lascia già intendere che è piuttosto esigua, nei due *prantos* di Anriques, la presenza di elementi in grado di congiungere il generico intento laudatorio all'esaltazione di tratti concretamente attribuibili alle figure omaggiate e in particolare, nel caso di D. João II, alla celebrazione delle più rilevanti iniziative di una lunga e incisiva attività di governo e al discorso propagandistico ad essa associato. A questo riguardo rappresenta, almeno in parte, un'eccezione l'epiteto che l'autore riferisce al sovrano, definendolo «o gram pelicano da lei e da grei» (*ibi*: 266): richiamo che costituisce senza dubbio un caso interessante (anche se non isolato nell'ambito del *Cancioneiro* di Resende) di trasposizione, in sede letteraria, di forme ed elementi propri dei codici, prevalentemente figurativi, dell'araldica e dell'emblematica.¹⁰

Su questo punto non sarà inutile, allora, fare alcune considerazioni. Va innanzitutto ricordato che l'accento del poeta tocca un ambito cui D. João II aveva concesso una considerevole attenzione, assumendo, nel 1485, l'iniziativa di una revisione del blasone reale con le cinque *quinas*, a cui diede l'aspetto che si è conservato sostanzialmente inalterato fino ai giorni nostri (e a tale riguardo si può anche osservare che proprio alle «cinco quinas» Anriques allude nel successivo componimento dedicato alla traslazione dei resti del sovrano; cf. *ibi*: 269 e Seixas 2010). Nella *lamentaçam*, tuttavia, il riferimento non è rivolto al blasone reale, ma all'emblema personale, o impresa, che, sull'esempio dei precedenti monarchi della dinastia di Avis, il re aveva preso a proprio contrassegno, ovvero l'immagine del pellicano che col becco si squarcia il petto per alimentare i propri piccoli con il sangue che ne sgorga: elemento figurativo cui si ac-

nin podrá dezir tal duelo? / ¿O qual pluma escreverá, / por cursos de poesía, / el rumor que se fazia, / o quién lo relatará?» (Santillana 1983: 172).

¹⁰ Nell'ambito del *Cancioneiro Geral* l'esempio più significativo, a questo riguardo, è quello dei versi di contenuto araldico di João Rodrigues de Sá de Meneses, raccolti sotto la dicitura: «De Joam Rodrigues de Saa declarando algũus escudos d'armas d'algũas linhajens de Portugal, que sabia donde vinham» (CG, II: 374-91). In un altro luogo della raccolta del 1516 sono riportate, invece, le figure e i motti di cui avevano fatto sfoggio gli esponenti della nobiltà che avevano preso parte al torneo d'armi organizzato dal re D. João II il 29 dicembre del 1490, per il matrimonio del principe D. Afonso (CG, III: 336-43).

compagna, ad esempio nel tumulo del re all'interno del monastero di Batalha, la sentenza «pola ley e pola grey» (e la sua versione latina «pro lege et grege»; cf. *ibid.*).

A rendere particolarmente degno di nota questo emblema (e il cenno che vi rivolge il nostro autore) sono l'ambivalenza e la complessità del suo significato. Esso rappresenta, infatti, da un lato, un innegabile richiamo al rapporto tra il sovrano (il pellicano) e i propri sudditi (i pulcini che si nutrono del suo sangue) e si ritrova perciò, significativamente, associato anche all'iconografia di altri monarchi, ma nel caso del re portoghese esso assume anche una peculiare connotazione religiosa. L'insegna del grande palmipede, assunto fin dal XIII secolo a immagine di Cristo (simboleggiando, nell'arte religiosa, «de Christ qui verse son sang pour le salut du monde»; Urech 1972: 146), venne a inserirsi, infatti, nell'ambito di un programma iconografico articolato, in cui erano coinvolte, come ha mostrato Miguel Metelo de Seixas (2010), anche la raffigurazione complementare della palma (segnacolo del giusto, cui allude la legenda «iustus ut palma florebit» tratta da Salmi 92:12) e l'impresa adottata dalla sua sposa D. Leonor: la rete per la pesca a strascico («rastro»), indicante il regno dei cieli (Matteo 13:47).¹¹

¹¹ Francisco Gómez de la Reguera, nella sua opera *Empresas de los Reyes de Castilla y León*, attribuisce l'iconografia del pellicano e la sentenza «Pro lege et pro grege» al re Alfonso X il Savio (Vistarini–Cull 1999: 632-3). Quanto alle circostanze in cui D. João II avrebbe scelto il proprio emblema, esse sono indicate da Rui de Pina nella sua *Crónica de El-Rei D. João II*, laddove è riportato un motto («Por tua ley e por tua grey») leggermente diverso da quello altrimenti attestato (Pina 1950: 64). I primi re della dinastia di Avis avevano scelto come loro impresa, rispettivamente: il biancospino, nel caso di D. João I, l'edera, in quello di D. Duarte e infine il *rodízio*, ovvero la ruota di mulino stillante gocce d'acqua, nel caso di D. Afonso V. Tra le testimonianze artistiche e monumentali dell'impiego dell'impresa personale di D. João II si possono ricordare: uno dei medaglioni fatti realizzare su commissione di D. Leonor dalla bottega fiorentina dei Della Robbia, oggi al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona; uno degli stemmi che, nella stessa città, sovrasta, insieme al *camaroeiro* della regina, il portale della chiesa della Madre de Deus; e ancora il foglio di un codice miniato della sopraccitata cronaca di Rui de Pina, custodito presso la Torre do Tombo (cf. Seixas 2010). Si può inoltre aggiungere che il ricorso all'immagine del pellicano è testimoniato, nell'ambito dell'arte sacra di area portoghese, già ben prima che il *Príncipe Perfeito* ne facesse il proprio simbolo personale: essa si ritrova, ad esempio, sulla croce processionale di argento dorato offerta da João das Regras alla

Associato alla parola di Cristo («dei») e al suo popolo («grei»), l'emblema del pellicano rimanda pertanto a un'esaltazione della figura regia che va letta in chiave prevalentemente religiosa, istituendo un rapporto privilegiato con alcuni motivi che affiorano nel secondo dei due testi dedicati da Luís Anriques alla celebrazione del *Príncipe Perfeito*, laddove, in occasione della riesumazione delle sue spoglie mortali, destinate al pantheon di Batalha, lo stato di perfetta conservazione del corpo e il profumo divino che esso avrebbe sprigionato vengono interpretati come indubitabili indizi di santità, funzionali alla glorificazione postuma di un «Rei santo, Rei justo, Rei dino de ser/ canonizado na igreja por santo» (CG, II: 269).

Eduardo Camacho Guizado, in uno studio che abbiamo già richiamato in precedenza, individua nell'ambito del compianto poetico l'azione concomitante di due direttrici semantiche di segno opposto: «*lamentación y consolación*» (1969: 16). Alla prima si potranno ascrivere i vari motivi volti a esacerbare l'espressione del dolore, dello smarrimento e della disperazione derivanti dal lutto, alla seconda quelli diretti al superamento del lutto stesso.

Se la compresenza e la tensione dialettica di questi distinti nuclei tematici non è smentita dai testi di Luís Anriques, va detto, tuttavia, che nel primo di questi, votato alla precoce dipartita di D. Afonso, è indubbiamente la «*lamentación*» ad avere un ruolo predominante. Il culmine è toccato, in questo senso, dalla sequenza dei tre pianti fatti pronunciare ai più stretti congiunti del morto e, tra questi, dal lamento davvero inconsolabile attribuito alla madre: l'unico, significativamente, in cui il tormento interiore non conosce nemmeno il fugace sollievo rappresentato, negli altri due, dall'abbandono alla preghiera. I pianti del re e della regina, il cui parallelismo formale è perfetto, occupano ognuno tre strofe, con la peculiarità che l'ultima riprende in entrambi i casi, glossandola, la citazione di un differente versetto tratto dal *Libro dei Salmi*. L'intervento della sposa ricalca, ampliandola, la stessa struttura: le strofe questa volta sono cinque, due i versetti biblici (ancora da *Salmi*, uno, e l'altro da *Giobbè*) e due le

Collegiata di Guimarães durante il periodo (1383-1388) in cui ne era priore (cf. Santos 2005: 38-42).

strofe che fungono da glossa: fitto e insistito, nelle parole messe in bocca alla giovane vedova, è inoltre il gioco delle antitesi, che contrappone «*fim de todo mi bien*» a «*venero de mi tristura*», «*vida tam enemiga*» a «*morte tam deseada*» e fa sí che ella si definisca, sovrapponendo chiasmo ed antitesi, nel contempo «*cuperta de mil tresturas*» e «*de todo mi bien desnuda*» (CG, II. 263-4).

In tale contesto il poeta immagina che i membri della famiglia reale, sconvolti dalla straziante perdita, possano arrivare a desiderare e a invocare la propria stessa morte. Ne scaturisce un motivo che affiora nei passaggi di discorso diretto attribuiti al sovrano (per cui la morte avrebbe fatto meglio a prendere, al posto del principe, il «padre triste»; *ibi*: 261) e alla principessa Isabel, che si dice desiderosa di seguire nella tomba il proprio sposo («*sea mi enterramiento/ con el suyo*»; *ibi*: 264). Niente di nuovo, d'altra parte, se si considera che si tratta di un tema già declinato, ad esempio, nel *planb* di Bartolomeo Zorzi per Corradino di Svevia e Federico d'Austria (Jeanroy 1934, II: 242-3; Riquer 1975, III: 1531-4), presente anche nelle manifestazioni di cordoglio di Johan di León (per cui: «*Os cavaleiros e cidadãos/ [...] matar se deviam com sas mãos*»; Brea 1996, I: 371) e, proprio perché avvertito quale stereotipo letterario, ripreso nelle rivisitazioni parodiche del genere, come testimonia l'esortazione a non togliersi la vita che uno degli interlocutori rivolge al chierico di Anrique da Mota (CG, IV: 168).

Un maggiore equilibrio tra espressioni di prostrazione e motivi consolatori pare di poter ravvisare nell'elegia funebre di D. João II, in cui trovano piú ampio spazio la fiduciosa orazione a Dio e l'invito, rivolto ai compatrioti, a trovare conforto alla loro pena considerando l'alto valore del successore al trono. Elementi, questi, che fanno da contraltare alle invettive contro la morte (e la sua inclemenza «*assi adversaria à humana jente*»; CG, II: 266), che hanno ancora una volta il loro corrispettivo già nella tradizione provenzale (cf. Jeanroy 1934, II: 242) e che del resto parrebbero riprendere, seppur smorzandone i toni, le imprecazioni blasfeme dei *prantos* di Pero da Ponte (in cui, secondo José Mattoso [1997: 209], il trovatore dimostrerebbe «*uma concepção muito primitiva da divindade*», facendone «*uma espécie de personificação do destino*»).

La bipartizione su cui ci siamo soffermati, isolando, secondo l'indicazione di Camacho Guizado, istanze dello sconforto e vettori tesi al suo supera-

mento, non è certo l'unica che possa applicarsi alla tradizione del compianto poetico ed è anzi possibile ricavarne un'altra dalle pagine dello stesso studioso spagnolo, che la formula, in questo caso, riprendendo uno spunto già presente nell'opera di Pedro Salinas (1962: 72-4). Si tratterà allora, questa volta, di provare a distinguere tra i motivi che, nell'ambito del genere in esame, sono riconducibili a uno specifico individuo e alle circostanze peculiari della sua morte e quelli che invece si associano a una riflessione più generale sulla mortalità come condizione intrinseca alla natura umana, la cui incombenza e inevitabilità offre lo spunto per cogitazioni di carattere morale e parenetico. Se nella nostra analisi dei componimenti di Luís Anríques abbiamo dunque concesso spazio, finora, soprattutto a «elementos concretos y aplicables sólo al individuo», occorrerà adesso, prima di concludere, dire qualcosa anche dei passaggi in cui «el sentimiento ante la muerte [...] se dirige hacia lo general», portando a considerazioni di portata universale (sulla brevità della vita, l'incostanza dei beni terreni, ecc.; cf. Camacho Guizado 1969: 67).

È in tale ambito, ad esempio, che il richiamo a insigni figure dell'antichità, cui si è già fatto cenno in rapporto alla tematica encomiastica, torna a presentarsi sotto una nuova e distinta prospettiva. L'idea suggerita è infatti, in questo caso, che nessuno, per quanto potere e gloria abbia accumulato in vita, ha mai potuto sottrarsi alla necessità ineluttabile della morte. Si tratta di un motivo di cui Curtius (1992: 94-6) ha potuto rintracciare l'origine già nell'*Iliade*, ripreso, tra gli altri, da Orazio, Ovidio e Marco Aurelio, e che ha poi conosciuto un'ampia diffusione in ambito romanzo, come dimostra la produzione letteraria del Quattrocento spagnolo, laddove esso compare spesso associato al *topos* affine dell'*ubi sunt*. Eccoli allora affiorare, nella sua forma più tipica, nell'interrogazione retorica che occupa un'intera ottava dell'elegia composta da Ferrant Sánchez Talavera per la dipartita di Ruy Díaz de Mendoza, all'interno del *Cancionero de Baena*:

¿Que se fisieron los enperadores,
 papas e rreyes, grandes perlados,
 duques e condes, caualleros famados,
 los rrycos, los fuertes e los sabidores,
 e quantos seruieron lealmente amores
 fasiendo sus armas en todas las partes,
 e los que fallaron çienças e artes,
 doctores, poetas e los trobadores? (Azáceta 1966, I: 1075)

Manca soltanto, in questo caso, la lista, piú o meno lunga, dei personaggi illustri cui è toccato, come a tutti, di morire. Per trovarla è sufficiente, tuttavia, scorrere le ottave di un altro compianto del *Cancionero de Baena*, quello di Ferrant Pérez de Guzmán per Diego Hurtado de Mendoza (*ibi*: 1137-43), in cui sono presenti, insieme ad Annibale, Cesare, Pompeo, Ottaviano e molti altri, anche due condottieri (Ettore e Alessandro Magno) di cui lo stesso Luís Anriques si ricorderà quando, rivolgendosi alla morte come a un'entità personificata nella sua *lamentaçam* per D. João II, avrà modo di glossare questo stesso motivo:

O mauno Alexandre, do mundo senhor,
 levaste no tempo que mais frorecia
 e quando em vertudes mais permanecia
 o mui esforçado troiano Heitor,
 o forte Troilos com seu matador,
 Pares e Febos e El-Rei Menom,
 nô menos a Pirros e Agamenom,
 que dos greceanos foi emperador. (CG, II: 266)

A questo riguardo si può osservare che il richiamo a famose figure dell'Antichità al fine di esaltare il potere della «muerte igualatoria» (Camacho Guizado 1969: 87) costituiva, nella letteratura del periodo, un soggetto così abusato che lo stesso rifiuto di ricorrervi si era trasformato in un vero e proprio *topos*. Ecco allora che l'esortazione di Jorge Manrique a tralasciare la canonica rievocazione di «troyanos» e «romanos» (1991: 12) si ripresenta, pressoché invariata, nei versi di Diogo Brandão: «nam queero em gregos falar nem romãaos» (o, poco piú avanti: «os mortos em Canas deixemos estar»; CG, II: 210 e 212).

Comunque, nel caso degli ultimi due autori citati, ciò che cambia, di sostanziale, è soltanto la decisione di volgere l'attenzione a personaggi piú vicini nello spazio del tempo, mentre rimane identico l'intento di celebrare l'imparziale rigore della morte. Che è poi quello che fa lo stesso Luís Anriques, dichiarando che essa non risparmia nessuno («assi o que peca com'o inocente»; *ibi*: 266) e associando a questo genere di considerazioni anche la denuncia della precarietà e della fuggevolezza dei beni terreni. Lo può dimostrare, a conclusione del nostro discorso, una delle strofe del lamento attribuito alla principessa Isabel nell'elegia dedicata a D. Afonso, in cui il motivo, virgiliano (*Georgiche* III, 284), dell'inesorabile fuga del

tempo fa la sua apparizione sotto forma di glossa a una citazione tratta dal *Libro di Giobbe* (Giobbe 7:6; «Dies mei velocios [sic] transierunt»; *ibi*: 265):

Tan a priessa y tam trigosos
 mis dias se trespasaram
 mal logrados,
 y com casos tam lhorosos
 mis pensamentos quedaran
 dessipados,
 atormentantes de mim,
 coraçam lhenos de doelo
 y d'espanto,
 çoh porque no fago fim,
 porque vivo neste suelo
 de quebranto? (*ibid.*)

Matteo Rei
 (Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Azáceta 1966 = José María Azáceta (ed. por), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966, 3 voll.
- Brea 1996 = Mercedes Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, 1996, 2 voll.
- CG = *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, I e II voll. 1990, III e IV voll. 1993, V vol. 1998.
- Manrique 1991 = Jorge Manrique, *Stanze per la morte del padre*, a c. di Luciano Allamprese, Torino, Einaudi, 1991.
- Pina 1950 = Rui de Pina, *Crónica de El-Rei D. João II*, nova edição com prefácio e notas de Alberto Martins Carvalho, Coimbra, Atlântida, 1950.
- Santillana 1983 = Marqués de Santillana, *Poesías completas – I*, edición, estudio y notas de Miguel Ángel Priego, Madrid, Alhambra, 1983.
- Vicente 2002 = Gil Vicente, *As Obras*, direcção científica de José Camões, Lis-

boa, Centro de Estudos de Teatro · Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 voll.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Alvar 1993 = Carlos Alvar, *Johan, Jograr morador en León*, in Giuseppe Tavani, Giulia Lanciani (org.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 341.
- Aston 1971 = Stanley Collin Aston, *The Provençal planh: I. The lament for a prince*, in Irénée Cluzel, François Pirot (éd. par), *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, Liège, Éditions Soled, 1971: 23-30.
- Camacho Guizado 1969 = Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.
- Cangiotti 1964 = Gualtiero Cangiotti, *Le «Coplas» di Manrique tra Medioevo e Umanesimo*, Bologna, Pàtron, 1964.
- Camões 1990 = José Camões, *Morte de Manuel I*, Vicente: colecção dirigida por Osório Mateus, Lisboa, Quimera, 1990.
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a c. di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (trad. di Anna Luzzato, Mercurio Candela, Corrado Bologna).
- Cohen 1958 = Caroline Cohen, *Les éléments constitutifs de quelques planctus des X^e et XI^e siècles*, «Cahiers de civilisation médiéval» 1 (1958): 83-6.
- Filgueira Valverde 1977 = José Filgueira Valverde, *El planto en la historia y en la literatura gallega*, in Id., *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, Bello, 1977: 7-115.
- Jeanroy 1934 = Alfred Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours*, Toulouse · Paris, Privat · Didier, 1934, 2 voll.
- Jensen 1993 = Frede Jensen, *Pranto*, in Giuseppe Tavani, Giulia Lanciani (org.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 562-3.
- Lorenzo 1993 = Ramón Lorenzo, *Pero da Ponte*, in Giuseppe Tavani, Giulia Lanciani (org.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 537-9.
- Mattoso 1997 = José Mattoso, *O pranto fúnebre na poesia trovadoresca galego-portuguesa*, in Ettore Finazzi Agró (a c. di), *Per via. Miscellanea di studi in onore di Giuseppe Tavani*, Roma, Bulzoni Editore, 1997: 205-23.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, 3 voll.
- Rocha 1993 = Andrée Crabbé Rocha, *Luis Anríques*, in Giuseppe Tavani, Giulia

- Lanciani (org.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 427-8.
- Salinas 1962 = Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962.
- Santos 2005 = Manuela Alcântara Santos, *Ourivesaria*, in Isabel Maria Fernandes (coord.), *Museu de Alberto Sampaio. Roteiro*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2005: 24-59.
- Seixas 2010 = Miguel Metelo de Seixas, *As armas e a empresa do rei D. João II. Subsídios metodológicos para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas*, in Isabel Mayer Mendonça, Ana Paula Correia (eds.), *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e viagem*, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo · Centro Cultural e Científico de Macau · Escola Superior de Artes Decorativas, 2010: 46-82.
- Simões 1993 = Manuel Simões, *Arte maior*, in Giuseppe Tavani, Giulia Lanciani (org.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 69-70.
- Tavani 1980 = Giuseppe Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in Hans Robert Jauss, Erich Köhler (hrsg. von), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980, II.1.6.
- Teyssier 2001 = Paul Teyssier, *Per una storia della versificazione portoghese*, in Luciana Stegagno Picchio (a c. di), *Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, Firenze, Passigli, 2001: 79-87.
- Tocco 1994 = Valeria Tocco, *La elegia funebre portoghese: Diogo Brandão piange la morte di D. João II*, in María Isabel Toro Pascua (ed. por), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, II: 1049-74.
- Urech 1972 = Edouard Urech, *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1972.
- Vistarini–Cull 1999 = Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.

RIASSUNTO: Dalle *cantigas* trobadoriche alla poesia di corte raccolta da Garcia de Resende nel *Cancioneiro Geral* (1516), il compianto poetico è ben attestato nella tradizione letteraria portoghese. In tale contesto, Luís Anriques è autore di due componimenti dedicati, rispettivamente, alla morte del principe D. Afonso (1491) e a quella del re D. João II (1495). Il contributo si propone di analizzarne le caratteristiche contenutistiche e formali, privilegiando i motivi che rendono esplicita la loro appartenenza al genere letterario dell'elegia funebre.

PAROLE CHIAVE: compianto poetico, *Cancioneiro Geral*, Luís Anriques, D. João II, emblematica

ABSTRACT: The poetic lament is part of Portuguese literary tradition, as demonstrated by both the troubadour songs and the court poems collected by Garcia de Resende in *Cancioneiro Geral* (1516). Luís Anriques is author of two poems dedicated to the death of Prince D. Afonso (1491) and King D. João II (1495). The paper aims to analyze the content and formal characteristics of the two texts and in particular the recurrent motifs that make explicit their belonging to the literary genre of funeral elegy.

KEYWORDS: poetic lament, *Cancioneiro Geral*, Luís Anriques, D. João II, emblems.

LUPI E LEONI MEDICI (DAL CORPUS ESOPICO AL FABULARIO DI MEY)

Secondo la definizione di Rodríguez Adrados (2002: 11; cf. 1979: 11), la favola è «un género popular y tradicional», «esencialmente abierto», che nel corso di un’ampia traiettoria diacronica è vissuto fra «infinitas derivaciones, contaminaciones, versificaciones y versiones en prosa». In questa prospettiva, l’apologo esopico si qualifica come un modello persistente, adattabile a diversi contesti discorsivi e tramandato come fonte di un sapere universale, poiché – come afferma Mal Lara nella sua *Philosophía vulgar* (Sevilla, 1568) – «Esopo siguió una manera de enseñar a las gentes y instruirlo; en la philosophía muy estrañamente, porque tomó a tratarlo en fábulas» (Mal Lara 2013: 515). Se in epoca umanistica la vitalità della favola è consolidata da una concezione di *imitatio* vincolata al principio del *docere delectando*, Bizzarri (2014) segnala il suo ruolo essenziale «en la Edad Media castellana como transmisora de valores, como instrumento político y hasta como elemento retórico».

In queste pagine, cercherò di tracciare la traiettoria di due favole confluite nel *Fabulario* di Sebastián Mey (1613) («El asno y el lobo» e «El lobo, la raposa y el asno»), che, pur presentando degli elementi affini, hanno una diversa genesi: la prima, infatti, deriva da «Il lupo medico» di Esopo, mentre la seconda ha un lontano antenato in un apologo di Babrio («Il mulo») e presenta delle contaminazioni genetiche con Baldo («De mulo et lupo») e il *Novellino* anonimo (XCIV). Entrambe hanno alle spalle una storia ricca di trasformazioni, dovute non solo alle scelte stilistiche dei vari *interpretes*, ma soprattutto agli adattamenti che riflettono nuovi sistemi di valori.

1. GLI ANTECEDENTI GRECI

La favola esopica Λύκος ἰατρός (n. 187 nel *corpus* riunito da Perry) incarna nei due animali protagonisti – l’asino e il lupo – gli attributi antitetici “debolezza, astuzia” vs. “forza, stupidità”. Il conflitto è scatenato dalla ricerca del cibo e si svolge sullo scenario di un prato, la cui quiete viene minacciata dall’arrivo improvviso del predatore:

Ὄνος ἔν τινι λειμῶνι νεμόμενος, ὡς ἐθεάσατο λύκον ἐπ' αὐτὸν ὀρμώμενον, χωλαίνειν προσεποιεῖτο. τοῦ δὲ προσελθόντος αὐτῷ καὶ τὴν αἰτίαν πυνθανομένου δι' ἣν χωλαίνει, ἔλεγεν ὡς φραγμὸν διαβαίνων σκόλοπα ἐπάτησε καὶ παρήνει αὐτῷ πρῶτον ἐξελεῖν τὸν σκόλοπα, εἴθ' οὕτως αὐτὸν καταθινησασθαι, ἵνα μὴ ἐσθίων περιπαρῆ. τοῦ δὲ πειοθέντος καὶ τὸν πόδα αὐτοῦ ἐπάραντος, ὄλον τε τὸν νοῦν πρὸς τῇ ὀπλῇ ἔχοντος, ὁ ὄνος λάξ εἰς τὸ στόμα ἀφείς τοὺς ὀδόντας αὐτοῦ ἐξετίναξε. καὶ ὃς κακῶς διατεθεὶς εφη «ἀλλ' ἔγωγε δίκαια πέπονθα· τί γὰρ τοῦ πατρός με μαγειρικὴν τέχνην διδάξαντος αὐτὸς ἰατρικῆς ἐπελαβόμεν»
 Οὕτω καὶ τῶν ἀνθρώπων οἱ τοῖς μηδὲν προσήκουσιν ἐπιχειροῦντες εἰκότως δυστυχοῦσιν.¹

Per quanto il ribaltamento dello stato di svantaggio, in cui inizialmente si trova il piú debole, dimostri chiaramente la superiorità dell'intelligenza rispetto al vigore fisico, l'*epimitio* elude prudentemente gli impliciti risvolti sociali della lezione e riecheggia ironicamente la riflessione autocritica del lupo, invitando a non esercitare arti che esulino dalle proprie competenze.

Babrio riformula stilisticamente la favola offrendo un testo versificato le cui ambizioni letterarie si manifestano, in primo luogo, nel ricorso drammatico al dialogo:

Ὄνος πατήσας σκόλοπα χωλὸς εἰστήκει·
 λύκον δ' ἰδὼν παρόντα καὶ σαφῆ δείσας
 ὄλεθρον οὕτως εἶπεν· “ὦ λύκε, θνήσκω,
 μέλλω τ' ἀποπνεῖν. σοὶ δὲ συμβαλὼν χαίρω·
 σὺ μᾶλλον ἢ γῦψ ἢ κόραξ με δειπνήσεις.
 χάριν δέ μοι δὸς ἀβλαβῆ τέ καὶ κούφην
 ἐκ τοῦ ποδός μου τὴν ἄκανθαν εἰρύσσας,
 ὡς μου κατέλθη πνεῦμ' ἀναλγῆς εἰς Ἄιδου.”
 κάκεινος εἰπὼν “χάριτος οὐ φθονῶ ταύτης”
 ὀδοῦσιν ἄκροισ σκόλοπα θερμόν ἐξήρει.

¹ Esopo (Perry): 305. [«Un asino che stava pascolando in un prato, vedendo che un lupo si stava dirigendo verso di lui, finse di essere zoppo. Quando il lupo gli si avvicinò e gli chiese perché zoppicava, gli disse che, scavalcando una siepe, si era conficcato una scheggia e gli consigliò di estrargliela, prima di divorarlo, perché non lo soffocasse. Quando il lupo, lasciandosi persuadere, sollevò il piede dell'asino, concentrando tutta l'attenzione sullo zoccolo, l'asino gli diede un calcio sulla bocca e gli fece saltare i denti. “Ben mi sta”, disse il lupo malconcio. “Perché, avendomi mio padre insegnato il mestiere di macellaio, ho voluto mettermi a fare il medico?”. Così anche fra gli uomini, chi si mette in una faccenda che non gli compete, finisce giustamente nei guai»].

ὁ δ' ἐκλυθεὶς πόνων τε κἀνίης πάσης
 τὸν κνηρίην χάσκοντα λακτίσας φεύγει,
 ῥίνας μέτωπα γομφίους τ' ἀλοιήσας.
 “οἴμοι” λύκος “τάδ’” εἶπε “σὺν δίκη πάσχω·
 τί γὰρ ἄρτι χωλὸς ἤρξάμην ἰατρεύειν,
 μαθὼν ἀπ’ ἀρχῆς οὐδὲν ἢ μαγειρεύειν;”²

L'autore incrementa l'inferiorità fisica dell'asino, presentandolo fin dall'inizio realmente ferito, ma comunque capace di reagire ingegnosamente al pericolo mediante un'efficace strategia persuasiva che stuzzica la vanità dell'antagonista, lusingato dal sentirsi promosso a un rango superiore rispetto ad altri predatori, come i corvi e gli avvoltoi. Se il lupo di Esopo cade ingenuamente nel tranello spinto dall'istinto di conservazione (il timore che la spina possa soffocarlo), nel rifacimento appare accecato dalla vanagloria. La soppressione dell'*epimitio* lascia che sia il lettore a ponderare i vantaggi di una raffinata dialettica capace di far leva sulle debolezze psicologiche dell'avversario.

Aftonio – «al calare del IV secolo, maestro e autore di testi dalle chiare finalità pedagogiche» (Scappaticcio 2017: 37) –, nella raccolta di quaranta favole che gli vengono attribuite, include quella «dell'asino che insegna a non fare del bene ai malvagi» (Μῦθος ὁ τοῦ ὄνου παραινῶν μὴ κακοὺς εἶποιεῖν). Secondo Rodríguez Adrados (1985: 236), l'autore «prosifica un resumen de una versión secundaria», che in prima istanza potrebbe risalire a Babrio. Il testo, infatti, si riduce a una scarna narrazione:

Ὅνος ἐζήτει τὸν ἰασόμενον: ἐμπαρέντος αὐτοῦ τῷ ποδὶ σκόλοπος, κατοικνούτων δὲ τῶν πολλῶν, μόνος ὁ λύκος ὑπισχνεῖτο τὴν ἴασιν, καὶ τοῖς ὁδοῦσιν ἐξαιρεῖται

² Babrio (Perry): 158. [«Un asino, avendo calpestato una scheggia, zoppicava; vedendo che c'era un lupo e temendo la morte certa, disse: “Lupo, io muoio, ma, pur essendo sul punto di spirare, mi rallegro di averti incontrato. Preferisco che sia tu, e non un avvoltoio o un corvo, a mangiarmi; però, fammi un piccolo e facile favore, togliendomi la spina dal piede, in modo che la mia anima scenda all'Ade senza dolore”. L'altro –dicendo “Non rifiuto e non ti nego il servizio”– estrasse la spina che causava la febbre con i suoi denti aguzzi. Ma quello, liberato da ogni male e dolore, tirò un calcio sulla bocca spalancata del lupo e fuggì dopo avergli fracassato il naso, la fronte e i denti. “Ahimè, disse il lupo, perché mi sono messo a guarire gli zoppi, se in origine ho imparato solo a fare il macellaio?”»].

τοῦ πάθους: ὁ δὲ τῷ σωθέντι ποδὶ τὸν ἰασάμενον ἔπληττεν.
 Οὕτως οἱ πονηροὶ χάριτος ἀμοιβὰς ἀντεισφέρονται βλάβας.³

Senza addentrarci nella problematica questione filologica dei vincoli di Aftonio con la tradizione favolistica (cf. Rodríguez Adrados 1979: 144 e Scappaticcio 2017: 39), ci preme piuttosto notare il rilevante scarto rispetto ai modelli primari (Esopo e Babrio). Fin dal *promitio*, si segnala una norma comportamentale, sintetizzata in una “massima dissuasiva”,⁴ a cui si subordina il breve apologo, esempio pragmatico di una condotta che risponde alla legge universale enunciata nell’*epimitio*. Coerente con i suoi obiettivi didattici, Aftonio introduce un nuovo sistema di valori, secondo il quale i protagonisti non rientrano più nel paradigma “acume” vs. “stupidità”, ma rispondono a un principio deontico che contrappone la perversa ingratitudine dei malvagi (incarnati nell’asino) alla sconsiderata disponibilità degli ingenui (rappresentati dal lupo).

È evidente che gli animali esopici non sono depositari di un patrimonio genetico stabile, ma possono assumere attributi che variano in funzione del contesto e si rendono permeabili a diverse prospettive assiologiche.⁵ Ciò non toglie che, in determinate cornici culturali, acquistino vigore le codificazioni emblematiche, rendendo più stabili le valenze attribuite al bestiario. L’influenza di entrambi i fattori – ossia l’adattamento a nuove ideologie e, parallelamente, l’affermarsi di un sistema simbolico normativo – spiega le posteriori evoluzioni della nostra favola.

³ Aftonio (Hausrath): 137. [«L’asino cercava un medico, perché gli si era conficcata una spina in un piede. Mentre gli altri si rifiutarono, solo il lupo gli promise la guarigione e con i denti lo liberò dal male; ma egli diede un calcio al suo guaritore. Così i malvagi contraccambiano un favore con un danno»].

⁴ Nei *Progymnasmata*, Aftonio offre la seguente distinzione: «Γνώμη ἐστὶ λόγος ἐν ἀποφάνσεσι κεφαλαϊώδης ἐπὶ τι προτρέπων ἢ ἀπροτρέπων», ossia «La maxime est un parole concise sur le mode assertif, qui exhorte ou dissuade» (Aftonio [Patillon]: 116-7).

⁵ Cf. Bertini 1998: 77-87 e, per quanto riguarda la figura polisemica dell’asino, cf. Pastoureau 2012: 122-6.

2. IL LEONE E IL CAVALLO DEL ROMULUS

Nella famiglia testuale denominata *Romulus*⁶ e in manoscritti affini, come il *Codex Wissemburgensis*,⁷ si manifesta il risvolto sociale della favola in una fase evolutiva del genere, quando assume la funzione di «un instrumento de lucha política, un arma para hablar figuradamente del enemigo y un medio para representar las relaciones feudales» (Bizzarri 2014).

In questa cornice ideologica, risulta significativa la sostituzione del lupo e l'asino rispettivamente con il leone e il cavallo, il primo simbolo della regalità e il secondo dell'aristocrazia feudale. Compiuta questa metamorfosi, la morale mette innanzitutto in guardia contro i rischi dell'ignoranza, sfruttando il termine bisemico *ars*, nel doppio senso di “professione” e di “astuzia, inganno”: ossia, come recita il *promitio* del *Codex Wissemburgensis* e del *Romulus Vulgaris ex Britannici Musei*, «Qui artem ignorant illi se produnt» (Hervieux 1894, II: 173 e 214). L'incontro fra i due animali è connotato dal reciproco raggiro, perché il leone si presenta come medico per ingannare astutamente l'altro («ut subtiliter falleret») e il cavallo, intuendone le intenzioni, finge di credergli e di aver bisogno dei suoi servizi per estrarre una spina che ha calpestato. Ferito dai violenti calci dell'antagonista, il leone riconosce l'errore di aver simulato amicizia, anziché mostrarsi subito come nemico: «Digne hec passus sum, ait, qui semper lenis veniebam, atque nunc quasi familiaris et medicus fallax accessi, qui inimicus, ut consueveram, venire debui». L'*epimitio* rivolge all'uditore un insegnamento prescrittivo, invitando a non mascherarsi sotto false apparenze: «Ideo, quisquis hæc audis: quod es esto et mentiri noli».

Tuttavia, la lezione conclusiva offre alcune varianti nelle complesse diramazioni di questa famiglia. Il *Romulus* viennese, per esempio, ricorda alle persone fortunate che è bene non recare danno agli altri, perché la

⁶ Cf. Cascón Dorado 2005: 291-312.

⁷ «Redatto o alla fine del IX o all'inizio del X secolo nella zona di Reims [...]», presenta un *corpus* «di 57 favole divise in cinque libri», che «si formò con tutta probabilità in Gallia intorno al V-VI secolo» (Bertagnolli 2017: 12). Secondo Hervieux (1893: 288), la collezione risente dell'imperizia di un copista che commette errori grossolani, poi corretti *ope ingenii* da una seconda mano. Cf. anche Bertini (2008).

sorte è instabile: «Qui se sciunt esse felices, nulli faciant iniuriam, dubiumque esse meminerint quidquid in fortuna positum est» (*ibi*: 435). Le *Breviata fabulæ* del *Romulus Oxoniensis* e il *Novus Aesopus* di Neckam ammoniscono i nobili che non si vergognano a scendere in bassi raggiri, senza considerare che i beffatori vengono beffati: «Nobilis ad turpes verti quem non pudet artes, / Formidet turpi se quoque fraude capi» (*ibi*: 256 e 405). E le *Fabulae Metricae* del *Romulus* di Nilant consigliano di non sottovalutare i deboli: «Ast igitur maneat quisquis cum more recepto: / Aut atrox raptor sistat uel carus amicus; / Convalidus vires infirmi corpore damnet» (*ibi*: 682).

Il rifacimento in prosa del *Romulus Anglicus*, privo di *promitio*, cura invece i dettagli del racconto, ravvivandolo con il monologo del cavallo impaurito alla vista del leone «prede cupidus» (*ibi*: 583) e il dialogo fra i due antagonisti. Pur essendo un predatore a causa del naturale bisogno di alimentarsi, il leone viene tuttavia connotato positivamente come un animale nobile e generoso. Lo sa bene il cavallo che, vedendosi impossibilitato a fuggire, decide di approfittare della magnanimità dell'avversario: «terga dare multum est periculosum. Scio ergo quid michi sit utilius: Leo nobilis est et misericors et pius, et ipse simulato languori subvenire non dubitabit». E il narratore, a sua volta, sottolinea che è proprio il sentimento di compassione a farlo cadere nel tranello: «Leo ergo, solita pietate motus, Equo compassus est, et eum consolari cepit et salutem ei promittere quam ipse prestare posset». Nella *moralitas* conclusiva, dove si dissuade dal provare pietà per il malvagio, si manifesta la contaminazione con la linea genetica a cui appartiene l'apologo di Aftonio: «Nullus ergo debet perversi misereri vel iniquum fovere, quia, quanto plus fovebitur, tanto adversior invenitur».

Dal ramo più tradizionale della famiglia del *Romulus*, discende la versione contenuta nella raccolta di favole in distici elegiaci nota con il nome di «Anonimo di Nevelet» e attribuita a Gualtiero Anglico.⁸ Resta centrale, infatti, il motivo del reciproco inganno, evidenziato dal poliptoto: «[...] Paret equus: / Sentit enim fraudes et fraudi fraude resistit. / Mente prius

⁸ Pubblicato da Nevelet (1610: 486-530) nella sezione intitolata «Anonymi Fabulae», il testo è stato riprodotto da Boldrini 1994 e Busdraghi 2005. Sui problemi di attribuzione, cf. Roccaro 1998 e Bisanti 2007.

texens retia fraudis, ait: / [...]» (Gualtiero Anglico [Boldrini]: 133). E dopo l'autorecrimazione del leone, pentito di essersi presentato sotto false spoglie («Nam gessi speciem pacis et hostis eram»), la morale richiama al valore dell'autenticità: «Quod non es, non esse velis; quod es, esse fatere: / Est male quod non est, qui negat esse quod est».

3. L'ENSIENPLO DEL LEÓN E DEL CAVALLO DELL'ARCIPRESTE DE HITA

La raccolta di Gualtiero Anglico, che godette di un notevole prestigio durante il Medioevo, è stata annoverata fra le fonti più accreditate delle favole esopiche del *Libro de buen amor*, per quanto – come è stato ampiamente dimostrato⁹ – Juan Ruiz non segua un unico modello e tenda a contaminare diverse versioni e a ricrearle, sia «in favour of the moral to be stressed» (Michael 1970: 198-9), sia in funzione di un preciso orientamento ideologico (Cuesta Torre 2012: 478).

L'*Ensiemplo del león e del cavallo* (*coplas* 298-303) viene narrato nel contesto della diatriba con don Amor, dove il protagonista accusa il suo interlocutore di essere il movente di tutti i peccati capitali, e ha l'obiettivo di illustrare le conseguenze di quello «de la gula» (LBA [Blecua]: 58 ss.). Dopo aver apostrofato l'imputato con l'epiteto di «lobo carnicer» (292d), il narratore intradiegetico dà avvio alla sua argomentazione con tre esempi biblici (cc. 294-296) e infine introduce la favola probatoria («dezírtelo é, más breve, por te embiār áina», 297d), che – come nota Cuesta Torre (2008: 111) – dimostra solo gli effetti dell'ingordigia, senza alcun nesso esplicito con la sfera erotica.

Fin dall'inizio, si stabiliscono i rapporti gerarchici fra i due animali e si insinua «la intención devoradora» (Ferreccio Podestá 1975: 108) del più potente: «un cavallo muy gordo» (298a) appare alla vista del «león tan goloso» (298c), che anziché simularsi medico, esige immediatamente un atto di sottomissione vassallatica, chiedendo il rituale baciamano. La preda de-

⁹ Cf., per esempio, Lecoy (1938: 119-20), Rodríguez Adrados (1983 e 1986), Morreale (1991: 48 ss.) e Morros (2002, 2003 e 2004), con i riferimenti bibliografici inclusi in questi studi.

signata, resa ancor piú appetibile dalla sua florida costituzione, si esime adducendo come pretesto l'impossibilità di muoversi a causa di un chiodo che gli si è conficcato in una zampa nel corso di una maldestra ferratura. Il «león gargantero» ('ghiottone', 299a), accecato dalla gola, acconsente di soccorrerlo con il suo «diente bendito» (300c), ma in cambio riceve un calcio dalle conseguenze fatali, perché non si limita a stordirlo secondo la tradizione, ma lo lascia «frío muerto» (301d). La vittoria del cavallo, tuttavia, è solo temporanea, perché a sua volta soccombe vittima della golosità:

El caballo, con el miedo, fuyó a aguas bivas,
avía mucho comido de yervas muy esquivas,
iva mucho cansado: tomaronlo adivas;
ansí mueren los locos golosos do tú y vas. (302)¹⁰

Il finale, sorprendente per lo scarto rispetto ai modelli, risulta del tutto funzionale nel contesto che illustra i funesti risultati a cui porta «el comer sin mesura e la grand venternía» (303a, “il mangiare senza moderazione e la grande ghiottoneria”), secondo un principio che l'autore consolida citando l'autorità medica di Ippocrate («Ippocrás lo dezía», 303c). Ne deriva l'equanime condanna dei due protagonisti, accomunati dallo stesso peccato capitale; e la polisemia del *Libro de buen amor* ammette una duplice lettura, una riferita in generale alla censura dei vizi umani e l'altra connotata politicamente, come suggerisce Martin (2007: 117), che interpreta le

¹⁰ «Il cavallo, per la paura, fuggí alle acque correnti; / aveva molto mangiato erbe assai nocive; / era molto stanco: gli si infettò la gola. / Così muoiono i pazzi golosi dove vai tu». Cejador y Frauca commenta: «*Aguas vivas*, son las corrientes y no estantías: a su correr sin parar compara la carrera que tomó huyendo el caballo hasta cansarse; con esto y las malas y muchas hierbas comidas, le dieron adivas, [...], que es inflamación de la garganta» (LBA 1913: 112). Corominas legge «con el miedo el cavallo fuyó *com'* aguas bivas» e spiega: «La enmienda agregando *como* es necesaria para el verso y el sentido 'con la rapidez de las aguas vivas o torrenciales'» (LBA 1973: 146). Per Blecua, *aguas vivas* può interpretarsi «'rápidamente', o, mejor, 'subió montaña arriba, hacia los torrentes, abandonando la dehesa, de aguas remansadas'» (LBA 2001: 60). Gómez Moreno (2013: 662), dal canto suo, avanza l'ipotesi «de que estemos ante un topónimo, *Aguasvivas* o *Aguas vivas*, correspondiente precisamente a una de las zonas de la ciudad de Guadalajara, [...], tan familiar al Arcipreste».

favole del re leone nell'opera dell'Arcipreste come una denuncia sia di «un soberano cruel y llevado por el interés personal», sia dei ministri astuti e sleali. Juan Ruiz, nella favola «del león e del cavallo», introduce una «crítica a la caballería y a la monarquía ausente en los antecedentes latinos» (Cuesta Torre 2012: 478); e, in effetti, la sua geniale originalità si manifesta nella manipolazione delle fonti per subordinare l'apologo a un contesto da cui si irradiano inediti sensi supplementari, che giocano proprio sulla deviazione dall'orizzonte di attesa del lettore.

4. L'YSOPETE CASTIGLIANO: IL LUPO, IL CAVALLO E IL MULO

Margherita Morreale (2002: 209) considera il LBA il rappresentante castigliano dell'*Isopete*, nel Trecento; e, infatti, i primi incunaboli delle raccolte esopiche castigliane oggi noti appaiono solo negli ultimi decenni del secolo successivo (Zaragoza 1482, Tolosa 1488, Zaragoza 1489 e Burgos 1496).¹¹ Tutti e quattro derivano dall'edizione bilingue latino-tedesco di Steinhöwel, ma non sono fedeli traduzioni – come credeva Morel-Fatio (1894: 563) –, perché presentano «algunas omisiones o cambios en la disposición de los materiales» (Navarro 1990: 162-3), e anche fra di loro si registrano varianti (cf. Navarro 2016: 14-42).

Nel «Libro tercero de Ysopo», la favola II, «del cavallo y el león», risulta mutilata della parte finale nell'incunabolo del 1482, a causa della perdita di un foglio, ma la lacuna viene colmata dalle successive edizioni. L'apologo discende dalla versione del *Romulus*, da cui si riprendono il motivo della finzione e dell'inganno reciproco, sottolineati da termini ed espressioni come «fingió», «pensó un contraengaño» e «otra cosa teniendo en su corazón». L'impronta genetica del capostipite è visibile nel lessico connotante (per esempio, l'attributo «muy fuerte» riferito al leone, che deriva da «leo fortissimus») e, soprattutto, nella morale, sdoppiata nel *promitio* («Los que no saben alguna arte, aquéllos se pierden vanamente») e nell'*epimitio*:

¹¹ Sulla storia editoriale dell'*Isopete* spagnolo, cf. Lacarra 2010.

E assí nos muestra esta fábula que no deve mostrar el hombre otra cosa de lo que es, mas que se deve tener por quien es, y no se alabar de oficios que no sabe, si no quiere caer en vergüença.¹²

La parte riservata alle «Fábulas extravagantes» inizia con quella «del mulo, de la raposa y del lobo», che presenta alcune analogie con il «Λύκος ἰατρούς» di Esopo, ma deriva piú direttamente da un altro ramo in cui si elabora il motivo della “scritta nello zoccolo”, a sua volta vincolato a un lontano ascendente, un apologo di Babrio, dove si incarna nel mulo un conflitto di lignaggio. La versione dell’*Ysopete* castigliano traduce il testo latino pubblicato da Steinhöwel,¹³ che coincide con quello del *Romolo* di Monaco,¹⁴ e ha come obiettivo la censura degli ignoranti presuntuosi, come si avverte nel *promitio*:

Muchos ay que se preguntan soberviosamente questiones sin cuenta que ellos no saben sus respuestas, e dessean ser maestros sin primero aver seydo discípulos, segund que se recuenta en esta fábula.¹⁵

La complicazione dello schema attanziale, che contrappone tre antagonisti, è un ulteriore indizio della contaminazione di piú favole. Ne deriva un racconto scandito in quattro sequenze:

a) in primo luogo, si presenta l’incontro del mulo con la volpe, che comincia ad assillarlo con la sua curiosità. Di fronte alla domanda «¿Quién eres tú?», egli risponde laconicamente «Soy bestia» e, di fronte all’insistenza dell’altra, aggiunge che suo nonno era il cavallo; l’interlocutrice non è sod-

¹² Isopete 1489 (Cotarelo y Mori): c. 44 r-v.

¹³ Steinhöwel (Österley): 192-3.

¹⁴ *Monachii Romuleae et Extravagantes Fabulae*, secundum Bibliothecae Regiae Monacensis, Codicem ms. Latinum 5337, in Hervieux 1894, II: 272-3. Mentre Hervieux (1893, I: 467) fa risalire la copia del manoscritto al XV sec., Sudre (1892: 61) l’anticipa al secolo anteriore. Una versione piú breve dell’apologo è testimoniata dal Romolo di Berna, del XIII secolo (*Bernae romulae et diversae fabulae*, ex Bernensis Bibliothecae codice ms. 679; Hervieux 1894, II: 304); il codice, però, ebbe scarsa diffusione, secondo Rodríguez Adrados (1985: 591).

¹⁵ Isopete 1489 (Cotarelo y Mori): c. 77v. [«Ci sono molti che fanno domande da superbi, senza tenere presente che non sanno le risposte, e desiderano essere maestri senza essere stati prima discepoli, come si narra in questa favola»]. Nell’edizione del 1482, manca la parte iniziale a causa della perdita di due carte.

disfatta e vuole sapere il suo nome, ma il mulo dice che, essendo rimasto orfano in tenera età, l'ha scordato e, per recuperarlo, bisognerebbe decifrare ciò che suo padre gli ha lasciato scritto in uno zoccolo. Quando la invita a leggerlo, l'astuta volpe capisce l'inganno e si allontana, meditando di ordire un raggio a danno del lupo, suo nemico.

b) Nella seconda sequenza, infatti, la volpe si reca dal suo avversario e, avendolo trovato oppresso dalla fame, lo incita ad andare in un prato vicino, dove avrebbe potuto saziarsi con «una bestia grande y gruessa e sobervia».

c) Il lupo accetta il consiglio e, nella seguente unità narrativa, si ripete l'interrogatorio del mulo, condotto ora dall'ingenuo predatore, che non intuisce l'inganno e riceve un calcio fatale «con que le fizó saltar los ojos con el meollo en tierra».¹⁶

d) La volpe, che ha assistito alla scena di nascosto, esulta per la fine del suo nemico, giustamente punito a causa della sciocca presunzione: «¡O, loco sin sentido, tú no sabías letras & querías leer! Por la mi mano derecha juro que eres descalabrado por juyzio verdadero».¹⁷

L'*epimitio*, infine, sancisce la morale della favola, applicandola alla vita umana: «E assí los hombres ignorantes, mientras dessean mostrar se por sabios, muchas vegadas cahen en grandes peligros & males».¹⁸

5. IL LIGNAGGIO DEL MULO E LA SCRITTA NELLO ZOCCOLO: LA TRADIZIONE MEDIEVALE

L'apologo di Babrio, a cui ho accennato come lontano antecedente della «fábula extravagante», non contiene il motivo della scritta nello zoccolo – vincolato alla sfera culturale per via della censura contro l'ignoranza –, ma si limita alla questione del lignaggio del mulo:

¹⁶ Isopete 1482 (Navarro–Dal Maso): 111. [«con cui gli fece schizzare in terra gli occhi e il cervello»]. Nell'edizione del 1489, si legge erroneamente «soltar», anziché «saltar».

¹⁷ Isopete 1482 (Navarro–Dal Maso): 111. [«Oh pazzo, insensato, non conoscevi le lettere e pretendevi di leggere! Giuro solennemente che ti hanno rotto la testa con una giusta sentenza»].

¹⁸ Isopete 1482 (Navarro–Dal Maso): 111. [«E così gli uomini ignoranti, quando vogliono farsi vedere sapienti, spesso cadono in grandi pericoli e mali»].

Ἡμίονος ἀργῆς χιλὸν ἐσθίων φάτνης
καὶ κριθίῃσας ἐτρούχαζε κάφώνει
τένοντα σείων “Ἴππος ἐστί μοι μήτηρ,
ἐγὼ δ’ ἐκείνης οὐδὲν ἐν δρόμοις ἤττων.”
ἄφνω δ’ ἔπαυσε τὸν δρόμον κατηφῆσας·
ὄνου γὰρ εὐθύς πατρὸς ὦν ἀνεμνήσθη.¹⁹

Il conflitto interiore dell’unico protagonista si articola in due brevi sequenze, che segnano il passaggio dalla fatua esultanza del mulo, insuperbito per le presunte qualità ereditate dalla nobile madre, alla vergogna suscitata dal ricordo delle umili origini del padre.

L’*Exemplum de mulo et vulpe* narrato nella *Disciplina clericalis* (IV)²⁰ testimonia la confluenza del motivo verso l’ambito socio-culturale. Lo narra sinteticamente il re ed è ispirato dalla reazione di un pessimo poeta, nato dall’unione fra una nobildonna e un uomo di umile estrazione sociale, che si vergogna di rivelare l’identità del proprio padre e preferisce mostrare la sua parentela con lo zio materno, con un atteggiamento simile a quello del mulo di fronte alle domande della volpe. È questa la fonte *Libro de los exemplos por A.B.C.* di Clemente Sánchez,²¹ che – negli orizzonti ideologici della Spagna della prima metà del XV secolo – mette l’accento proprio sul rapporto fra il lignaggio e le doti della persona.

Il motivo della scritta nello zoccolo appare, invece, sul finire del XII secolo in una favola in esametri leonini del *Novus Aesopus* di Baldo («De mulo et lupo»),²² le cui unità narrative vengono riprese nella versione in prosa del *Romolo* di Monaco, che a sua volta confluisce nell’*Isopete*, dove si adotta lo stesso schema narrativo. Posteriormente, Jacques de Vitry sintetizza l’apologo nell’*exemplum* XXXIII,²³ con una significativa innova-

¹⁹ Babrio (Perry): 78. [«Un mulo ozioso, mangiando il foraggio della mangiatoia e pieno d’orzo, si mise a correre e gridava, scuotendo le zampe: “Mia madre è una cavalla e io non le sono affatto inferiore nelle corse”. Ma di colpo smise di correre, abbassando tristemente la testa; infatti, si era improvvisamente ricordato che suo padre era un asino»].

²⁰ *Disciplina Clericalis* (D’Angelo): 60-3.

²¹ *Libro de los exemplos* (Baldissera), ETS, Pisa, 2005: 157-8.

²² In Hervieux (1899, V: 375-7).

²³ Vitry (Crane): 13-4.

zione: nella volpe si incarna la sciocca curiosità, che la porta a importunare il mulo e a cercare di leggere la presunta iscrizione nella zampa, finché egli, adirato, la uccide con un calcio. Gli obiettivi del sermone, incentrato sulla brevità della vita e sul dovere di dedicarsi solo alle cose necessarie, assumono un ruolo prioritario, tanto da eliminare il consolidato *topos* dell'acume della volpe.

Più raffinata è la versione italiana offerta dal *Novellino* anonimo (XCIV),²⁴ che elabora il racconto con alcuni motivi inediti. Nello schema attanziale triadico, il mulo rappresenta l'altro, ossia la creatura ignota, e in un primo momento suscita una reazione di paura nella volpe, che solo in compagnia del lupo – qui nel ruolo di alleato – cercherà di conoscere l'identità dell'animale sconosciuto. Di fronte all'invito di decifrare la scritta nello zoccolo, prudentemente ammette la propria ignoranza, a differenza del lupo che, ostentando il proprio sapere, viene ucciso dal calcio del mulo. La morale, formulata dalla stessa volpe, ironizza sulle fatue presunzioni culturali di chi non sa agire saggiamente nelle circostanze critiche: «Ogni uomo che sa lettera non è savio».

6. *EL LOBO, LA RAPOSA Y EL ASNO* DI SEBASTIÁN MEY

All'inizio del Seicento, Sebastián Mey riformula la sentenza del *Novellino* nel testo 27 del suo *Fabulario* (1613), «El lobo, la raposa y el asno», dove la volpe, spettatrice della disgrazia del lupo, esclama: «¡O cómo es verdadero aquel refrán antiguo, que tan grandes asnos hay con letras, como sin letras!».²⁵ E la morale viene ribadita nei distici finali: «Si fueres docto y no serás discreto, / serán tus letras de muy poco efeto».²⁶

²⁴ *Novellino* (Conte): 151 e 380-2.

²⁵ Mey (Rosso): 102. [«Oh, come dice bene quell'antico proverbio che ci sono dei grandi asini, istruiti o ignoranti che siano!»]. Nel *Vocabulario* di Correas (1627), è registrato il proverbio «No todos los letrados son sabios», equivalente dell'italiano «Ogni uomo che sa lettera non è savio» (Correas [Combet]: 594).

²⁶ Mey (Rosso): 104. [«Se uno è dotto, ma non è prudente, / lo studio non si mostra producente»].

Le coincidenze con il *Novellino* non sono certo casuali, perché fra le fonti del *Fabulario* emerge la rilevanza delle sillogi di Sansovino,²⁷ che in appendice all'edizione del 1571 aveva incluso *Le ciento novelle antike*, pubblicate da Gualteruzzi nel 1525.²⁸ Partendo da questo ipotesto, ma contaminando anche con altri, Mey riscrive la favola in modo originale.

La volpe e il lupo si ripresentano come alleati, mentre il mulo viene sostituito dal tradizionale asino, perché è la fame, e non la curiosità, a spingere i due compagni di caccia verso la potenziale preda. L'interrogatorio sull'identità dell'animale, superfluo nel nuovo contesto, viene rimpiazzato dall'esibizione di eloquenza della volpe, che cerca di accattivarsi la vittima per trascinarla in un luogo appartato, più sicuro per l'aggressione e l'auspicato banchetto. Però «el asno, aunque toscó y bozal, era por extremo malicioso»²⁹ e, come il suo antenato esopico, nasconde la paura, fingendo di rallegrarsi dell'incontro e di contare sul loro aiuto per risolvere un problema. Ad affliggerlo non è una spina, ma uno scritto che conserva nello zoccolo; e non si tratta di un semplice documento di identità, bensì di un impegno contrattuale firmato dal suo padrone,

que le debía su soldada y, por no pagarle, de día en día le traía en palabras; y que, finalmente, solamente había podido alcanzar de él que le hiciese una obligación de pagarle dentro de cierto tiempo; que, pues, no podía por entonces cobrar, a lo menos quería informarse de un letrado si era bastante aquella escritura, la cual tenía en la uña del pie, para tener segura su deuda.³⁰

La prudente volpe cede la parola al lupo, che, accecato dalla vanagloria, comincia a sfoggiare le sue presunte competenze giuridiche, vantandosi di avere «estudiado Leyes en Salamanca» e di conoscere bene non solo

²⁷ Cf. Rosso 2015: 622-7.

²⁸ *Le ciento novelle antike* (Bologna, Girolamo Benedetti, 1525) apparsero poi con il titolo di *Libro di novelle et di bel parlar gentile* (Firenze, Giunti, 1572).

²⁹ Mey (Rosso): 100. [«L'asino, per quanto rozzo e ignorante, era assai furbo»].

³⁰ Mey (Rosso): 102. [«che gli doveva il salario; per non pagarlo, ogni giorno gli faceva delle false promesse e non aveva potuto ottenere altro che uno scritto in cui si impegnava a pagarlo entro una certa data. Visto che per il momento non poteva riscuotere, perlomeno voleva sapere da una persona istruita se, per essere sicuramente risarcito del credito, fosse sufficiente quel contratto, che custodiva in uno zoccolo»].

Galeno, ma anche «Bártulo y Bartuloto» (ossia i testi di diritto scritti nel Quattrocento dall'italiano Bartolo da Sassoferrato, ancora usati all'epoca di Mey come libri per gli studenti e prontuario dei giuristi); nessuno meglio di lui avrebbe potuto «ser su abogado para cuando hubiese de cobrar el dinero, y hacer que le pagasen también las costas».³¹ La conclusione è nota e, in particolare, la selezione lessicale ricorda l'*Isopete*, sebbene venga attenuato il cruento castigo del lupo, che non viene ucciso, anche se subisce le conseguenze del violento calcio: «le asentó con entrambos pies un par de coces en el casco, que *por poco le biciera saltar los sesos*. En fin, el golpe fue tal que, perdido del todo el sentido, cayó el triste lobo en el suelo *como muerto*».³²

Nella favola di Mey convergono le suggestioni di varie fonti: dalla tradizione greco e latina derivano il conflitto fra l'asino accorto e il lupo stolto, ma gli antichi motivi vengono attualizzati e inseriti nell'orizzonte sociale dei nuovi tempi; in alcune espressioni risuona sia l'eco dell'*Isopete*, ripubblicato pochi anni prima (Esopo 1607), sia del *Novellino*, da cui deriva la critica all'istruzione sterile. La strategia della riscrittura risulta coerente con il proposito educativo annunciato nel prologo, dove si identifica il destinatario finale con un pubblico infantile e, in prima istanza, si indirizza l'opera alle madri e balie incaricate di diffondere sane letture, per plasmare correttamente lo spirito dei bambini.

D'altro lato, la sostituzione della spina con lo scritto contrattuale contribuisce all'esigenza di dare varietà alla raccolta, senza ripetere un motivo già presente nell'apologo n. 22, «El asno y el lobo», dove l'autore rielabora in modo convenzionale la favola del «Lupo medico», enunciando la morale nei distici «Entienda cada cual en su ejercicio, / y no se meta en el ajeno oficio».³³

³¹ Mey (Rosso): 102. [«essere il suo avvocato, quando avesse dovuto riscuotere il denaro, e gli avrebbe anche fatto rimborsare le spese»].

³² Mey (Rosso): 102 (i corsivi sono miei). [«con entrambi gli zoccoli gli sferrò un paio di calci sulla zucca, che per poco non gli fece uscire le cervella. Insomma, il colpo fu tale che, perdendo completamente i sensi, lo sventurato lupo cadde per terra come morto»].

³³ Mey (Rosso): 94. [«Ognuno faccia bene il suo mestiere, / non provi a esercitare altre carriere»].

7. DIRAMAZIONI E IDEOLOGIE

Mey conosceva certamente anche i favolisti italiani del Cinquecento, che avevano mantenuta viva la tradizione del *Λύκος ἰατρος* di Esopo. Tramezzino (1544), nella sua versione in prosa, spiega: «Questa favola vuol dire che quelli che lasciano li loro consueti esercitij, e vogliono fare quel che non sanno, né devono, sono deleggiati e spesse volte vengono a pericolo». ³⁴ I versi latini di Faerno confluiscono in un sintetico *epimitio*: «Quam quisque novit artem, in hac se exerceat». ³⁵ Targa, nelle sue due strofe in ottava rima, aggiunge una pennellata al racconto, descrivendo il lupo «con lunga toga, lunga barba folta / quasi medico»; dopo aver pattuito il compenso per l'estrazione della spina, l'asino dimostra «quella villana sua natura ingrata», per cui si consiglia: «Pongasi a far ciascun' arte ch'intende». ³⁶ E Verdizzotti conclude i suoi endecasillabi sciolti con la stessa morale: «L'ufficio, in ch'egli vale, ognun far deve». ³⁷

Se nel «lupo medico» delle origini si insegnava che l'uso dell'intelletto vale più della forza fisica di fronte a un'insidia, in queste quattro favole risulta attenuato il motivo della ricerca del cibo, mentre si accentua la caratterizzazione negativa dell'asino, esempio di infida irricoscenza, e si censura il lupo per la sventata alterazione della propria natura.

Nella seconda metà del Quattrocento, la favola «De leone et equo» era stata divulgata nella versione di Gualtiero Anglico, riprodotta in raccolte italiane con testo latino a fronte, come l'*Æsopus* di Accio Zucco (pubblicato nel 1479, sulla base di un ms. del 1460), o, pochi anni dopo, quello di Francesco Del Tупpo.

L'«Esopo Zuccarino» pospone alla favola due «Sonetti materiali»: il primo è la traduzione dell'apologo ed è seguito da un *epimitio* in distici, in cui si sottolineano i rischi dell'inautenticità: «Non voler farte quel che tu non sei, / che tu non caddi ne li eccessi rei». ³⁸ Il secondo componimento evidenzia la dimensione etico-morale dell'apologo e indirizza l'ammoni-

³⁴ Tramezzino (1551: c. 3v).

³⁵ Faerno (1563: c. 4); Faerno (Marcozzi): 26.

³⁶ Targa (1569: c. 28r).

³⁷ Verdizzotti (1570: 180-1).

³⁸ Accio Zucco (1479: s.n., fav. XLIV). Per le varianti del testo conservato nel ms. Additional 10389 del British Museum, cf. Accio Zucco (Brush): 423.

mento all'«Homo cativo, a cui mal far diletta» per ricordargli che «Iddio [...] mai non vuol ch'el iusto prive».

Del Tупpo,³⁹ a sua volta, riporta il testo di Gualtiero Anglico, lo traduce in prosa italiana e nella «tropologia» esorta a non mascherarsi sotto false apparenze:

Da essere amata da ogni vivente è la moralità della favola quale del Poeta è dimostrata, del cavallo (et) del leone, dicendo: «Figliolo, quello che non sí, non volere essere, (et) confessa con verità quello che tu sí, perché è villania (et) truffa quello che non è (et) truffatore è la persona de lassare quello che è».⁴⁰

L'autore napoletano amplifica il biasimo contro l'inganno in una «allegoria», dove censura le truffe degli alchimisti, e una «confirmatio» storica, in cui riferisce la morte di Giuliano de' Medici nella Congiura dei Pazzi e la spietata vendetta di Lorenzo il Magnifico, concludendo con il «morale proverbio che dice *là intra lo danno dove esse lo inganno (et) lo signore ama lo tradimento, ma non el traditore*».⁴¹

Senza ampliare ulteriormente il repertorio, i testi raccolti in questa rassegna possono essere sufficienti per dimostrare che la vitalità della favola esopica poggia su costanti adattabili a nuovi contesti sociali e culturali, ispirando associazioni con concrete situazioni storiche. Il «lupo medico» di Esopo insegna ai deboli come difendersi dai soprusi dei più forti e giustifica l'astuzia motivata dall'istinto di sopravvivenza. Con «Il leone e il cavallo», la famiglia del *Romulus* conferisce una coloritura politica più esplicita, in un momento di conflitti fra il re e i nobili. Accanto a questa spinta evolutiva che parte dalle radici, diviene attiva la contaminazione, con innesti su alberi diversi, visibili nelle varianti della favola del «mulo, il lupo e la volpe», che se da un lato mette in gioco l'alterità e il lignaggio, dall'altro stimola la critica contro le vacue presunzioni del sapere, nel seno di una società che ha raggiunto un grado di raffinatezza letteraria tale da poter contemplare ironicamente la propria cultura.

Maria Rosso
(Università degli Studi di Milano)

³⁹ Del Tупpo (1485: cc. 123v-125v, fav. XLIV).

⁴⁰ Del Tупpo (Rovere): 294.

⁴¹ Del Tупpo (Rovere): 296.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Accio Zucco 1479 = *Æsopus moralisatus*, Verona, Giovanni et Alberto Alvisi, 1479.
- Accio Zucco (Brush) = *Esopo Zuccarino*, ed. by Murray P. Brush, in Aa. Vv., *Studies in Honor of A. Marshall Elliott*, I, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1911: 375-450.
- Aftonio (Hausrath) = *Corpus fabularum aesopicarum*, ed. August Hausrath, Leipzig, Teubner, 1956, t. I.2.
- Aftonio (Patillon) = *Corpus Rhetoricum*, textes établis et traduits par Michel Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- Babrius (Perry) = *Babrius and Phaedrus*, ed. Ben Edwin Perry, Cambridge · London, Harvard University Press, 1990.
- Correas (Combet) = Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. por Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maite Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.
- Del Tупpo 1485 = Francisco del Tупpo, *La vita dell'Esopo e le favole del medesimo*, Napoli, Francesco del Tупpo, 1485.
- Del Tупpo (Rovere) = *L'«Esopo» napoletano di Francesco del Tупpo*, a c. di Serena Rovere, Pisa, ETS (Biblioteca dei volgarizzamenti), 2017.
- Disciplina Clericalis* (D'Angelo) = Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a c. di Edoardo D'Angelo, Pisa, Pacini, 2009.
- Esopo 1607 = *La vida y fabulas del Esopo: [a] las quales se añadieron algunas muy graciosas de Auieno, y de otros sabios fabuladores*, s.l., Oficina Plantiniana, 1607.
- Esopo (Perry) = Ben Edwin Perry, *Aesopica: A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him or Closely Connected with the Literary Tradition That bears His Name*, vol. I: *Greek and Latin Texts*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2007³.
- Faerno 1563 = Gabriele Faerno, *Fabulae centum ex antiquis auctoribus delectae*, Roma, Vincentius Luchinus excudebat, 1563.
- Faerno (Marcozzi) = Gabriele Faerno, *Le Favole*, testo latino a fronte, a c. di Luca Marcozzi, Roma, Salerno, 2005.
- Gualtiero Anglico (Boldrini) = Gualtiero Anglico, *Uomini e bestie. Le favole dell'Æsopus latino*, a c. di Sandro Boldrini, Lecce, Argo, 1994.
- Gualtiero Anglico (Busdraghi) = Paola Busdraghi, *L'«Esopus» attribuito a Gualtiero Anglico*, Genova, Università degli studi di Genova, D.AR.FI.CL.ET (Favolisti latini medievali e umanistici, X), 2005.

- Hervieux 1893-1899 = Léopold Hervieux, *Les fabulistes latins. Depuis le siècle d'Auguste jusque la fin du Moyen Age*, Paris, Firmin-Didot, I vol. 1893³, II e III voll. 1894², IV vol. 1896², V vol. 1899.
- Isopete 1482 (Navarro–Dal Maso) = *El Ysopete ystoriado de 1482*, ed. crítica por Carmen Navarro, Elena Dal Maso, Roma, Aracne, 2016.
- Isopete 1488 (Burrus–Goldberg) = *Esopete ystoriado (Toulouse 1488)*, ed. Victoria A. Burrus, Harriet Goldberg, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Isopete 1489 (Cotarelo y Mori) = *La vida del Ysopet con sus fabulas historiadas*, reproducción facsímile de la primera edición 1489, prólogo de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Real Academia Española, 1929.
- Isopete 1496 = *Libro del Ysopo, famoso fablador, historiado en romançe*, Burgos, Fadrique Alemán de Basilea, 1496.
- LBA (Blecua) = Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, revisada por Margarita Freixas, Barcelona, Crítica, 2001.
- LBA (Cejador) = Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Ediciones de «La Lectura», 1913.
- LBA (Corominas) = Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. crítica Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1973.
- Libro de los exemplos* (Baldissera) = Clemente Sánchez, *Libro de los exemplos por A.B.C.*, a c. di Andrea Baldissera, Pisa, ETS, 2005.
- Mal Lara (Pepe Sarno–Reyes Cano) = Juan de Mal Lara, *La Philosophía vulgar*, ed. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, Madrid, 2013.
- Mey (Rosso) = Sebastián Mey, *Fabulario*, a c. di Maria Rosso, Napoli, Liguori, 2015.
- Nevelet 1610 = Isaac Nevelet, *Mythologia Aesopica*, Francofurti, Typis Nicolai Hoffmanni, 1610.
- Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, pref. di Cesare Segre, Roma, Salerno, 2001.
- Sansovino 1571 = Francesco Sansovino, *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare*, Venezia, Marchiò Sessa, 1571.
- Steinhöwel (Österley) = *Steinhöwels Äsop*, herausgegeben von Hermann Österley, Tübingen, Litterarischer Verein in Stuttgart, 1873.
- Targa 1569 = M. Pietro Targa [pseud. di Cesare Pavesi], *Cento e cinquanta favole tratte da diversi autori antichi, e ridotte in versi e rime*, Venezia, Giovanni Chrighero, 1569.
- Tramezzino 1551 = *Favole d'Esopo greco elegantissime*, Venezia, Michele Tramezzino, 1551 (1^a ed. 1544).
- Verdizzotti 1570 = Giovanni Mario Verdizzotti, *Cento favole morali*, Venezia, Giordano Zileti, 1570.

Vitry (Crane) = *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*, ed. by Thomas Frederick Crane, London, The Folk-Lore Society, 1890.

LETTERATURA SECONDARIA

Bertagnolli 2017 = Davide Bertagnolli, *Esopet. Una raccolta di favole in nederlandese medio*, Trento, Tangram, 2017.

Bertini 1998 = Ferruccio Bertini, *Interpreti medievali di Fedro*, Napoli, Liguori, 1998.

Bertini 2008 = Ferruccio Bertini, *A proposito di alcune raccolte di favolisti medievali*, «Mediaeval Sophia» 4 (2008): 5-19, consultabile online all'url <https://www.mediaevalsophia.net>.

Bisanti 2007 = Armando Bisanti, *Sull'edizione critica dell'«Esopus» attribuito al cosiddetto Gualtiero Anglico*, «Schede medievali» 45 (2007): 223-49.

Bizzarri 2014 = Hugo Oscar Bizzarri *La fábula, ¿una reinención medieval?*, «Atalaya» 14 (2014), consultabile online all'url <http://journals.openedition.org/atalaya/1412>

Cascón Dorado 2005 = Antón Cascón Dorado, *Introducción a Fedro, Fábulas*. Aviano, *Fábulas. Fábulas de Rómulo*, Madrid, Gredos, 2005.

Cuesta Torre 2008 = María Luzdivina Cuesta Torre, *El ensiemplo del león y del caballo y la crítica a la caballería en el Libro de Buen Amor*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo» 84 (2008): 109-33.

Cuesta Torre 2012 = María Luzdivina Cuesta Torre, *Las fábulas esópicas sobre leones del Libro de buen amor*, in Natalia Fernández Rodríguez, María Fernández Ferrero (eds.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012.

Gómez Moreno (2013) = Ángel Gómez Moreno, *Cuarenta "castigaciones" al "Libro de Buen Amor"*, «eHumanista» 24 (2013): 657-71.

Lacarra 2010 = María Jesús Lacarra, *La fortuna del «Isopete» en España*, in José Manuel Fradejas Rueda et alii (ed. por), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica De Literatura Medieval in memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010: 107-34.

Lecoy 1938 = Félix Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, Paris, Droz, 1938.

Michael 1970 = Ian Michael, *The function of the popular tale in the Libro de buen amor*, in G.B. Gybbon-Monypenny (ed. by), *«Libro de buen amor» Studies*, London, Tamesis, 1970: 177-218.

Menéndez Pelayo 1961 = Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, ed. por E. Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1961, vol. III.

- Morel-Fatio 1894 = Alfred Morel-Fatio, *L'«Isopo» castillan*, «Romania» 23 (1894): 561-75.
- Morreale 1991 = Margherita Morreale, *La fábula del caballo y el asno en el Libro del Arcipreste de Hita*, «Revista de Filología Española» 71/1-2 (1991): 23-78.
- Morreale 2002 = Margherita Morreale, *La fábula en la Edad Media: el Libro de Juan Ruíz como representante castellano del Isopete*, in Aurelio Pérez Jiménez, Gonzalo Cruz Andreotti (ed. por.), «*Así dijo la zorra*». *La tradición fabulística en los pueblos del Mediterráneo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002: 209-38.
- Morros 2002 = Bienvenido Morros Mestres, *Dos fábulas esópicas del Libro de buen amor: la del león doliente y la del viejo león*, «Boletín de la Real Academia Española» 82 (2002): 113-29.
- Morros 2003 = Bienvenido Morros Mestres, *El episodio de doña Garoza a través de sus fábulas (Libro de buen amor, 1332-1507)*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 51 (2003): 417-64.
- Morros 2004 = Bienvenido Morros Mestres, *Las fuentes del “Libro de buen amor”*, in Bienvenido Morros, Francisco Toro (ed. por.), *Juan Ruíz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»: I Congreso Internacional*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004: 69-104, consultabile online all'url https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/morros.htm
- Navarro 1990 = Carmen Navarro, *El Incunable de 1482 y las ediciones del Isopete en España*, «Quaderni di Lingue e Letterature» 15 (1990): 157-64.
- Navarro 2016 = *Premisa a El Ysopete ystoriado de 1482*, ed. crítica por Carmen Navarro, Elena Dal Maso, Roma, Aracne, 2016: 11-44.
- Pastoureau 2012 = Michel Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, Torino, 2012.
- Ferreccio Podestá 1975 = Mario Ferreccio Podestá, Mario, *Una fábula ejemplar de Juan Ruíz*, «Anuario de Letras», México, 13 (1975): 89-111.
- Roccaro 1998 = Cataldo Roccaro, *Sull'autore dell'«Aesopus» comunemente attribuito a Gualtiero Anglico*, «Pan» 15-16 (1998): 195-207.
- Rodríguez Adrados 1979 = Francisco Rodríguez Adrados, *Historia de la fábula greco-latina (I). Introducción y de los orígenes a la edad helénica*, Madrid, Universidad Complutense, 1979.
- Rodríguez Adrados 1983 = Francisco Rodríguez Adrados, *El Libro de buen amor y la Vida de Esopo*, in E. Alarcos et alii (ed.), *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebrante dicata*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II: 427-34.
- Rodríguez Adrados 1985 = Francisco Rodríguez Adrados, *Historia de la fábula greco-latina (II). La fábula en época imperial romana y medieval*, Madrid, Universidad Complutense 1985.

- Rodríguez Adrados 1986 = Francisco Rodríguez Adrados, *Aportaciones al estudio de las fuentes de las fábulas del Arcipreste*, in H. López Morales *et alii* (ed. por), *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, vol. III: 459-73.
- Rodríguez Adrados 2002 = Francisco Rodríguez Adrados, *La fábula en Grecia y Oriente*, in Aurelio Pérez Jiménez, Gonzalo Cruz Andreotti (ed. por), *“Así dijo la zorra”. La tradición fabulística en los pueblos del Mediterráneo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002: 11-8.
- Rosso 2015 = Maria Rosso, *El Fabulario de Mey y los novellieri italianos*, in Guillermo Carrascón, Chiara Simbolotti (a c. di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Torino, Accademia University Press, 2015: 619-32.
- Scappaticcio 2017 = Maria Chiara Scappaticcio, *Fabellae. Frammenti di favole latine e bilingui latino-greche di tradizione diretta (III-IV d.C.)*, Berlino, De Gruyter, 2017.
- Sudre 1892 = Léopold Sudre, *Les sources du Roman de Renart*, Paris, Emile Bouillon, 1892.

RIASSUNTO: La traiettoria della favola esopica «Il lupo medico» passa attraverso una serie di trasformazioni connotate ideologicamente. La difesa dell’astuzia come arma di sopravvivenza (Esopo, Babrio, Aftonio) acquisisce in epoca medievale un’esplicita coloritura politica, nel contesto delle lotte nobiliari contro il potere monarchico (*Romulus*, Gualtiero Anglico, Arcipreste de Hita). D’altro lato, la contaminazione con una favola di Babrio («Il mulo») mette l’accento sulla questione del lignaggio (*Disciplina clericalis*, Clemente Sánchez, Baldo) e stimola la critica contro le vacue presunzioni del sapere (*Novellino*, *Isopete*, Mey).

PAROLE CHIAVE: Favola esopica; Babrio; *Romulus*; Gualtiero Anglico; Arcipreste de Hita; *Novellino*; *Isopete*; Sebastián Mey.

ABSTRACT: The trajectory of the Aesopic fable «The Wolf as Physician» goes through a series of transformations that have an ideological connotation. During the Middle Ages, the defense of cunning as a survival weapon (Aesop, Babrius, Aphthonius) acquires political overtones, in the context of feudal hierarchy and the struggles against monarchical power (*Romulus*, Gualterus Anglicus, Archpriest of Hita). On the other hand, the contamination with Babrius’ fable «The mule» emphasizes the problem of the lineage (*Disciplina clericalis*, Clemente Sánchez, Baldus), leading to a criticism of fatuous knowledge (*Novellino*, *Isopete*, Mey).

KEYWORDS: Aesopic fable; Babrius; *Romulus*; Walter of England; Archpriest of Hita; *Novellino*; *Isopete*; Mey’s *Fabulario*.

LES *DITZ* DES SAGES HOMMES: GUILLAUME TARDIF ET LE LAËRCE LATIN

Né vraisemblablement vers 1436 au Puy-en-Velay et mort bien probablement avant 1495, Guillaume Tardif appartient à la deuxième génération des humanistes parisiens.¹ Enseignant *in vico S. Genovefae*,² précepteur de Charles VIII, auteur d'ouvrages de grammaire et de rhétorique et actif dans le milieu des premiers imprimeurs de la capitale, il est connu surtout pour sa querelle avec Girolamo Balbi, l'*Antibalbica*,³ mais ce sont les œuvres de ses toutes dernières années qui présentent la plus grande variété et, sans doute, le plus grand intérêt. Mis à part le *Livre de l'art de faulconnerie et des chiens de chasse* de 1493 et un petit volume d'Heures (non identifié avec certitude),⁴ il fit paraître trois traductions liées par une grande cohérence thématique, les *Facéties* du Pogge, les *Apologues* ésopiques de Laurent Valla et les *Ditz des sages hommes*.⁵

Le rôle que Tardif a joué à l'intérieur du cercle des humanistes parisiens de la seconde moitié du xv^e siècle, ainsi que sa charge de précepteur du futur roi Charles VIII,⁶ amènent à considérer ce petit noyau de textes comme un témoignage de sa prise de conscience de la fonction qu'il peut exercer dans le renouvellement des lettres et dans la formation du prince. En effet, si par la qualité de la prose française de Tardif ces textes contribuent de manière significative à acclimater en France le genre de la facétie

¹ Sur la vie et l'activité de Tardif, cf. Beltrán 1986, Mombello 2005 et Simone 1939 (surtout 440 *sq.*), étude qui conserve toute sa valeur.

² Cf. Simone 1939: 411.

³ Pour la production latine cf. Simone 1939, Beltrán 1986, Gordon 1992, Beltrán 1999.

⁴ Cf. en général Winn 1994 et Rézeau 1982: 30-3.

⁵ Pour les *Facéties* (Duval-Hériché-Pradeau) je me bornerai à Sozzi 1967 et Sozzi 1977; pour les *Apologues* cf. Ruelle 1986; pour les *Ditz* cf. Mombello 1986, Mombello 2003, Mombello 2005 et Mombello 2006. P. Cifarelli, que je remercie, prépare une édition des *Ditz*.

⁶ Tardif fut nommé à cette charge de précepteur en 1476: cf. Beltrán 1986: 11.

et du bon mot, la dédicace au roi de cette petite trilogie montre l'importance que notre humaniste attribuait à la maîtrise de la parole pour l'exercice du pouvoir.⁷ Les *Ditz des sages hommes*,⁸ en particulier, constituent le premier recueil de bons mots facétieux en français, bien différent de la tradition des compilations médiévales, surtout du point de vue des sources; ce qui impose leur étude.

1. Parus chez Vérard très probablement après *L'art de faulconnerie*, les *Ditz* sont un florilège de quatre-vingt-deux bons mots tirés pour la plupart des *Rerum memorandarum libri* de Pétrarque et des *Vitae philosophorum* de Diogène Laërce (*Dits* 29-82).

Dès ses premières études sur ce recueil, Gianni Mombello avait avancé l'hypothèse que Tardif aurait traduit ses dits «facétieux et moraux» à partir de la version latine du texte de Laërce réalisée par Ambrogio Traversari. Cette étude de la section «Laërce» des *Ditz* a comme but de définir quelle fut la source utilisée pour la version française et de montrer quelques traits particuliers de cette traduction partielle des *Vies des Philosophes*. Bien que très faible, on n'exclura donc pas *a priori* la possibilité que Tardif ait pu avoir recours au texte grec de Laërce, surtout en considération de l'état actuel des recherches sur la vie, la formation et les relations de Tardif.⁹

La traduction latine des *Vies* de Laërce est l'un des ouvrages les plus importants dans le cadre de l'activité d'Ambrogio Traversari, moine camaldule florentin, puis général de son ordre, traducteur de plusieurs textes des Pères grecs et des *Vitae Patrum*.¹⁰ Traversari commença sa traduction

⁷ Cf. éd. Vérard, f. Di r.

⁸ *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW), 345. J'utiliserai l'exemplaire Paris, BnF, Vélins 611, en donnant une numérotation progressive aux dits. La transcription est à considérer comme une transcription de travail; j'ai respecté la graphie de l'édition en intervenant seulement sur quelques coquilles évidentes et sur la ponctuation.

⁹ Sur la connaissance du grec à Paris à la fin du *Quattrocento*, cf. Boulhol 2014, surtout les chapitres XII et XIII: 149-79. G.Mombello, dans ses notes, se demandait si Lefèvre d'Étaples avait connu les *Vitae philosophorum* grâce au seul texte latin, question qui reste ouverte (cf. Rice 1970: 147, n. 14). Sur la tradition du texte grec de Laërce cf. Dorandi 2009, avec une liste des mss. et une riche bibliographie sur chacun d'eux.

¹⁰ En général sur Traversari humaniste cf. Stinger 1977 et Pontone 2010, avec bi-

en 1424 et l’acheva en 1433;¹¹ la *versio Ambrosiana* connut un succès important, dont témoigne sa grande diffusion manuscrite au niveau européen et huit éditions incunables.¹²

L’analyse des *Ditz* et de la *versio Ambrosiana* en parallèle avec le texte grec permet de mettre en évidence les passages susceptibles de contenir des erreurs communes, ou de révéler des liens ou des hiatus entre les deux traductions.

Dans un des bons mots consacrés au philosophe Bias on lit:

τό τε εὖ ἄρχεσθαι μικρὸν μὲν μὴ εἶναι, παρὰ μικρὸν δέ. (*D.L.* II 32)¹³
*Bene incipere parvum non esse, sed maximum.*¹⁴

bliographie. Sur la *versio Ambrosiana*, cf. Sottili 1965, Sottili 1984, Gigante 1988 et Ricklin 2005; rappel des études dans Dorandi 2009: 222-8.

¹¹ On dispose d’un manuscrit autographe de travail, Firenze, Medicea Laurenziana, Strozzi 64 (cf. Pontone 2010: 251) et d’un manuscrit de dédicace destiné à Côme de Médicis, Firenze, Medicea Laurenziana, Plut. 65. 21, achevé par *Michael monachus* le 8 février 1433 (1432 selon le calendrier florentin: voir la souscription f. 210r). Sur ce dernier ms. cf. Pontone 2010: 137-8, 140.

¹² Pour ce qui est des incunables cf. infra. Je transcris le texte de Traversari généralement sur la base du manuscrit Plut. 65. 21: sauf pour quelques cas, les passages transcrits ne présentent pas de variantes dans le ms. autographe ou dans les éditions incunables. La tradition manuscrite de la *versio Ambrosiana* n’a pas encore fait l’objet d’études spécifiques, et étant donné l’état actuel de la recherche, je n’en tiendrai pas compte ici (cf. Kristeller 1965-1967). Je ne m’occuperai pas ici d’une autre traduction du texte de Laërce, la *versio Aristippi*, dont l’existence même a été l’objet de discussion: Dorandi 2009: 201-22. La *versio Aristippi* aurait été utilisée par le pseudo-Burley dans son *De vita et moribus philosophorum*, par Dionigi da Borgo San Sepolcro dans son commentaire à Valère Maxime, et elle aurait été connue de Nicolas de Clamanges (Sabbadini 1914: 10, 41, 79). À ma connaissance, une étude approfondie sur la présence de Laërce dans le bas Moyen Âge latin, avant Traversari, reste à faire.

¹³ En gardant comme point d’observation les textes de Traversari et de Tardif, j’utilise pour le texte grec l’édition oxonienne Diogenis Laertii *Vitae philosophorum* (Long), qui donne un texte plus proche de la vulgate; j’ai également tenu compte de l’édition de Marcovich 1999 et celle de Dorandi 2013, indispensables pour l’apparat.

¹⁴ Je cite d’après les éditions de 1485 (cf. infra; copie de Turin, BNU), f. C [vi] v. *Parvum* est omis dans le ms. de dédicace (Plut. 65. 21, f. 31v). De nombreuses corrections sont présentes dans le ms. autographe (Strozzi 64, f. 27r); la première version paraîtrait être: *belle modicum quidem non esse sed prope modicum*, avec ajout de *incipere* entre *belle* et *modicum*, *quidem* biffé et *prope modicum* corrigé en *maximum*, ce qui donne *belle incipere modicum*

Ledit Bias disoit que bien commencer n'estoit pas peu de chose, ains estoit de grant prouffit et consequence. Et que ce estoit la moitié de l'euvre que bien commencer. (f. E i v, *Dit* 41)¹⁵

Ce passage a été interprété différemment par les traducteurs et les commentateurs modernes: on pourra le traduire, en suivant M.-O. Goulet-Cazé, sans aucune intervention philologique sur le texte: «Prendre bon départ n'est pas peu de chose [μικρόν], mais tient à peu de chose [παρὰ μικρόν]». Face à la complexité du texte de Laërce, qui reproduit un dicton avec le jeu de mots μικρόν - παρὰ μικρόν, Traversari doit intervenir pour donner un sens à ce passage qui n'est pas très clair pour lui, et les corrections sur l'autographe de travail témoignent de ses difficultés. Quant à Tardif, il reprend le texte latin, avec la même interprétation, mais avec l'ajout heureux d'une deuxième sentence qui rétablit le ton proverbial: «Et que ce estoit la moitié de l'euvre que bien commencer ».

Avec ce second exemple on est dans le milieu facétieux tel que Tardif l'entend dans sa plaquette. Le protagoniste du dit est Aristippe de Cyrène, qui se trouve à la cour de Denys l'Ancien, tyran de Syracuse.

πρὸς τὸν εἰπόντα ἐν αἰτία ὡς ἀπὸ Σωκράτους πρὸς Διονύσιον ἔλθοι, “ἀλλὰ πρὸς Σωκράτην μὲν”, εἶπεν, “ἦλθον παιδείας ἕνεκεν, πρὸς δὲ Διονύσιον παιδιᾶς.” (*D.L.* II 80)

«À qui l'avait accusé d'avoir quitté Socrate pour Denys, il dit: “Mais si je suis allé chez Socrate c'était pour m'instruire, alors que chez Denys c'était pour me divertir.”» (trad. citée, p. 284-5)

Exprobranti cuidam cur a Socrate ad Dionysium se contulisset: «Atquin, inquit, ad Socratem disciplinae indigens profectus sum, ad Dionysium autem pecuniae egenus veni.» (Plut. 65. 21 f. 40v)

Aucun reprint ledit Aristippus de ce qu'il avoit laissé Socrates pour venir avecques ledit Denis le tyran, auquel il dist: «Tant que j'ay eu besoing de science et discipline j'ay suivi la maison de Socrates, mais quant j'ay eu nécessité de argent je suis venu en la maison de Denis, qui puissance avoit de m'en bailler.» (f. E iii v, *Dit* 55)

non esse, sed maximum. On ne peut pas savoir si le texte source de Tardif présentait *modicum* ou *parvum*.

¹⁵ Toutes les citations sont tirées de l'édition parisienne d'Antoine Vérard citée plus haut.

Dans l'anecdote, Laërce joue avec les mots *παιδεία* («éducation», «culture»), et *παιδιά* («divertissement»), une finesse que, probablement, Traversari n'arrive pas à bien saisir, ou plutôt qu'il comprend ne pas pouvoir rendre en latin. Il choisit donc d'utiliser un autre passage, dans lequel Laërce avait donné une version différente du même épisode, et de fournir une reconstruction de l'anecdote certes cohérente avec le personnage d'Aristippe et *lato sensu* avec le texte grec, mais qui perd tout l'esprit du passage en question:

ὅποτε μὲν σοφίας ἐδεόμην, ἦκον παρὰ Σωκράτην· νῦν δὲ χρημάτων
δεόμενος παρὰ σὲ ἦκω. (*D.L.* II 78)
«Quand j'avais besoin de sagesse, j'allais chez Socrate; mais maintenant que
j'ai besoin d'argent, c'est chez toi que je viens.» (trad. citée, p. 283)

Texte que Traversari avait traduit de la façon suivante:

Quando sapientia egebam, adii Socratem; nunc pecuniarum egens ad te veni. (Plut. 65.
21, f. 40r)

Le cadre dans lequel la réponse d'Aristippe est donnée dans le *Dit* 55, ainsi que certains choix lexicaux (*exprobranti cuidam*, «aucun reprint»; *disciplinae*, «discipline»), amènent à considérer le dit analysé comme une traduction de *D.L.* II 80 dans le texte reconstruit par Traversari, qui avait remplacé la réponse avec jeu de mots par celle, plus facile à traduire, tirée de *D.L.* II 78.

À côté de ces véritables leçons communes qui prouvent le rapport étroit entre le texte de Tardif et la *versio Ambrosiana*, on peut repérer d'autres exemples où l'humaniste français suit la version latine là où elle présente des interprétations particulières du texte grec ou des ajouts par rapport à celui-ci. Leur nombre et leur fréquence sont tels qu'il est difficile d'avoir des incertitudes au sujet du texte-source utilisé par Tardif. Il s'agit, dans la plupart des cas, de l'emploi d'un adjectif, d'un déterminant ou d'un vocatif qui étaient sous-entendus en grec, ou encore d'explications de termes peu clairs ou ambigus.

εἰς τὸν θρόνον («sur le trône») (*D.L.* I 51)
Sublimique in solio (Plut. 65. 21, f. 11v)
En un siege royal haultement elevé (f. D (viii) r, *Dit* 30)

ἀποτυχὼν γάρ («de fait si tu échoues») (*D.L.* I 78)
Nam si facere nequiveris (Plut. 65. 21, f. 17r)
 Car ou l'en ne pourroit ce acomplir (f. E i r, *Dit* 35)

τριῶν ἑταιρῶν («trois courtisanes») (*D.L.* II 67)
Tres formosas meretrices (Plut. 65. 21, f. 38r)
 Trois ribauldes les plus belles du pays (f. E ii r, *Dit* 44)

δι' ὄλοσχοίνων («à travers des joncs») (*D.L.* II 81)
Per spinas densissimas (Plut. 65. 21, f. 40v)
 Quelle espine (...) par ung fort buisson tresespés (f. E iii v, *Dit* 56)

θάρρει («Courage!») (*D.L.* VI 54)
Confide (...) fili (Plut. 65. 21, f. 102v)¹⁶
 Mon filz, ne te effroye (f. E (v) v, *Dit* 77)

On peut donner encore plus de poids à l'hypothèse que cette section des *Ditz* a comme source le latin de Traversari en soulignant la fréquence des proximités lexicales entre le texte français et le texte latin.

ἀτυχίαν μὴ ὀνειδίξειν («Ne pas reprocher une infortune») (*D.L.* I 78)
Infelicitatem nemini improperaveris (Plut. 65. 21, f. 17r)
 On ne devoit point reprocher ou improperer a aucun son infelicité (f. E i r, *Dit* 36)

ἐσίγα («il se tub») (*D.L.* I 86)
Nilil respondit (Plut. 65. 21, f. 18v)
 Ne lui respondit rien (f. E i v, *Dit* 38)

οὐδὲν σεμνὸν ἔχειν («rien d'honorable») (*D.L.* II 31)
Nilil in se habere honestatis (Plut. 65. 21, f. 31v)
 Privés et vuydes de honnesteté (f. E i v, *Dit* 40)

ἐγὼ ταύτην κοσμῶ («je l'honore») (*D.L.* II 114)
Ego illi ornamento [sc. *essem*] (Plut. 65. 21, f. 46v)
 Je lui suis a grant honneur et ornement. (f. E iii v, *Dit* 57)

¹⁶ Peut-être un souvenir évangélique de Traversari: cf. Mt 9,2 *confide fili* qui traduit le grec θάρσει τέκνον.

εἰς οἶκον πολυτηλῆ («dans une maison somptueuse») (*D.L.* VI 32)
*Magnifico in domum instructam apparatus*¹⁷ (Plut. 65. 21, f. 99r)
 En sa maison tapissee et parée de grant et sumptueux appareil. (f. E (iv) v, *Dit*
 61)

Ces correspondances ne peuvent pas, en toute rigueur, être situées sur le même plan que les fautes de traduction, qui témoignent d'un rapport de filiation directe entre les deux textes; dans plusieurs de ces cas, il s'agit plutôt de proximité entre la version latine et la version française. Toutefois, ajouté aux passages cités précédemment, ce petit groupe d'exemples fournit des indices supplémentaires qui permettent de corroborer la thèse avancée. En outre, la présence de ces correspondances au niveau des choix lexicaux reste constante tout au long du texte des *Ditz*, ce qui permet d'exclure la possibilité que le recours au texte latin ait été occasionnel. Les voisinages lexicaux de cette «langue conditionnée de traduction»¹⁸ sont bien évidents dans la confrontation du texte de Tardif avec les anecdotes laërtiennes présentes dans l'œuvre du pseudo-Burley.¹⁹

Les derniers cas examinés permettent également d'observer quelques caractéristiques propres à la version française. Tout d'abord, on remarquera une utilisation modérée des doublets synonymiques²⁰ pour rendre un terme latin; de plus, la pratique de Tardif fait que dans la plupart des cas le terme servant de glose à un latinisme est placé avant celui-ci.²¹

¹⁷ Mais «in domum magnifico instructam apparatus» dans Strozzii 64, f. 70v et dans les éditions consultées.

¹⁸ Pour utiliser l'expression de Bianciotto 1979.

¹⁹ Gualteri Burlaei *Liber de vita et moribus philosophorum* (Knust). À partir d'un dépouillement de l'ouvrage attribué à Walter Burley j'ai pu constater que seulement 17 des 54 dits laërtiens y trouvent une correspondance; si on ne peut pas exclure que Tardif ait pu avoir accès à ce texte, on doit donc admettre que celui-ci n'est pas sa source. Sur le pseudo-Burley cf. Stigall 1957, Grignaschi 1990a et 1990b, Prelog 1990 et Ricklin 2005. Sur Walter Burley, cf. *Companion Burley* (Conti 2013), surtout chapitre 1, *Life and Works* (par M. Vittorini): 17-47.

²⁰ Cf. Mombello 2006: 323-6.

²¹ On l'a vu dans l'exemple cité: ...*infelicitatem nemini impropereveris* (Plut. 65. 21, f. 17r), «...reprocher ou improperever a aucun son infelicité» (f. E i r, *Dit* 36).

Face à la convergence des indices en faveur d'une corrélation entre la version de Tardif et la *versio Ambrosiana*, on a repéré seulement quelques rares passages que l'on pourrait expliquer à partir d'un antécédent grec.

γλώττης κρατεῖν («commander [sa] langue») (*D.L.* I 69)
Linguam (...) continendam (Plut. 65. 21, f. 15v)
 Gouverner et regir sa langue (f. D (viii) v, *Dit* 32)

Dans ce passage, que l'on pourrait opposer à ceux qui présentent une proximité lexicale entre français et latin, le texte de Tardif peut paraître plus proche de la version grecque, même si le doublet «gouverner et régir» pourrait aussi être issu du verbe latin *continere*, et donc ne constituer qu'un indice bien faible.

Le deuxième exemple (*Dit* 29) mérite un peu plus d'attention: il s'agit du célèbre épisode de Thalès tombé dans le puits qui s'achève sur l'éclat de rire de la servante de Thrace. L'anecdote, citée déjà dans le *Théétète* de Platon (174a), a été reprise plusieurs fois dans la tradition de la fable jusqu'à La Fontaine. Le texte de Laërce ne présente pas de problèmes au niveau textuel ou interprétatif.

λέγεται δ' ἀγόμενος ὑπὸ γραδὸς ἐκ τῆς οἰκίας, ἵνα τὰ ἄστρα κατανοήσῃ, εἰς βόθρον ἐμπεσεῖν καὶ αὐτῷ ἀνοιμώζαντι φάναι τὴν γραῦν· “σὺ γάρ, ὦ Θαλῆ, τὰ ἐν ποσὶν οὐ δυνάμενος ἰδεῖν τὰ ἐπὶ τοῦ οὐρανοῦ οἶε γνῶσεσθαι.” (*D.L.* I 34)

«On dit que conduit hors de la maison par une vieille femme pour observer les astres, il tomba dans un trou et que la vieille lui dit, en l'entendant se lamenter: “Eh bien, Thalès, tu n'es pas capable de voir où tu mets les pieds et tu prétends connaître les choses du ciel?”» (trad. citée, p. 88).

Fertur cum domo exiret inspiciendorum siderum causa in subiectam scrobem cecidisse eu-lantique probro dictum ab anu domestica: «Qua ratione, o Thales, quae in caelis sunt comprehensurum te arbitraris, qui ea quae sunt ante oculos videre non vales?» (Plut. 65. 21, f. 9r)

Thalès fut ung noble philosophe, lequel estoit grant astrologien. Ung soir il sortit de sa maison pour regarder les planetes, affïn qu'il peust faire jugement de la disposition du temps, et ainsi qu'il regardoit contremont, en cheminant assés en paix, il trouva une fosse en laquelle il tumba. En sadicte maison avoit une vielle chamberiere, laquelle lui dist assés facecieusement: «Comment te mesle tu de vouloir comprendre, veoir et congnoistre les choses qui sont es cieulx, quant tu ne peux pas veoir en la terre ce qui est devant tes pieds?» Par

ce dit est donné a entendre que on ne doit pas tant speculer les choses celestes que on ne regarde aux choses temporelles. (f. D (viii) r, *Dit* 29)

On peut tout d'abord remarquer le rapport qui unit le texte de Tardif et la *versio Ambrosiana*: la *γραῦς* («vieille») de Laërce devient «une vieille chamberiere», engendrée par le latin *anus domestica*; *γνώσεσθαι* est traduit par «comprendre», accompagné du doublet «voir et congnoistre», qui a clairement comme origine le latin *comprehendere*.²²

Toutefois, la traduction de Traversari présente une variation singulière par rapport au texte grec et à la tradition vulgate de l'épisode, car l'expression *τὰ ἐν ποσὶν* est traduite par *ante oculos*, tandis que Tardif rétablit «devant tes pieds», avec l'opposition implicite entre ciel et terre déjà présente chez Platon (*τὰ μὲν ἐν οὐρανῷ... τὰ δ' ἔμπροσθεν αὐτοῦ καὶ παρὰ πόδας*), et que Tardif insère dans la conclusion de sa moralité («choses celestes... choses temporelles»). La lecture de l'autographe de travail du moine camaldule montre seulement que les corrections apportées à la traduction de ce passage ont été très nombreuses, mais elle n'explique pas le choix de *ante oculos*,²³ en outre, aucune des éditions ne présente de variantes sur ce point. Dans ce cas, la fortune même de l'apologue dans la tradition ésopique et anecdotique, avec ou sans l'attribution à Thalès, peut être à l'origine d'une correction tacite de la *versio Ambrosiana* par Tardif.²⁴ Toutefois la distance qui sépare le texte français du texte latin tel qu'il a été transmis, même sans supposer une correction systématique à partir d'une autre source (pseudo-Burley), constitue une modalité exceptionnelle d'intervention sur le texte de Traversari de la part de l'humaniste français.

On ne peut réfuter à coup sûr l'hypothèse selon laquelle Tardif aurait pu prendre en compte la version grecque pour une révision limitée à quelques dits, la brièveté et la nature de ces passages ne permettent pas d'inférer que Tardif se serait fondé sur le texte grec de Diogène Laërce.

²² Cf. Mombello 2006: 326.

²³ Strozzi 64, f. 5r.

²⁴ Dans la version conservée dans le pseudo-Burley (éd. citée, p. 6), par exemple, la réponse de la *vetula* est: *Tu quidem, o Thales, que ante pedes sunt videre nequis, quo modo que in celis sunt posses agnoscere?*

2. Si l'identification de la source de Guillaume Tardif semble ne pas laisser de véritables incertitudes, la recherche du témoin du texte de Traversari qui aurait été utilisé par l'humaniste français n'a pas abouti à des résultats aussi certains. L'absence presque totale d'études sur la tradition du texte latin,²⁵ qui se justifie par le fait que l'autographe de cette traduction nous est parvenu, m'a amené à négliger pour l'instant la tradition manuscrite et à me borner aux seuls témoins imprimés. J'essaierai donc de mettre en évidence quelques lieux critiques qui permettent d'identifier certains traits de la physionomie possible du texte latin que Tardif a pu avoir sous les yeux.

L'édition *princeps* de la *versio Ambrosiana* a été imprimée par les soins d'Aelius Franciscus Marchisius probablement à Rome en 1473 par Georgius Lauer;²⁶ mais la fortune de l'ouvrage de Traversari est due à l'édition de Venise de 1475 (Nicolaus Jenson), dont le texte fut établi par Benedetto Brugnoli (Benedictus Prunulus).²⁷ C'est de celle-ci que dépendent les incunables successifs, à partir de l'édition de Brescia (Iacobus Britannicus, 1485).²⁸ À ce petit groupe d'éditions j'ai ajouté l'édition de Venise, Bonetus Locatellus «impensis Octaviani Scoti» remontant à 1490,²⁹ même si la date un peu tardive permet de douter qu'elle ait pu représenter la copie utilisée par Guillaume Tardif.

L'édition de Marchese s'oppose aux autres parce qu'elle omet la traduction de certains passages poétiques, pour la plupart des épigrammes, insérés comme citations par Laërce; la raison de cette absence est expliquée par Traversari lui-même dans l'épître dédicatoire à Côme de Médicis, dans laquelle l'auteur se dit contraire à la traduction de ces pièces parce qu'elles paraissent bien éloignées de la matière historique (*quod abhorrere videretur a gravitate historiae*). Mais il admet aussi sa propre incapacité à traduire convenablement ces vers *plurimos et diversi generis*, à travers la métaphore de sa voix enrouée, qui le rend désormais incapable de chanter sans

²⁵ Cf. Sottili 1984: 704-7.

²⁶ GW 8378: datation proposée par Bianca 1996: 281-2.

²⁷ GW 8379.

²⁸ GW 8380.

²⁹ GW 8381.

susciter l'hilarité justifiée de l'auditoire (*simul et rauca vox prolissam cantionem, ad quam nequaquam suffecisset, declinavit, ne risum moveret audientibus*). En effet, après avoir demandé inutilement à François Philelphe la traduction des passages épigrammatiques, Traversari choisit, dans la majorité des cas, de les rendre en prose, en les abrégeant *ita tamen ut nihil deesse ex sensu necessario [sit] passus*.³⁰

L'édition *princeps* reproduit donc le seul texte de Traversari: c'est à partir de l'édition de Brugnoli que les traductions métriques des épigrammes seront insérées dans le texte, sans pourtant supprimer les paraphrases originales.

Parmi les anecdotes relatives à Pittacos de Mytilène, Tardif (*Dit* 37) choisit une réponse pour laquelle Diogène Laërce (II 80) reproduit une épigramme de Callimaque (*Epigr.* 1 Pfeiffer 1949). Traversari offre une paraphrase de cette épigramme, en ajoutant: *Id factum Callimachus in epigrammatibus venustissime scribit Dionemque itidem admonet facere, parem scilicet eligere*.³¹ Je rapporte le texte tel qu'il est transmis par le manuscrit de dédicace, qui reproduit fidèlement l'autographe (f. 11 r); l'édition de 1473 introduit quelques variantes et une erreur sûre.

Fertur autem sapiens ille cum ab Atarnite³² adolescente compellaretur³³ ut moneret utra sibi ducenda esset uxor – duas quippe se expetere, alteram quidem opibus sibi et genere parem, alteram utraque in re excellentem – bacillo senum adminiculo elato admonuisse pergeret ad trivium civitatis quo ludendi causa pueri conveniunt eosque consuleret quid facto opus esset sequereturque illorum monita. Sicque factum esse, adolescentemque illum puero-rum vocibus admonitum equalem sibi duxisse. Id factum Callimachus in epigrammatibus venustissime scribit Dionemque³⁴ itidem admonet facere, parem scilicet eligere. (Plut. 65. 21, f. 17r-v)

³⁰ Cf. Plut. 65. 21, f. 2v: *Sane quoniam versus plurimos et diversi generis tum alienos tum suos auctor interserit, quod abhorrere videretur a gravitate historiae, illos traducere consulto obmisi ita tamen ut nihil deesse ex sensu necessario sim passus. Simul et rauca vox prolissam cantionem, ad quam nequaquam suffecisset, declinavit ne risum moveret audientibus.* Édition et analyse dans Gigante 1988: 398-400.

³¹ Strozzi 64, f. 11r.

³² Atarnite] Atarnete *Marchisius*; pour la forme cf. Ov. *Ib.* 319.

³³ compellaretur] compellatur *Marchisius*.

³⁴ Dionemque] Dionenique *Marchisius*.

Le passage de Tardif donne l'impression que le traducteur n'a connu le texte en vers ni en grec ni en latin, et qu'il a suivi la seule paraphrase de Traversari.

Atarnates, noble adolescent, consulta un jour qui passa avecques le sage Pit-tacus de son mariage, en lui disant: «Il y a deux nobles damoiselles, desquelles l'une est pareille a mon estat en richesses et lignage, l'autre me excède et sur-monte de trop en l'ung et en l'autre: laquelle dois je prandre des deux?» Auquel ledit philosophe respondit qu'il allast a certain quarrefour ouquel les petis enfans de la cité convenoient ensemble pour jouer et soy esbatre, et qu'il leur demandast leur opinion de la dessusdicte question, mesmes qu'il tenist et accomplist ce qu'ilz luy diroient et conseileroient. Quant il eut formé et faicte sa question ausdis enfans, ilz lui respondirent qu'il espousast celle qui pareille estoit a son estat. Ce mesmes conseilla en cas pareil le noble philosophe Dion.
(f. E i r)

Le dit ne contient aucune référence à Callimaque, mais il ajoute que «ce mesme conseilla (...) le noble philosophe Dion». Comme on l'a vu, le philosophe Dion ne conseille rien ici, c'est Callimaque qui conseille à un dénommé Dion, que l'on peut supposer être l'un de ses amis, de faire comme le «noble adolescent» de l'exemple, ce que Traversari a bien compris. L'imprimé de Brugnoli, suivi par les éditions successives, contient la traduction des vers après la paraphrase de Traversari, entre les mots *venustissime scribit* et *Dionemque itidem...* Il est vrai que l'introduction des vers qui coupent la phrase pourrait causer une certaine confusion chez le lecteur; toutefois il paraît plus probable que l'erreur de Tardif dérive d'une corruption textuelle dans le latin qu'il avait sous les yeux (par exemple: *Dionque idem admonet facere?*), corruption que l'on ne trouve pas dans les éditions.

Dans le *Dit* 45, tiré de *D.L.* II 67, Aristippe riposte à ceux qui lui reprochent d'être soumis à Denis le tyran au point de ne pas être gêné lorsque celui-ci lui crache au visage:

Διονυσίου δὲ προσπτύσαντος αὐτῷ ἠνέσχετο. μεμψαμένου δὲ τινος, “εἶτα οἱ μὲν ἀλιεῖς,” εἶπεν, “ὑπομένουσι ραίνεσθαι τῇ θαλάττῃ ἵνα κωβίων θηράσωσιν· ἐγὼ δὲ μὴ ἀνάσχωμαι κράματι ρανθῆναι ἵνα βλέννον λάβω;”
(*D.L.* II 67)

«Comme Denys lui avait craché à la figure, il supporta l'insulte; mais quelqu'un lui ayant reproché son attitude, il dit: “Et alors? Les pêcheurs supportent bien d'être arrosés par l'eau de mer pour attraper un goujon, et moi, je ne suppor-

terais pas d'avoir été arrosé par un crachat pour prendre une baveuse?" » (trad. citée, p. 276)

La pointe ironique de la réponse d'Aristippe réside dans l'ambivalence du terme βλέννος, «la blennie» (baveuse), petit poisson, et βλεννός qui désigne quelqu'un qui bave, et donc quelqu'un de stupide.

Dans le manuscrit autographe la traduction de Traversari est la suivante:

Consputus a Dyonysio modice tulit. Eam iniuriam cum quidam aegre ferret, «Piscatores» inquit «ut gobiium capiant mari patiuntur aspergi, et ego ut blenum accipiam non patiar excreatione respergi?» (Plut. 65. 21, f. 38r)³⁵

Il est difficile de savoir jusqu'à quel point Traversari avait compris le jeu de mots. Le *blenum* de la *versio Ambrosiana* est la translittération du mot grec, et il n'est pas attesté en latin en tant que nom de poisson. Le latin disposait de *blennus*, «niais» (Plaut. *Bacch.*, 1088) et les formes *blen(n)us* et *blen(n)o* sont glosées par Papias et Ugucione da Pisa, entre autres.³⁶ On peut comprendre pourquoi les incunables présentent des leçons fautives dans ce passage: on trouve *balenum* dans les éditions de 1473, 1475 et 1490; seule l'édition 1485 donne le plus facile *balenam*.³⁷ Face à cette situation, Tardif traduit de la façon suivante:

...Ne sçavez vous pas que les pescheurs qui peschent en la mer sont souventesfois moulez et couvers de eae en toutes les parties de leurs corps pour prendre ung bien petit poisson? Ce n'est doncques pas de merveille se je endure estre maculé et soullé en quelque partie de mon corps de ung peu de crachas pour prendre une grande balaine comme est Denis le tyran, lequel je vains et surmonte par ung bien peu de pacience. (f. E ii r)

³⁵ Cf. Strozzi 64, f. 25v: pas de variantes.

³⁶ Cf. *Thesaurus Linguae Latinae, ad vocem*; Du Cange, *ad vocem*; Papias Vocabulista, *ad vocem*. *Bleni tetri. Blenones impudici bircones*; Ugucione da Pisa (Cecchini et alii), s. v. *blatera*, B 116, 7: *Item a blatero hic blennus -ni et hic blenno -nis in eodem sensu, idest stultus vel yrcosus et impudicus, et hec blitia -tie, id est stultitia*. On ne peut pas exclure que le sens de «stupide» ne dérive du nom du poisson.

³⁷ Les autres variantes ne sont pas significatives. Le latin *blennius*, nom scientifique du poisson, n'est pas attesté avant l'époque moderne.

Tardif traduit donc *gobium* (*gobius* ou *gobio*, ‘goujon’) par la périphrase «un bien petit poisson»,³⁸ et pour le second poisson il choisit «une grande balaine».³⁹ Si l’hypothèse émise pour le *Dit* 37 est correcte et si donc Tardif n’a pas eu sous les yeux l’édition de 1485, il est possible que la copie de la *versio Ambrosiana* qu’il a utilisée présentait la variante *balenam*;⁴⁰ cependant il se peut également que devant une version *balenum* ou *blenum* notre traducteur ait été amené, inconsciemment ou par conjecture,⁴¹ à voir dans le second poisson une baleine. Ce qui est particulièrement intéressant, c’est que Tardif recrée une pointe ironique et une construction rhétorique dans la réponse d’Aristippe, avec l’opposition entre le «petit poisson» et la «grande balaine». De plus, en transformant la petite baveuse en un gros cétacé, il peut développer un sujet moral tel que celui de l’homme qui peut opposer la patience à la superbe des puissants, et les dominer. Tardif ne manque pas d’ajouter une moralité à l’anecdote: «Par ce est donné a entendre que pacience vaint et surmonte toute injure».

Dans le dernier exemple on observe que, à travers la construction rhétorique et la moralisation, Tardif réintroduit un sens ironique qui n’était pas clair en latin. On pourra citer d’autres passages dans lesquels le traducteur reconstruit un texte qui manque de sens afin d’en donner une version cohérente. C’est le cas du *Dit* 66: Diogène cynique suscite la crainte chez quelques jeunes garçons, qu’il rassure en disant qu’«un chien ne mange pas de bettes» (*D.L.* VI 45). Le jeu de mots en grec concerne le terme *τευτλία*, «les bettes», utilisé pour désigner quelqu’un dont la virilité est douteuse, ce qui est plus évident dans le double de cette anecdote (*D.L.* VI 61), où Diogène donne la même réponse à «deux efféminés» (*δύο μαλακῶν...*). Traversari traduit à la lettre le passage de *D.L.* VI 45 (*canis betas minime manducant*), et ne parvient pas à rendre le double sens de la version grecque. Tardif ajoute une pointe édifiante: fondé sur l’opposition

³⁸ Cf. Mombello 2006: 330.

³⁹ Cf. dans le *Dit* 50, f. E ii v: «N’as tu point de honte de toy glorifier d’une chose [i. e. bien nager en l’eau] qui est propre et naturelle aux poissons (...)» qui traduit le latin: *Non erubescis, inquit, in his quae delphinis propria sunt gloriari?* (Plut. 65. 21, f. 39r).

⁴⁰ La variante *balenam* face à *blenum* est présente dans la tradition du texte du pseudo-Burley (Knust): 144.

⁴¹ Peut-être dérivée d’une collation avec le texte du pseudo-Burley ou d’une glose.

entre bien et mal, le dit présente Diogène admonestant les mauvais, tandis que les enfants deviennent des symboles implicites de l'honnêteté:

Les enfans estoient ung jour a l'entour dudit Diogenes et lui dirent: «Nous nous donnerons de garde que tu ne nous mordes.» Ausquelz il respondit: «N'ayés paour, mes enfans, ung chien mort aussi tost les bons que les mauvais, et je ne reprens ne redarguë que les vicieux.» Par ce donne a entendre que on ne doit arguer ne reprendre les prescheurs qui blasment les vices. (f. E (v) r)

Dans d'autres cas, c'est la lecture des *Ditz* de Tardif qui pose problème au niveau de la cohérence du texte, ce qui pourrait s'expliquer par une leçon fautive dans le texte-source. Le *Dit* 62 rapporte un syllogisme de Diogène, qui ne pose pas de problèmes en latin:

Omnia deorum sunt, diis autem amici sapientes sunt, sunt autem amicorum cuncta communia: omnia igitur sapientium sunt (Plut. 65. 21, f. 100r).⁴²

«Toutes choses sont et appartiennent aux dieux, les sages sont amis des dieux, et toutes choses sont communes entre les amis: il s'ensuit doncques que toutes choses sont et appartiennent aux amis.» Par ce veult donner a entendre que c'est ung des grans biens qui puisse estre que vraye amitié et union entre les hommes. (f. E (iv) v)

Dans le texte français, la dernière sentence du syllogisme n'est pas la conclusion logique des prémisses (*omnia igitur sapientium sunt*, «tout appartient donc aux sages»), ce qui pourrait être une simple faute de l'imprimeur, si Tardif n'ajoutait pas ce que Diogène «veult donner a entendre». Cette explication fait supposer que «aux amis» était bien l'expression utilisée par le traducteur, peut-être en se fondant sur un latin fautif (*omnia igitur amicorum sunt?*), et sans trop faire attention à la cohérence générale. Tardif aurait pu aussi utiliser l'ironie pour renchérir sur celle de Diogène, qui avait forcé la structure du syllogisme pour conclure avec un paradoxe.

D'autres passages incohérents, dont seulement quelques-uns peuvent s'expliquer par des corruptions textuelles dans la source des *Ditz*, révèlent une certaine négligence de Tardif traducteur.

⁴² Sans variantes dans l'autographe ni dans les éditions.

Lorsque Platon formula sa célèbre définition de l'homme *animal bipes sine pennis* (Plut. 65. 21, f. 100v), Diogène «print un coq de la grant ordre et le pluma tout vif» (f. E [iv] v), et l'apporta dans l'Académie, pour montrer l'«homme de Platon» et le caractère fautif de la définition fournie par le philosophe (*D.L.* VI 40, *Dit* 63). Le point de départ de l'anecdote réside dans le succès que la définition de Platon remporte auprès du public: *cum placeret ista eius deffinitio*, dont Diogène va bientôt démontrer le caractère ambigu. La traduction française: «cette deffinition plut audit Diogenes» n'a donc pas de sens. Pour l'expliquer, on devrait supposer soit la présence, dans la traduction française, d'une négation qui aurait été oubliée lors de l'impression («cette deffinition *ne* plut *pas* audit Diogenes»), soit celle d'une leçon latine qui pourrait justifier le texte français.⁴³

Un certain degré d'inattention de la part de Tardif dans la traduction de ces dits paraît toutefois indéniable, même si les raisons nous échappent.⁴⁴

3. Dans la compilation d'un florilège de textes traduits, la personnalité de l'auteur se manifeste dans les stratégies de traduction, mais aussi dans la sélection des passages dans le texte-source. Dans le cas des *Ditz des sages hommes*, la recherche des raisons qui ont amené le compilateur à faire ses choix paraît d'autant plus intéressante qu'elle concerne un recueil de bons mots tirés d'un texte qui présente déjà un caractère anecdotique. Toutefois, dans les *Vies* de Laërce les anecdotes sont incorporées dans le récit de la vie et de l'œuvre des philosophes qui en sont les protagonistes, et dans le cadre encore plus vaste du développement, historique mais pas seulement, de la pensée philosophique. L'une des raisons de la fortune des *Vies des philosophes* au XV^e et XVI^e siècle réside probablement dans l'insertion du caractère anecdotique dans une structure générale cohérente; la présence de pointes de misogynie et d'une ironie constante ont dû rendre encore plus actuelle l'œuvre, même aux yeux de ceux qui étaient moins intéressés par la redécouverte récente de certains courants philosophiques.⁴⁵

⁴³ *Cum placeret ei ista deffinitio?* Peut-être à partir d'une abréviation *ei*'.

⁴⁴ D'autres exemples aux *Dits* 54 et 57.

⁴⁵ Cf. Garin 1983, Pagnoni 1974. Voir les *marginalia* du ms. Strozzi 64, probablement

Si l'intervention la plus évidente de Tardif sur les anecdotes prises singulièrement réside dans l'ajout d'une moralité,⁴⁶ sur un plan plus général la réduction du cadre biographique laërtien à la dimension du simple recueil doit être prise en compte pour une évaluation de l'action de l'humaniste.

Un simple coup d'œil à la liste des sources des passages tirés de Laërce peut fournir l'occasion de quelques considérations.

- Thalès: *Dit* 29 - *D.L.* I 34; *Dit* 30 - *D.L.* I 51.
 Chilon: *Dits* 31-32 - *D.L.* I 69; *Dit* 33 - *D.L.* I 70.
 Pittacos: *Dits* 34-36 - *D.L.* I 78; *Dit* 37 - *D.L.* I 79-80.
 Bias: *Dit* 38 - *D.L.* I 86; *Dit* 39 - *D.L.* I 87 et II 31 (mais Socrate).
 Bias pour Tardif, mais Socrate: *Dit* 40 - *D.L.* II 31; *Dit* 41 - *D.L.* II 32; *Dits* 42-43 - *D.L.* II 33.
 Aristippe: *Dits* 44-45 - *D.L.* II 67; *Dit* 46 - *D.L.* II 69 et *D.L.* II 70; *Dit* 47 - *D.L.* II 70; *Dits* 48-49 - *D.L.* II 72; *Dits* 50-52 - *D.L.* II 73; *Dit* 53 - *D.L.* II 74; *Dit* 54 - *D.L.* II 79; *Dit* 55 - *D.L.* II 80⁴⁷; *Dit* 56 - *D.L.* II 81.
 Stilpon: *Dit* 57 - *D.L.* II 114; *Dit* 58 - *D.L.* II 136.
 Diogène: *Dits* 59-60 - *D.L.* VI 27; *Dit* 61 - *D.L.* VI 32 (*cf.* peut-être aussi II 75); *Dit* 62 - *D.L.* VI 37;⁴⁸ *Dit* 63 - *D.L.* VI 40; *Dit* 64 - *D.L.* VI 60; *Dit* 65 - *D.L.* VI 41; *Dit* 66 *D.L.* VI 45;⁴⁹ *Dits* 67-68 - *D.L.* VI 46; *Dit* 69 - *D.L.* VI 47; *Dit* 70 - *D.L.* VI 40; *Dit* 71 - *D.L.* VI 50; *Dits* 72-74 - *D.L.* VI 51; *Dits* 75-77 - *D.L.*

pas de la main de l'auteur: le fait que plusieurs des anecdotes choisies par Tardif soient aussi mises en relief par ces annotations témoigne du fait que l'intérêt qu'elles ont suscité auprès du traducteur s'inscrit dans un goût humaniste plus général.

⁴⁶ L'ajout de moralités n'est pas aussi systématique que dans la traduction des *Facetiae*: cf. Sozzi 1967: 485-96.

⁴⁷ Le recours à *D.L.* II 78 est propre à Traversari, comme on l'a vu.

⁴⁸ Le syllogisme, problématique pour la version donnée par Tardif, est répété dans *D.L.* VI 72.

⁴⁹ Bon mot proposé à nouveau dans *D.L.* VI 61: nous n'avons aucune preuve que Tardif ait considéré ce second passage dans ce dit.

VI 54; *Dit* 78 - *D.L.* VI 55; *Dit* 79 - *D.L.* VI 63; *Dit* 80 - *D.L.*
VI 68.

Zénon: *Dit* 81 - *D.L.* VII 23; *Dit* 82 - *D.L.* VII 24.

On peut constater que généralement la succession des bons mots suit l'ordre dans lequel les passages correspondants se présentent dans le texte de Laërce, avec les seules exceptions des *Dits* 64 et 70, qui concernent Diogène et pour le déplacement desquels je ne peux pas émettre d'hypothèses;⁵⁰ en outre les dits traduits par Tardif sont tirés de portions restreintes de l'œuvre de Laërce, et l'on ajoutera qu'il est difficile de reconnaître une action délibérée dans la sélection des anecdotes.

G. Mombello a démontré de manière décisive que la première section des *Ditz*, tirée des *Rerum memorandarum libri* de Pétrarque, est issue non pas d'une lecture de l'œuvre de l'humaniste italien, mais d'un florilège, dans lequel Tardif a sélectionné les bons mots de son propre recueil. On pourrait supposer qu'à la base de cette deuxième section des *Ditz* aussi il y aurait un florilège de la *versio Ambrosiana*, éventuellement compilé par Tardif lui-même sous la forme de fiches personnelles. Un mauvais ordre dans ces fiches pourrait expliquer l'erreur la plus évidente dans le recueil, à savoir l'attribution à Bias d'une longue série d'anecdotes référées à Socrate (*Dits* 40-56). L'erreur s'accompagne d'une confusion figurant dans le *Dit* 39:

Ung autre demanda audit Bias comment on devoit employer le temps. Il respondit que on le devoit emploier tout ainsi comme se on devoit mourir incontinent, supposé orez que on fust assuré de vivre longuement, attendu qu'il n'est chose si chiere ne si precieuse que le temps, rien si bon que science, rien plus mauvais que ignorance. (f. E i v)

Tardif traduit ici le latin de Traversari:

Dicebat vitae tempus ita metiendum, quasi et diu et parum victuri simus. (Plut. 65. 21, f. 18v)

⁵⁰ Je ne crois pas nécessaire de supposer un ms. latin complet avec cette disposition.

Il ajoute également une dernière sentence, qui semble n'avoir rien à voir avec le sujet du dit, mais qui constitue un commentaire générique sur la *sapientia*, tiré de *D.L.* II 31, dont le sujet est Socrate:

Dicebat et unicum esse bonum scientiam, malum econtra unicum inscitiam. (Plut. 65. 21, f. 31v)

Ce n'est pas le seul cas dans lequel Tardif recourt dans un dit à deux passages différents du texte de Laërce. Un autre exemple est fourni par le *Dit* 46,⁵¹ qui pour la première partie est la traduction d'un passage de *D.L.* II 69,⁵² mais avec l'ajout d'un passage probablement tiré de *D.L.* II 70.⁵³ Dans le *Dit* 61, qui correspond à *D.L.* VI 35, Tardif pourrait avoir tenu compte du doublet de l'épisode dans *D.L.* II 75, qui fait partie d'une section du texte de Laërce qu'il semble connaître.

Toutefois le cas du *Dit* 39 semble différent, avec le saut d'un livre entre les deux passages sources du dit et la confusion d'attribution entre Bias et Socrate qu'on a observée. De plus, dans les dits suivants Tardif perdure dans sa confusion des deux philosophes, en continuant la série des dits attribués à Bias avec un groupe d'anecdotes tirées de la section de Laërce dédiée à Socrate.

La recherche de la source de la "section laërtienne" utilisée par Tardif a permis de définir une série de caractéristiques du témoin qu'il a pu avoir

⁵¹ «Denis le tyran demanda une fois audit Aristippus, dont procedoit, ou pouvoit venir que les philosophes hantoient volentiers les maisons des princes, riches et puissans hommes, et du contraire, les riches ne hantoient point les maisons des philosophes; et il respondi: "La raison est bonne: car les philosophes sçavent bien ce de quoy ilz ont a faire pour leur necessité, et les riches ignorent et ne sçavent ce dont ilz ont besoing". Par ce donnant a entendre que, ainsi que comme les medecins visitent souvent les portes et maisons des malades, pareillement les philosophes, qui sont les medecins des riches, visitent souvent leurs maison.» (*Dit* 46, f. E ii r-v).

⁵² *Percontanti Dionysio cuius rei gratia philosophi divitum limina terunt, philosophorum verum divites non ita, «Quod illi» inquit «sciunt quibus indigent, isti nesciunt»* (Plut. 65. 21, f. 38v).

⁵³ *Indignanti cuidam ac dicenti cur philosophos cernerent semper obsidere divitum fores, «Et medicis» inquit «languentium ianuas frequentant, non tamen ideo quispiam infirmari mallet quam mederi», ibid.*

sous ses yeux, ainsi que de saisir quelques-unes des particularités de la version française. En général, Tardif *translateur* et compilateur de recueils d'apologues, de fables, de facéties ne peut pas cacher sa nature d'enseignant, et son souci didactique est toujours présent, comme en témoignent l'introduction des moralités, l'interprétation de certains passages et les choix de traduction. La volonté d'enrichir le répertoire des *facta et dicta memorabilia* disponibles en français guide l'activité de notre humaniste, pour fournir, avec la promptitude dans la réplique et la plaisanterie délicate, quelques éléments nécessaires à l'orateur, au *vir bonus dicendi peritus*, à l'homme dont les qualités morales se manifestent à travers la capacité de bien parler: *Accedat eodem oportet lepos quidam facetiaeque et eruditio libero digna celeritasque et brevis et respondendi et lacessendi subtili venustate atque urbanitate coniuncta* (Cic., *de oratore*, 1.17). Le facétieux ne doit pas être disjoint de la culture, de la connaissance et, accompagné d'une moralisation, il est la substance de l'enseignement, et de l'enseignement rhétorique surtout: tel est ce dont Tardif témoigne dans cette plaquette.

Piero Andrea Martina
(Universität Zürich)

RENVOIS BIBLIOGRAPHIQUES

ÉDITIONS DE TEXTES

pseudo-Burley (Knust) = Gualteri Burlaei *Liber de vita et moribus philosophorum*, mit einer altspanischen Übersetzung der Eskurialbibliothek hrsg. von Hermann Knust, Frankfurt am Main, Minerva, 1964 [réimpr. de l'éd. Tübingen 1886].

Callimachus (Pfeiffer) = *Callimachus*, ed. Rudolf Pfeiffer, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1949.

Diogène Laërce (Goulet-Cazé) = Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. dir. Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, Librairie Générale de France, 1999².

Diogenes Laertius (Dorandi) = Diogenes Laertius, *Lives of eminent philosophers*, ed. by Tiziano Dorandi, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

- Diogenes Laertius (Long) = Diogenis Laertii *Vitae philosophorum*, rec. Herbert Strainge Long, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1964.
- Diogenes Laertius (Marcovich) = Diogenis Laertii *Vitae philosophorum*, ed. Miroslav Marcovich, Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1999.
- Tardif (Duval–Hériché-Pradeau) = Guillaume Tardif, *Les faccies de Poge*, éd. par Frédéric Duval et Sandrine Hériché-Pradeau, Genève, Droz, 2003.
- Ugucione da Pisa (Cecchini *et alii*) = Ugucione da Pisa, *Derivationes*, ed. Enzo Cecchini *et al.*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2004.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- Beltrán 1986 = Evencio Beltrán, *L'humaniste Guillaume Tardif*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 48 (1986): 7-39.
- Beltrán 1999 = Evencio Beltrán, *Un manuscrit autographe de la «Grammaticae basis» de Guillaume Tardif*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 61 (1999): 495-508.
- Bianca 1996 = Concetta Bianca, *Martino Filetico, Giovanni Luigi Toscani et alii*, in Aa. Vv., *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, Urbino, Quattro Venti, 1996: 271-83.
- Bianciotto 1979 = Gabriel Bianciotto, *Langue conditionnée de traduction et modèles stylistiques au XV^e siècle*, in Aa. Vv., *Sémantique lexicale et sémantique grammaticale en Moyen Français*. Colloque organisé par le Centre d'études linguistiques et littéraires, Vrije Universiteit Brussel (28-29 sept. 1978), Brussel, VUB Centrum voor Tall- en Literatuurwetenschap, 1979: 51-80.
- Boulhol 2014 = Pascal Boulhol, *Grec languaige n'est pas doulez au François. L'étude et l'enseignement du grec dans la France ancienne (IV^e siècle - 1530)*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014.
- Companion Burley* = Alessandro D. Conti (ed. by), *A Companion to Walter Burley Late Medieval Logician and Metaphysician*, Leiden · Boston, Brill, 2013.
- Dorandi 2009 = Tiziano Dorandi, *Laertiana. Capitoli sulla tradizione manoscritta e sulla storia del testo delle «Vite dei filosofi» di Diogene Laerzio*, Berlin · New York, de Gruyter, 2009.
- Garin 1983 = Eugenio Garin, *Il ritorno dei filosofi antichi*, Napoli, Bibliopolis, 1983.
- Gigante 1988 = Marcello Gigante, *Ambrogio Traversari interprete di Diogene Laerzio*, in Gian Carlo Garfagnini (a. c. di), *Ambrogio Traversari nel VI centenario della nascita*, Camaldoli-Firenze 15-18 settembre 1986, Firenze, Olschki, 1988: 367-459.
- Gordon 1992 = Alex L. Gordon, *Au service de l'argumentation: le classement des figures chez Guillaume Tardif*, «Études littéraires» 24 (1992): 37-47.

- Grignaschi 1990a = Mario Grignaschi, *Lo pseudo Walter Burley e il «Liber de vita et moribus philosophorum»*, «Medioevo» 16 (1990): 131-90.
- Grignaschi 1990b = Mario Grignaschi, *Corrigenda et addenda sulla questione dello ps. Burleo*, «Medioevo» 16 (1990): 325-54.
- Kristeller 1965-1967 = Paul Oskar Kristeller, *Iter Italicum*, voll. 1-2, Leiden · London, Brill · The Warburg Institute, 1965-1967.
- Mombello 1986 = Gianni Mombello, «*Les ditz des sages hommes*» de Guillaume Tardif. *Aspects littéraires et linguistiques*, in Aa. Vv., *Études littéraires sur le XV^e siècle*. Actes du V^e Colloque International sur le Moyen Français, Milan, 6-8 mai 1985, Milano, Vita e Pensiero, 1986: 199-216.
- Mombello 2003 = Gianni Mombello, *Remarques sur l'orthographe et la phonétique de «Les Ditz des sages hommes» de Guillaume Tardif*, in Enrica Galazzi, Giuseppe Bernardelli (a c. di), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Milano, Vita e Pensiero, 2003: 527-47.
- Mombello 2005 = Gianni Mombello, *Les «Ditz des sages hommes de Guillaume Tardif»: analyse morphologique*, in Fabio Forner, Carla Maria Monti, Paul Gerhard Schmidt (a c. di) *Margarita amicorum. Studi di cultura europea per Agostino Sottili*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, t. 2: 733-86.
- Mombello 2006 = Gianni Mombello, *Quelques remarques sur le lexique de «Les Ditz des sages hommes» de Guillaume Tardif*, in Claudio Galderisi, Jean Maurice (éd. par), «*Qui tant savoit d'engin et d'art*». *Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Poitiers, Université de Poitiers · CESCO, 2006: 321-32.
- Pagnoni 1974 = Maria Rita Pagnoni, *Prime note sulla tradizione medievale ed umanistica di Epicuro*, «Annali della SNS di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia» 3^a s., 4 (1974): 1443-77.
- Papias Vocabulista = Papias *Elementarium doctrinae erudimentum*, Venetiis, per Philippum de Pincis Mantuanum, 1496 (réimpr. anast. Torino, Bottega d'Erasmo, 1966).
- Pontone 2010 = Marzia Pontone, *Ambrogio Traversari monaco e umanista. Fra scrittura latina e scrittura greca*, Torino, Aragno, 2010.
- Prelog 1990 = Jan Prelog, «*De Pictagora Phylosopho*». *Die Biographie des Pythagoras in dem Walter Burley zugeschriebenen «Liber de vita et moribus philosophorum»*, «Medioevo» 16 (1990): 191-251.
- Rézeau 1982 = Pierre Rézeau, *Les prières aux saints en français à la fin du Moyen Âge*, t. 1, Genève, Droz, 1982.
- Rice 1970 = Eugene F. Rice Jr., *Humanist Aristotelianism in France. Jacques Lefevres d'Étaples and his circle*, in Anthony Herbert Tigar Levi (ed. by), *Humanism in France at the end of Middle Ages and in the early Renaissance*, Manchester · New York, Manchester University Press · Barnes & Noble, 1970: 132-49.
- Ricklin 2005 = Thomas Ricklin, *La mémoire des philosophes. Les débuts de l'historio-*

- graphie de la philosophie au Moyen Âge*, dans Agostino Paravicini Bagliani (éd. par), *La mémoire du temps au Moyen Âge*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2005: 249-310.
- Ruelle 1986 = Pierre Ruelle, *Les «Apologues» de Guillaume Tardif et les «Facetiae morales» de Laurent Valla*, Genève · Paris, Slatkine, 1986.
- Sabbadini 1914 = Remigio Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, vol. 2. *Nuove ricerche*, Firenze, Sansoni, 1914.
- Simone 1939 = Franco Simone, *Robert Gaguin ed il suo cenacolo umanistico*, «Aevum» 13 (1939): 410-76.
- Sottili 1965 = Agostino Sottili, *Autografi e traduzioni di Ambrogio Traversari*, «Rinascimento» n. s. 5 (1965): 3-15.
- Sottili 1984 = Agostino Sottili, *Il Laerzio latino e greco e altri autografi di Ambrogio Traversari*, in Rino Avesani et alii (a c. di), *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984: 699-745.
- Sozzi 1967 = Lionello Sozzi, *Le «Facezie» di Poggio nel Quattrocento francese*, in Franco Simone (a c. di), *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, Torino, Giappichelli, 1967: 411-507.
- Sozzi 1977 = Lionello Sozzi, *Les «Facéties» du Pogge et leur influence. Discussion*, «Réforme, Humanisme, Renaissance» 7 (1977): 31-5.
- Stigall 1957 = John O. Stigall, *The Manuscript Tradition of the «De Vita et Moribus Philosophorum» of Walter Burley*, «Medievalia et Humanistica» 11 (1957): 44-57.
- Stinger 1977 = Charles L. Stinger, *Humanism and the Church Fathers. Ambrogio Traversari (1386-1439) and the Christian Antiquity in the Italian Renaissance*, Albany, State University of New York Press, 1977.
- Winn 1994 = Mary Beth Winn, *Guillaume Tardif's Hours for Charles VIII and Vérad's «Grandes heures royales»*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 56 (1994): 347-83.

RÉSUMÉ: Le présent article étudie la section “Laërce” des *Ditz des sages hommes* de Guillaume Tardif. Après avoir montré que les anecdotes laërtiens sont tirés de la version latine d’Ambrogio Traversari de Diogène Laërce, l’article étudie la tradition imprimée de ce dernier texte, pour essayer de déterminer quelques caractéristiques de la source utilisée par Tardif.

MOTS-CLÉS: Guillaume Tardif, *Ditz des sages hommes*, Ambrogio Traversari, Diogène Laërce, humanisme

ABSTRACT: This article aims to study the “Laertius” section of Guillaume Tardif’s text *Les Ditz des sages hommes*. First, I have examined the French text to show its dependence from Ambrogio Traversari’s Latin version. After that, I have studied the incunabulum tradition of this text, to show some characteristics of the source used by Guillaume Tardif.

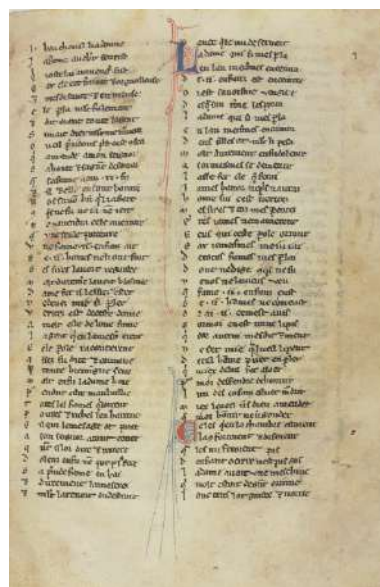
KEYWORDS: Guillaume Tardif, *Ditz des sages hommes*, Ambrogio Traversari, Diogène Laërce, humanism

«EN UN GRANT CHEMIN EST ENTRÉ».
NOTE DI LETTURA AL *FRESNE**

Il *Fresne* è tradito dai manoscritti H e S. In H il prologo e i dodici *lais* di Maria di Francia (cc. 118r-160r) sono adespoti e anepigrafi; il *Fresne* (n. 3, con titolo aggiunto da mano seriore) si trova a cc. 127v-131v: il testo non presenta alcuna divisione in sequenze al suo interno. Il codice siglato S trasmette, disaggregati, nove *lais* (di cui due incompleti: cc. 1r-10v, 20r-23r, 32r-33r, 34v-43r, 43v-45v), privi di didascalia attributiva: il *Fresne* (n. 8, cc. 39v-43r) è introdotto dalla rubrica «Cest le lay | du fresne». In S lettere incipitarie maiuscole filigranate di due righe di altezza marcano delle partizioni interne:



H
c. 128r, vv. 23-86



S
c. 40r, vv. 24-101

* Una prima redazione del saggio è stata presentata oralmente nell'ambito del Convegno Internazionale *Lo spazio anglo-normanno: lingua, letteratura, cultura*, Verona, 24-26 gennaio 2019.

L'analisi che segue intende proporre un percorso all'interno delle articolazioni narrative del *Fresne* soprattutto per quanto riguarda le strategie retoriche implicate nella costruzione di simmetrie e opposizioni binarie.¹ L'edizione qui utilizzata (Walter) non delinea alcuna segmentazione, a differenza di quella approntata da Rychner (seguita anche da Angeli), che si discosta però da S:²

<i>Ms. S</i>				<i>Edizione Rychner</i>		
				Prologo	vv.	1-2
I	cc.	39vb-40rb	vv. 1-64	I		3-56
II		40rb	65-94	II		57-64
III		40rb-va	95-134	III		65-94
IV		40va-b	135-174	IV		95-134
V		40vb-41va	175-274	V		135-176
VI		41va-42vb	275-466	VI		177-230
VII		42vb-43ra	467-518	VII		231-312
				VIII		313-358
				IX		359-388
				X		389-514
				Epilogo		515-518

Si adottano di seguito le suddivisioni proposte da Rychner che, pur non aderendo ad S, hanno comunque il merito di individuare i principali snodi narrativi e risultano pertanto funzionali al discorso:

¹ Ingovernabile la bibliografia sui *lais* di Maria di Francia (per cui basti il rimando a Burgess 1977, 1986, 1996, 1997, 2007): si sono utilizzati i soli contributi strettamente pertinenti al taglio dell'indagine qui presentata (con inevitabili lacune), indagine mirata e parziale che non tiene conto di elementi peraltro essenziali del *Fresne* quali, ad esempio, gli aspetti folklorici (gemelli, albero, agnizione, ecc.), per cui cf. Ferguson 1966: 6, 11, 14; Suard 1978; ecc.; “favolistico-mitici”, per cui cf. Martineau-Génieys 1993; ecc.; per il tema del doppio («duality» e «dualism»), cf. Bruckner 2006; su poetica e sessualità, cf. Pickens 1993. Per una lettura complessiva del *Fresne*, cf. anche Maria di Francia, *Fresne* (Warnke): CVI-XXI; Hœpffner 1971: 109-24 (qui con *Milon*); Rothschild 1974: 48-91, che divide il testo in tre sequenze principali: vv. 3-176, 177-312, 313-514; Watts-Cormier 1974: 252-5 (breve ma densa analisi sul rapporto tra rottura e ricomposizione degli equilibri); Sienaert 1978: 79-86 (morale “meravigliosa”); ecc. In generale, cf. anche Maria di Francia, *Fresne* (Battaglia): VII-LXVII (pagine di grande finezza); Ringger 1973; Mickel 1974b; Clifford 1982: 49-51; Burgess 1987; Joubert 1987 (in particolare per la dimensione del tempo); Maréchal 1992b; Ménard 1997; ecc.

² Cf., rispettivamente, Maria di Francia, *Fresne* (Walter); Maria di Francia, *Fresne* (Rychner); Maria di Francia, *Fresne* (Angeli).

- I Bretagna, due vicini benestanti entrambi ammogliati (coppia I e II). La dama II partorisce due gemelli, il marito II comunica al vicino I tramite un messaggero la lieta novella. Gioia del cavaliere I e maldicenza della moglie I, secondo cui il concepimento sarebbe avvenuto da due uomini diversi. Biasimo del marito I; la gente di casa provvede poi a diffondere le parole dissennate della donna I, che a causa di ciò verrà odiata in tutta la Bretagna.
- II Il messaggero torna dalla coppia II e riferisce l'accaduto: il marito comincia a sospettare della moglie e a odiarla.
- III Legge del contrappasso. La dama maldicente partorisce due gemelle: decide di uccidere una delle due figlie piuttosto che affrontare il disonore.
- IV Una fanciulla amata e cresciuta dalla dama malvagia propone di abbandonare la neonata presso un monastero. Descrizione dei ricchi segni di riconoscimento utili all'agnizione finale: drappo di seta di Costantinopoli, anello d'oro con pietra preziosa e iscrizione.
- V Viaggio notturno: la saggia ancella e la neonata si addentrano in una foresta attraverso un grande sentiero e giungono presso una ricca abbazia turrita. Preghiera della «meschine» (v. 155), che affida l'infante a un frassino piantato di fronte al monastero.
- VI Il portiere dell'abbazia trova la neonata abbandonata e la consegna alla figlia vedova affinché se ne prenda cura. L'indomani il custode si reca dalla badessa che decide di adottare la trovatella come se fosse sua nipote. Battesimo: alla bambina viene imposto il nome di Le Fresne [= F].
- VII F vive a lungo protetta dai muri dell'abbazia crescendo bella e cortese tanto che Gurun, signore di Dol, se ne innamora prima *per audita* e poi attraverso la *visio*. Tramite regalie al monastero, riesce ad introdursi nella comunità religiosa e ad assicurarsi l'amore di F. Gurun propone poi a F di seguirlo nelle sue terre: la fanciulla accetta e reca con sé un cofano con i segni di riconoscimento descritti in IV. F viene molto amata dal seguito di Gurun.
- VIII F dimora per molto tempo con Gurun, ma i vassalli impongono al loro signore di sposare una gentildonna onde provvedere al lignaggio. Viene così combinato il matrimonio con La Codre (Il Nocciolo): Maria di Francia ci rende edotti che si tratta della gemella di F. F, pur a conoscenza degli imminenti imenei, continua imperturbabile a servire con amabilità Gurun, tanto da suscitare la *pietas* del suo corteggio.
- IX Giunge il giorno delle nozze: la madre de La Codre intende liberarsi di F. Primo pentimento della dama malvagia che constata la nobiltà d'animo di F.
- X F prepara il letto agli sposi e sostituisce la coperta di panno con il ricco drappo di seta conservato nello scrigno (cf. IV e VII). La madre, nell'accompagnare La Codre nella stanza, riconosce il prezioso tessuto e interroga F che racconta la propria storia ed esibisce, su richiesta, l'anello. Agnizione e svenimento della madre. La dama chiede perdono al marito che viene così a sapere dell'abbandono della figlia. Lieto scioglimento della vicenda: l'indomani l'arcivescovo separa Gurun e La Codre per celebrare le nozze tra il cavaliere e F, che ottiene la parte di eredità che le spetta. Anche La Codre, una volta giunta a casa con i genitori, trova marito.

Mel *Fresne* assistiamo alla nascita, alla formazione e alle peripezie della fanciulla protagonista eponima fino all'*happy end*. Il *lai* costituisce anche, in termini cristiani, *exemplum* morale ed edificante,³ a cui non è certo estranea una soggiacente componente di «merveille»,⁴ *exemplum* che ha goduto di grande fortuna (basti pensare solo all'*amplificatio* del *Galeran de Bretagne*).⁵ Il quadro della narrazione risulta complesso e articolato, con continui spostamenti del punto di vista: la focalizzazione infatti non è puntata costantemente su Le Fresne che, svolgendo spesso un ruolo sostanzialmente passivo, manifesta apparentemente i sintomi di quella che si potrebbe definire la “sindrome di Griselda”.

I (vv. 3-56)
C'ERA UNA VOLTA ...

La cornice della storia ci riporta fin da subito «en Bretagne» (v. 3), teatro di meraviglie,⁶ in un passato sfocato («jadis meneinet | Dui chevaler», vv. 3-4):⁷ Giovanna Angeli sceglie giustamente di alludere, nella sua traduzione, al tipico attacco delle favole: «C'erano una volta in Bretagna | due cavalieri».⁸ Si registra dunque un'opposizione tra uno spazio definito (reale

³ Cf. Maréchal 1992a; Ainsworth 1996: 9, per cui il *lai* si situa tra *Law* e *Spirit* con la protagonista quale figura di Isacco. Secondo Foulon 1978: 212, Maria di Francia riunisce in modo originale «l'amour courtois, l'union libre et la conception chrétienne du mariage», mentre per Nelson 1978: 155, *Fresne* e *Eliduc* costituiscono una “rappresentazione drammatica” di «temptation, fall, and redemption».

⁴ Secondo Martineau-Géniéys 1993: 925, si tratterebbe, a prima vista, di «un drame très ordinaire», di «une véritable petite nouvelle réaliste» (p. 927), a cui sarebbero però applicabili gli schemi allestiti da Propp nello studio della morfologia della fiaba (ordine di uccidere, accompagnamento dell'eroe, oggetti magici, ecc. fino al matrimonio), anche se di fatto ci troveremmo di fronte a «un conte merveilleux sans merveille» (p. 929).

⁵ Per il rapporto con il *Galeran de Bretagne* (su cui cf. Dubs 1949), cf. Hœpffner 1930b; Rockwell 1994; Brumlik 1995-1996; ecc.

⁶ Per il «pouvoir magique du mot “Bretagne”», cf. le considerazioni di Maréchal 1992a: 138.

⁷ Cf. Maria di Francia, *Fresne* (Koble-Séguy): 95-6; per spazio e tempo, cf. Hœpffner 1930a: 3-4.

⁸ Maria di Francia, *Fresne* (Angeli): 121; cf. anche Maréchal 1992a: 138; Pioletti 2014b: 275.

e “favoloso”) e un tempo indeterminato. Viene subito introdotto il tema portante della vicenda, ossia il motivo del doppio e della specularità:⁹ i primi personaggi che Maria ci presenta sono due cavalieri, di medesima estrazione, confinanti, entrambi maritati (vv. 4-8).¹⁰ Simmetrica, ma con slittamento temporale, è anche la vicenda delle due coppie: tutte e due le dame partoriscono due gemelli (maschi per la coppia II, femmine per I).¹¹ Per quanto riguarda lo spazio, si assiste a un primo restringimento prospettico: dalla «Bretaine» (v. 3) alla «cuntree» (v. 7) per giungere poi all'interno di un luogo privato, quello della casa, indicato attraverso un traslato metonimico: «Li riches hum» (v. 19) accoglie infatti il messaggero del vicino mentre «sist al manger» (v. 19), mentre cioè è seduto a tavola. Si tratta, nel perimetro dell'abitazione, dello spazio destinato alla convivialità indicato dal desco («deis», v. 21), in perfetta sintonia con la lieta novella comunicata dal messo.

Alla *reductio* spaziale si accompagna poi quella relativa agli attori coinvolti: la focalizzazione è puntata ora esclusivamente sulla coppia I. Non vi sono particolari elementi di differenziazione tra il cavaliere I e la *descriptio* iniziale dedicata ai «Dui chevaler» (v. 4), anzi la *notatio* «Riches hummes furent» (v. 5) viene ribadita alla lettera in «Li riches hum» (v. 19); lo *status* di I viene inoltre sottolineato dalla genuflessione del messaggero (v. 21), la sua liberalità dal dono del cavallo allo stesso (v. 24). Si può dunque osservare come il cavaliere I non possieda una propria identità precisa, non distaccandosi in maniera netta dai parametri cortesi “cumulativi” che lo legano al vicino. Ben diverso è invece, anche a livello di costruzione narrativa, il ritratto offerto della dama I. Discostandosi dai precetti delle *artes* che prescrivono l'utilizzo di *effictio* e *notatio* nella presentazione del personaggio, Maria introduce una raffigurazione dinamica mostrandoci la «femme al chevaler» I (v. 25) intenta a (sor-)ridere sarcastica («surist», v. 25)¹² all'annuncio del messo relativo alla nascita dei gemelli:¹³ riso di spre-

⁹ Cf. Bruckner 2006: 946-9, 953-5; Viridis 2018: 50-2. Cf. anche Fusillo 2012.

¹⁰ Cf. Suard 1978: 47, per cui «cette amitié conditionne tout le récit»; cf. anche Flori 1987: 190.

¹¹ Cf. Freeman 1987: 7.

¹² La lezione di H, accolta in Maria di Francia, *Fresne* (Walter): 66, è «surist», mentre S reca «senrist», presente in Maria di Francia, *Fresne* (Rychner): 45, «s'en rist».

¹³ Sull'adulterio in caso di parto gemellare, cf. Maria di Francia, *Fresne* (Warnke): CXI-XXI; per il motivo cf. anche Kooper 1994.

gio, come quello che Orlando riserva alle parole di Gano.¹⁴ Il verbo, in punta di verso, anticipa e condensa icasticamente la malevolenza della donna riportata di seguito da ben quattro aggettivi («feinte e orguilluse | E mesdisante e enviuse», vv. 27-28):¹⁵ si tratta di un'allusione, con diversa strutturazione sintattica e, naturalmente, con inversione di polarità, della *descriptio* iniziale riservata ai due cavalieri («Riches [...] e manant | [...] pruz e vaillant», vv. 5-6).¹⁶ Lo schema risulta dunque al contempo simmetrico nell'opposizione primaria tra coppia II (fertile) e coppia I (per ora sterile) e asimmetrico quanto agli attori coinvolti con cavalieri I-II da un lato e dama I dall'altro.¹⁷ Il *côté* maschile esprime la gioia della nascita: il padre II è infatti «liez e joianz» (v. 12, con il secondo aggettivo ribadito in figura etimologica da «joïe», v. 13).¹⁸ Tale letizia presenta risvolti politico-sociali, dal momento che gli eredi (maschi) garantiscono la prosperità della casata II (v. 16), ma anche religiosi: il cavaliere II chiede a I di tenere a battesimo il figlio (vv. 17-18), e I ringrazia Dio dopo aver ascoltato le parole del messo (v. 23).¹⁹ A ciò si oppone la folle maldicenza della dama I, il cui discorso si apre proprio con un'invocazione "retorica" a Dio («Si

¹⁴ Cf. *Chanson de Roland* (Segre), v. 302, p. 108: «Quant l'ot Rollant, si cumençat a rire».

¹⁵ L'invidia sarebbe derivata per Freeman 1987: 10, dalla capacità generativa della dama II, con addirittura due eredi. Si produce dunque un'opposizione tra fertilità e sterilità che anticipa quella sviluppata nella sequenza VIII tra La Codre e Le Fresne (vv. 337-340).

¹⁶ Cf. Rothschild 1974: 50; Chapman 1992: 23.

¹⁷ La figura del cavaliere I è surrogata da quella del messaggero che ne riporta le parole; la dama II viene invece evocata solo nel discorso diretto di I (vv. 31-42). Cf. anche Freeman 1987: 7, dove però la lettura dell'episodio appare forzata: «The messenger explains that his lord had decided to send one of the newborn sons to his friend. In this way, the narrative's symmetry will be restored, albeit artificially: each man will have a wife and a son». Il cavaliere I viene più probabilmente invitato a tenere a battesimo il neonato e a conferirgli il suo nome. Secondo Mikhaïlova-Makarius 2018: 60, «La fertilité sera la notion autour de laquelle se nouent les significations dans le lai de *Fresne*, l'enjeu qui sépare les personnages»; cf. anche Rothschild 1974: 73.

¹⁸ Cf. *ibid.*: 49.

¹⁹ Cf. *ibid.*; Chapman 1992: 23; per la figura del messaggero, cf. Rothschild 2006: 603-4.

m'eit Deus», v. 31).²⁰ Risulta allora estremamente significativa la notazione riguardante lo spazio, abitato da entrambi gli attori della coppia I:²¹ il v. 19, «Li riches hum sist al manger» viene mirabilmente ripreso con *variatio* chiasmica e con cambio di soggetto al v. 26, «Ki juste li al mangier sist». La condivisione del medesimo spazio fisico, che si configura anche come spazio simbolico, provvede pertanto a marcare il conflitto che si instaura tra marito e moglie.

Le parole della dama I, che costituiscono il primo discorso diretto nel *Fresne*, vengono tacciate di follia dal narratore (v. 29) e sono rivolte allo sposo di fronte alla platea muta dei *familiars* («gent», v. 30), come ad amplificare attraverso l'uditorio indistinto la portata della dissennatezza: il «produm» II (v. 32) avrebbe attirato su di sé disonore e vergogna (con «hunte», all'inizio del v. 34, etimologicamente imparentato con «huniz», al termine del v. 36) per colpa della moglie accostatasi a due uomini dato il parto gemellare. Segue il biasimo del cavaliere I («Mut durement l'en ad blamee», v. 44), che corrisponde al precedente giudizio emesso da Maria («Ele parlat mut folement», 29), con *repetitio* strutturale (*mut* + avv. *-ent*) e *variatio* in chiasmo ottenuta tramite l'inversione dei componenti (avv. + verbo, v. 44; verbo + avv., v. 29).²² La riprovazione privata del cavaliere I diviene, con *gradatio*, odio che si propaga per l'intera regione attraverso la «gent» (v. 49), la cui presenza nel racconto incornicia il dialogo tra la dama maldicente e il cavaliere assennato. La turba dei *familiars* provvede infatti a ricordare («recorderent», v. 50, verbo “tecnico” di Maria di Francia nell'esercizio della rammemorazione di contro all'oblio) e a trasmettere «Cele parole» (v. 50) che sarà «dite e coneüe» (v. 51) e «Par tute Bretaine [...] seüe» (v. 52): da spettatori muti i componenti del corteggio divengono attori della vicenda con funzione di “coro” (vv. 49-56).²³ Il gioco di cor-

²⁰ Cf. Rothschild 1974: 51, n. 8; De Caluwé 1978: 100; Chapman 1992: 23; Ainsworth 1996: 4.

²¹ Cf. Berkvam 1992: 236-7.

²² La formula «Verité est» (v. 47) ritorna in identica posizione in X, v. 471: cf. Ainsworth 1996: 3-4, 9.

²³ Cf. Rothschild 1974: 51; Maréchal 1992a: 140; Pickens 2005: 14, 19, n. 18; Pickens 2012: 310, dove si avanza l'ipotesi che la riprovazione possa essere indirizzata alla dama II.

rispondenze, simmetrie e opposizioni percorre e increspa l'intera narrazione. Un minimo esempio: tutti odiano la dama per le sue parole folli (vv. 53-56), tutti ameranno Le Fresne per la sua silente e discreta presenza accanto a Gurun (VII, vv. 307-312):²⁴

vv. 53-56	vv. 307-312
Mut en fu la dame haïe, Pois en dut estre maubailie. Tutes les femmes ki l'oïrent, Povres e riches, l'en haïrent.	Li chevalier ki l'amena Mut la cheri e mut l'ama, E tut si humme e si servant. N'i out un sul, petit ne grant, Pur sa franchise ne l'amast E ne cherist e honurast.

Omnis sexus et aetas concorre al *vituperium* della dama e alla celebrazione dei meriti di Le Fresne: la coralità del giudizio viene espressa sia attraverso la riproposizione (in esordio di verso «tutes», v. 55; «E tut», v. 309, a cui segue la costruzione in litote «N'i out un sul», v. 310), sia con la variazione dei costituenti all'interno di una medesima struttura (con le dittologie antinomiche «Povres e riches» a inizio verso, v. 56; «petit ne grant» in punta di verso, v. 310).²⁵ Una serie di opposizioni puntella poi il dettato: odio (con «haïe», v. 53, a fine verso, ripreso in figura etimologica da «haïrent», v. 56, in medesima posizione) e amore (con il poliptoto «ama», v. 308; «amast», v. 311, ancora in clausola; «cheri», v. 308; «cherist», v. 312, all'interno del verso; chiude la serie sinonimica «amast», «cherist e honurast», v. 312); donne («femmes», v. 55) e uomini («humme e [...] servant», v. 309). Un finale di sequenza tutto al femminile dunque, dove il comportamento della dama I è universalmente esecrato dalle donne: la misura di tale odio è fornita dal parallelismo che si instaura attraverso l'estensione geografica («Par tute Bretaine», v. 52) in rapporto con la totalità degli attori coinvolti («Tutes les femmes», v. 55), attraverso l'anafora dell'aggettivo indefinito.

²⁴ Cf. Maréchal 1992a: 135, che evoca la parabola delle vergini sagge e delle vergini stolte (Mt. XXV, 1-13).

²⁵ Cf. Curtius 1992: 180-1.

E indefinita e circolare è anche la chiusa: dai cavalieri senza nome (v. 4) alla «gent» (v. 49, poi con puntualizzazione di genere, v. 55), dall’onnicomprendensiva «Bretaine» (v. 3) alla *reductio* prospettica «cuntree» (v. 7), desco e casa della coppia I («deis», v. 21; «meisun», v. 49) per tornare ancora alla Bretagna (v. 52). Quanto al tempo, l’indeterminazione che si registra all’inizio e alla fine del segmento narrativo (‘c’erano una volta [...] | due cavalieri’, vv. 3-4, fino alla propagazione della follia della dama che «sez fu dite e coneüe», v. 51) incornicia un’unità temporale progressiva estremamente determinata con nascita dei gemelli di II, invio del messaggero, dialogo tra moglie e marito I. Duplicità e specularità coinvolgono infine gli attori con due cavalieri (v. 4), due mogli (v. 8), due gemelli (v. 11), su cui si fondano ulteriori tratti distintivi basati sull’opposizione (moglie *vs* marito della coppia I, vv. 27-42, 44-48; dama I *vs* dama II e tutte le donne, vv. 27-42, 49-56).

II (vv. 57-64)

IL POTERE DELLA PAROLA

L’odio, il sentimento che si attira la dama malvagia I (I, vv. 53 e 56), trasmigra nella seconda unità attraverso l’impiego del poliptoto, sempre in sede di rima («hāï», v. 61), e travolge l’incolpevole moglie del cavaliere II.²⁶ Notevole il gioco di riprese e variazioni: la *vox* che si propaga contro la follia della dama I («dite e coneüe | [...] seüe», I, vv. 51-52) si rispecchia, sempre con struttura trimembre, nel discorso pronunciato dal messaggero e ascoltato dal suo signore («cunté | [...] dire e retraire», vv. 58-59). Quanto alla tessitura retorica, va rilevato il principio di iterazione che coinvolge, ad esempio, l’anafora della congiunzione «E» (vv. 62-63), atta a drammatizzare il dettato. L’avverbio «durement» (v. 62) viene recuperato dal segmento precedente (I, v. 44): in entrambi i casi (in medesima posizione avv. + verbo) enfatizza la parola “dura”, di biasimo prima e di sospetto poi, che i cavalieri rivolgono alle rispettive consorti («durement» torna ancora in III al v. 71, dove si riferisce alla sventura della dama I con

²⁶ Per «the power of words», cf. Bloch 2003: 78.

il parto gemellare; cf. anche IV, v. 104). I prefissi *mes-* («mescreï», v. 62; per cui cf. anteriormente «mesdisante», I, v. 28; e successivamente «mesparla», III, v. 65; «mesparlai», v. 80; «mesdit», v. 87²⁷) e *des-* («destreit», v. 63; «deserveit», v. 64: in punta di verso; per cui cf. prima «deshonur», I, v. 34; e in seguito «desmente», III, v. 72, sempre in posizione privilegiata di rima) provvedono a sottolineare “grammaticalmente” la negatività del momento.

La coppia II rimane in ombra: del cavaliere II siamo in possesso delle sole informazioni ricavabili dalla presentazione generale (I, vv. 4-6): la gioia riportata per la nascita degli eredi (I, vv. 12-13) trova un corrispettivo antinomico nel dolore all’annuncio del messo («dolent», v. 60). La dama II è sostanzialmente assente, esistendo solo come semplice oggetto dell’odio del marito.²⁸ Nel primo segmento la dama I vilipende la vicina, mentre definisce il cavaliere II come un «produm» (I, v. 32) su cui si abbatte il disonore per colpa della moglie; il cavaliere I ricorda invece la «bone fame» (I, v. 48) che ha sempre accompagnato la dama II. Nella seconda unità il cavaliere II comincia a sospettare e a odiare la sposa, difesa da Maria che la raffigura come «prode femme» (v. 61, in evidente rapporto dunque con il v. 32), a torto maltrattata dal marito (v. 64):²⁹

I	dama I	contro	dama II	falso-vero
	cavaliere I	con	dama II	vero-vero
II	cavaliere II	contro	dama II	falso-vero
	narratore	con	dama II	vero-vero

Si fronteggiano dunque cavaliere I e narratore in difesa della dama II da un lato e dama I e cavaliere II contro la dama II dall’altro; in tal modo vengono a crearsi, almeno virtualmente, due abbinamenti differenti: ca-

²⁷ Per il rapporto con I, vv. 25-30, cf. le osservazioni di Mickel 1974a: 275.

²⁸ Cf. Pickens 2012: 314.

²⁹ Cf. Rothschild 1974: 52; Foulon 1978: 204-5.

valiere I e dama II assertori della verità, cavaliere II e dama I paladini dell'errore. La coppia II, strumentale all'innesco dell'azione, esce di scena.

III (vv. 65-94)
IL CONTRAPPASSO

La sequenza vede come protagonista unica la dama maldicente, che nel corso dello stesso anno rimane incinta (v. 66). Viene designata in apertura attraverso una perifrasi con proposizione relativa («La dame que si mesparla», v. 65), perifrasi che ricalca anche sintatticamente l'esordio di II («Cil que le message ot porté», v. 57). Nel monologo interiore (vv. 73-94) si registra una contrapposizione, quasi paronomastica, tra onore («honur», v. 74) e infamia («Hunie», v. 75, con ripresa poliptotica e circolare alla fine del discorso di «huni», v. 91, in punta di verso, e all'interno del v. 94): è l'esplicitazione del contrappasso rispetto all'«huniz» di I, v. 36. Tra gli altri parallelismi vanno almeno ricordati il poliptoto in sede di rima «enceinta» e «enceintie» (vv. 66-67), che riprende «enceinta» in clausola di I, v. 9, con l'opposizione tra figli maschi («deus enfanz», I, v. 11) e femmine («Deus filles», v. 70). Un ulteriore collegamento tra le sezioni II e III è costituito poi dal tema del disonore che la dama reca all'intero genere femminile («De tutes femmes mesparlai», v. 80), con rimando a I, v. 55 («Tutes les femmes ki l'oïrent»). I vv. 83-84 («Que femme deus enfanz eüst | Si deus humes ne concüst?») sono costruiti, anche dal punto di vista della sintassi, su I, vv. 41-42 («Que une femme deus fiz eit, | Si deus hummes ne li unt feit»)³⁰. Segue una tirata costruita sui proverbi (vv. 87-90), prologo alla folle decisione di uccidere uno dei figli: meglio l'infanticidio e il giudizio di Dio piuttosto dell'infamia per creare l'«illusion d'une absence de transgression».³¹ Il tema della rispettabilità sociale ritorna in VII e VIII.³²

³⁰ Cf. Rothschild 1974: 53.

³¹ Chapman 1992: 25.

³² Cf. Maréchal 1992a: 135.

IV (vv. 95-134)

LA SOLUZIONE

L'azione si svolge nel luogo piú intimo della casa, la «chambre» della dama I, dama che riceve conforto dal proprio séguito («Celes que en la chambre esteient», v. 95): si stempera cosí, almeno in una dimensione privata e domestica, il biasimo femminile universale emerso in I (vv. 55-56). Esattamente come in II e III, all'inizio della sequenza una struttura perifrastica con proposizione relativa introduce gli attori («Cil que», II, v. 57; «la dame que», III, v. 65); nello specifico, proprio come in II, l'apertura di IV non è focalizzata sul reale protagonista dell'unità narrativa: in II il messaggero e qui il corteggio delle ancelle provvedono dunque a creare una sorta di attesa prospettica. L'interprete principale è infatti una giovane di buona famiglia, che propone di lasciare l'indesiderata infante in un «mustier» (v. 113).³³ La dama è presenza quasi muta: al tema dell'onta sviluppato in III (vv. 75, 91, 94 e qui richiamato *via negationis*, «Si que hunie ne serez», v. 111) si sovrappone quello del dolore attraverso l'impiego della figura etimologica «doluser» (v. 104) e «dol» (v. 108).³⁴

La soluzione prospettata dalla saggia fanciulla si inquadra in un clima di rinnovata “nobiltà”, a cui aderisce persino la dama malvagia che ha cresciuto con amore per «Lung tens» (v. 101) la propria protetta: rilevante l'anafora di congiunzione e avverbio in «E mut amee e mut cherie» (v. 102). Sono i prodromi della futura riabilitazione dopo il pentimento (X).

La giovane e Le Fresne risultano strettamente legate:

Ancella	A. «meschine» (v. 99) B. «de franche orine» (v. 100) C. «nurie» (v. 101)	dalla dama I
Le Fresne	C. «nurir la fera» (v. 116) B. «gentil» (v. 122), «de bone gent» (v. 134) A. «meschine» (v. 132)	attraverso un «produm» (v. 115), «Deu plesb» (v. 116) ³⁵

³³ Cf. Armstrong 2000: 30-1; per una contestualizzazione storica dell'abbandono, cf. Boswell 1991: 229-30.

³⁴ Cf. Rothschild 1974: 54, n. 13.

³⁵ La formula ritorna anche in VIII, v. 342: cf. Ainsworth 1996: 3, 6.

La struttura risulta estremamente rigorosa nella disposizione degli elementi: il segmento narrativo consacrato all'ancella prevede infatti la sequenza A (denominazione) B (origine) C (educazione), sequenza del tutto speculare a quella presente nei versi dedicati a Le Fresne (CBA). La dissoluzione della coppia naturale madre–figlia porta dunque alla creazione di tre diversi abbinamenti:

- ◆ dama–ancella saggia: cresciuta come una figlia, dissuade la sua protettrice dall'infanticidio con l'ausilio del “coro” femminile, per cui si veda il poliptoto che lega «cunfortouent» (v. 96) a «cunforta» (v. 106); tramuta poi il dolore della madre in «Grant joie» (v. 118). Prima riabilitazione della dama in questo gioco di *opposita*.³⁶
- ◆ Le Fresne–«produm»: si tratta di una prolessi quasi divinatoria del salvifico intervento del «porter» del monastero in VI (v. 177), definito effettivamente «produm» (VI, v. 196, con riflesso anche su I, v. 32 e II, v. 61).³⁷ Significativa la presenza, qui ottativa, di Dio.
- ◆ Ancella saggia–Le Fresne: la fanciulla è strumento di salvezza e di salvezza nonché la prima “madre surrogata” della neonata,³⁸ in V è guida di Le Fresne nel cammino verso l'abbazia e ne avvia dunque, metonimicamente e metaforicamente, il percorso umano e spirituale con il concorso della mediazione divina. I ricchi segni di riconoscimento (drappo di seta di Costantinopoli,³⁹ anello d'oro con pietra preziosa e iscrizione, vv. 121-131) non costituiscono semplicemente lo strumento dell'agnizione finale (X), ma designano anche la nobiltà di censo e di animo della protagonista del *lai*.⁴⁰

³⁶ Cf. Rothschild 1974: 54 «we learn that the lady can not be completely bad: she is capable of love and affection»; Freeman 1987: 16; Ainsworth 1996: 5.

³⁷ Cf. Rothschild 1974: 55, 59, 60, n. 28; Freeman 1987: 17.

³⁸ Cf. *ibi*: 14.

³⁹ Cf. Kinoshita–McCracken 2012: 78-9.

⁴⁰ Cf. Bayrav 1957: 70-1; per il significato simbolico, cf. Maria di Francia, *Fresne* (Walter): 1130-1; per la *descriptio* degli oggetti, cf. de Combarieu 1980: 41-2, 44.

A livello strutturale, attraverso il ricorso alla turba indistinta, la clausola di IV in cui tutti saranno indotti a riconoscere i nobili natali dell'infante abbandonata («Bien sachent tuit vereiement», v. 133) fa da controcanto ai versi finali di I che descrivono l'odio di «Tutes les femmes» (v. 55) nei confronti della dama maldicente.

V (vv. 135-176)

ERA UNA NOTTE BUIA (MA NON TEMPESTOSA)

La sequenza V, tra le più significative per quanto riguarda il rapporto tra spazio e tempo, è incentrata sul cronotopo del viaggio iniziatico che prelude a quello dell'incontro (VI).⁴¹ Si tratta di un viaggio compiuto di notte in una selva oscura, dunque una sorta di catabasi in cui Le Fresne, sotto la guida della fanciulla salvifica, inizia il cammino di ricerca che la condurrà ad appropriarsi della propria identità attraverso una serie di prove (VIII-IX) solo nel momento supremo dell'agnizione (X): «En un grant chemin est entré» (v. 139).⁴² Le Fresne percorre dunque incosciente il primo determinante tratto della propria vicenda esistenziale: eroina “dormiente” come Guglielmo IX mentre compone il *vers* assopito su di un cavallo, come Marius sulle spalle di Jean Valjean nel ventre di Parigi e come Zazie al termine del romanzo di Queneau.

Se l'unità temporale si presenta ancora intatta nella consecuzione degli avvenimenti, assistiamo a un cambio delle quinte dalla «chambre» (v. 136, in parallelo con l'*exordium* di IV, v. 95) al «muster» (v. 155). È notte: il cammino si snoda dalla casa della coppia I al suburbio (v. 138); un grande sen-

⁴¹ Cf. Bachtin 2001; per il cronotopo in area romanza, cf. Pioletti 2014a, Pioletti 2019.

⁴² Il verso, che ha come soggetto la «dameisele» (v. 135), ben si adatta a descrivere anche l'inizio dell'avventura di Le Fresne; cf. Berkvam 1992: 237, secondo cui «Dans le lai du *Fresne*, à ce moment de l'aventure, l'héroïne est non-voulue, rejetée du monde de sa naissance, elle n'a pas de nom, et sa mère la souhaite morte. Elle va être envoyée dans un autre monde qui pour n'être pas celui de la mort, n'en est pas moins un au-delà», infatti «l'enfant quitte les limites de sa terre natale, opérant une sorte de mort symbolique, pour renaître dans un autre monde que Marie situe à nouveau géographiquement» (p. 238). Per lo spazio, cf. Mikhaïlova 1997: 146; per la foresta, cf. Stauffer 1959.

tiero (vv. 139, 143) conduce nel folto della foresta (vv. 140-141).⁴³ Il prossimo agglomerato urbano, preannunciato da un punto di vista uditivo dall'abbaiare dei cani e dal canto dei galli (vv. 145, 148), si trova ancora «Bien loinz» (v. 144).⁴⁴ L'opulenza della città («vile riche e bele», v. 149) corrisponde ai nobili natali di Le Fresne su cui si chiude IV (v. 134) e ai ricchi segni di riconoscimento che l'infante porta appresso come unica dote (IV, vv. 121-131); il passaggio dalla «vile» (vv. 149, 151) all'«abeïe» (v. 151) si sviluppa poi nel segno della continuità degli *attributa* dal momento che la costruzione sacra risulta essere «riche e garnie» (v. 152).⁴⁵ Il «muster» (v. 155), che costituisce il punto di approdo, si presenta come un luogo protetto e sicuro dotato di «turs», «murs» e «clocher» (v. 156), quasi una cittadella fortificata nella fede in opposizione alla verticalità degli alberi della selva iniziatica avvolta nelle tenebre.⁴⁶ La preghiera della fanciulla («oreisun», v. 161; «prière», v. 165), ribadita dalla raccomandazione a Dio (v. 174),⁴⁷ si iscrive dunque nello spazio del sacro che ospita anche l'albero a cui l'ancella affida l'infante.⁴⁸ Quattro le ramificazioni del frassino (v. 169), quattro gli attributi dell'arbusto («dé e branchu | E mut espés e bien ramu», vv. 167-168).⁴⁹

Dal punto di vista spaziale la traiettoria risulta dunque perfettamente simmetrica nella sua *dispositio* a cerchi concentrici. Il mondo cortese (1, 5) incornicia infatti il cronotopo del viaggio (2, 4), che a sua volta inquadra il momento della “catabasi” (3); l'approdo è Dio (6), dal momento che l'albero che accoglie Le Fresne (7) si trova di fronte all'uscio del monastero (vv. 166-167):

⁴³ Cf. Eskénazi 1984.

⁴⁴ Cf. Angeli 1985: 17; Eskénazi 2013: 127-8; Maria di Francia, *Fresne* (Walter): 1136, n. 9.

⁴⁵ Cf. Rothschild 1974: 57, n. 18.

⁴⁶ Cf. Levi 1921.

⁴⁷ Cf. De Caluwé 1978: 105; Wathelet-Willem 1980: 311, n. 13.

⁴⁸ Cf. Martineau-Géniéys 1993: 931; Mikhaïlova 1997: 148.

⁴⁹ Cf. Rothschild 1974: 58, n. 21; Mikhaïlova-Makarius 2018: 61, secondo cui i quattro rami «remplacent les quatre membres de sa famille». Lo “sterile” frassino (per cui cf. VIII, v. 340), si troverebbe ad “adottare” il frutto di una madre «surfertile» (p. 62); cf. anche de Looze 1990: 400-1; Chapman 1992: 26, che parla dell'albero come di «père fictif»; l'«umbre» del frassino (v. 170) svolgerebbe poi la funzione di «cacher l'origine véritable de l'enfant» (p. 29).

1. <i>Mondo cortese</i>	2. <i>Cronotopo del viaggio</i>	3. "Catabasi"	4. <i>Cronotopo del viaggio</i>	5. <i>Mondo cortese</i>
«chambre» (v. 136)	«grant chemin» (v. 139)	«forest» (v. 140)	«grant chemin» (v. 143)	«vile» (vv. 146, 149, 151)
«Fors de la vile» (v. 138)		«bois» (v. 141)		
	6. <i>Spazio di Dio</i>		7. <i>Spazio di Le Fresne</i>	
	«abeï» (v. 151)		«freisne»	
	«muster» (v. 155)		(vv. 167, 172)	
	«Devant l'us» (v. 158)			

La tessitura formale del testo risulta estremamente raffinata: all'allargamento prodotto nel mondo cortese di 1 (dalla magione allo spazio fuori della città) si contrappone il restringimento prospettico di 5-6 per cui dalla «vile» si passa al «muster» e di qui all'uscio dell'abbazia. Il tema del cammino iniziatico è reso con il medesimo sintagma nelle due sequenze (2, 4) che includono la *variatio* sinonimica presente in 3. La costruzione è increpata dai verbi di movimento che puntellano l'intera unità narrativa: «s'en ist» (v. 136), «s'en eissi» (v. 138), «est entré» (v. 139), «l'ad mené» (v. 140), «sa veie tint» (v. 141), «en vint» (v. 142), «ne eissi» (v. 143), «Est entree» (v. 150), «est la venue» (v. 157), «vient corant» (v. 172), «ariere vait» (v. 175), quasi tutti in punta di verso. La velocità impressa al viaggio, sottolineata anche dalla locuzione «a grant espleit» (v. 147) e dall'avverbio «Hastivement» (v. 157), viene bilanciata dalla stasi («est arestee», v. 158) del momento della preghiera («agenuila», v. 160). Il frassino, lo spazio di Le Fresne (7), è quello su cui si chiude il segmento V della narrazione: l'albero stabilisce innanzitutto un rapporto di sineddoche con il bosco della "catabasi" (3).⁵⁰ È attraverso il metaforico «grant chemin» (2, 4) che Le Fresne giunge alla casa di Dio (6): alludendo alla nota pagina di Ortega y Gasset, si potrebbe allora osservare che per "colpa" dell'albero (7) non siamo più in grado di vedere il bosco (3).⁵¹ Due volte viene nominata la selva (3), due il frassino (7): il processo di salvazione è dunque felicemente avviato.

⁵⁰ Per il valore simbolico dell'albero, cf. *Arbre* 1993; Fasseur–James–Raoul–Valette 2010; per la foresta, cf. Bechmann 1984; per le raffigurazioni inerenti gli alberi dei vizi e delle virtù, cf. De Laude 2017; per il "tempo verticale" delle piante-simbolo, cf. Pioletti 2014b: 276.

⁵¹ Ortega y Gasset 2004: 764, che parla anche di «fresnos gentiles».

Quanto agli attori, protagonista assoluta è la saggia ancella descritta in una scena dinamica: Maria, nel buio della notte («nuit [...] aseri», v. 137), ce ne descrive le percezioni uditive (con il poliptoto «oi», v. 144; «oieit», v. 148, in punta di verso) e visive («vit», v. 155; «regardee», v. 166). Si è già registrata in precedenza (IV) la corrispondenza che si stabilisce tra la fanciulla (in struttura circolare: «dameisele», vv. 135 e 175) e la neonata: qui Le Fresne passa da un ruolo totalmente passivo («prist l'enfant», v. 135) a uno maggiormente partecipativo («od [...] l'enfant», v. 142). Prolettica è la presenza delle «noneins» (v. 153) e soprattutto dell'«abbesse» (v. 154) annunciata da un esplicito intervento del narratore («Mun escient», v. 153). La saggia fanciulla, esaurito il compito di guida, si ricongiunge alla propria protettrice (vv. 175-176).⁵²

VI (vv. 177-230)

LA LUCE

Lo spazio del sacro, nella continuità temporale sottolineata dal dimostrativo «Icele nuit» (v. 181), è designato dai medesimi costituenti impiegati in precedenza (V) e qui riproposti nello stesso ordine: «abbeie» (v. 177, per cui cf. v. 151), «us del muster» (v. 178, per cui cf. vv. 155, 158), «freisne» (v. 184, per cui cf. vv. 167, 172). Si registra un'opposizione, con chiara portata simbolica, tra le tenebre e la luce della redenzione e della speranza: prima nella chiesa («Chandeille e lampes alum», 182) e poi nel focolare domestico («Fu e chaundele alumez!», v. 198; «Le feu alum'e», v. 204). In questa sequenza abbiamo due protagonisti: il «porter» del monastero (v. 177) e l'«abbesse» (v. 212). Come nelle unità III e V, il segmento si apre sulla focalizzazione del personaggio principale, un uomo d'azione: si sveglia presto (v. 181), apre la porta della chiesa (vv. 178, 183), accende lampade e candele (v. 182), suona le campane (v. 183), scorge il drappo (v. 184), corre verso il frassino (v. 188) e tasta la stoffa (v. 189), ringrazia Dio alla scoperta del neonato (v. 190), torna a casa (v. 192), parla con la figlia (vv. 197-202) e il giorno appresso con la badessa (v. 213). La sollecitudine nel recarsi presso l'albero («Plus tost qu'il pot vint cele part», v. 188) è spe-

⁵² Cf. Rothschild 1974: 59 e n. 24.

culare alla corsa della fanciulla in V («De si qu'al freisne vint corant», v. 172):⁵³ a legare i due attori salvifici sono inoltre la preghiera dell'ancella (vv. 162-164, 174) e le lodi innalzate a Dio dal guardiano («Il en ad Deu mut mercié», v. 190).⁵⁴ La carità cristiana induce il portiere ad accogliere l'infante abbandonato e a consegnarlo alle cure della figlia vedova: le richieste avanzate dall'uomo (accendere fuoco e lume, allattare, scaldare, lavare, vv. 197-202) vengono eseguite dalla figlia con ordine logico (accendere il fuoco, scaldare, lavare, allattare, vv. 203-206).⁵⁵ I preziosi segni di identificazione inducono a riconoscere «Qu'ele est nee de haute gent» (v. 210), verso ricalcato sulla chiusa di IV, «Qu'ele est nee de bone gent» (v. 134):⁵⁶ l'adozione della badessa «El demain après» (v. 211) è giustificata dunque dalla parità di rango.⁵⁷ Il v. 224, «Et pur sa niece la tendra», si situa in rapporto di *capfinitad* con l'attacco di VII, «La dame la tient pur sa niece» (v. 231): la *variatio* consiste nella diversa dislocazione del sintagma «pur sa niece», mentre il tempo verbale, con il passaggio dal futuro al presente, individua la nuova tappa della vicenda umana di Le Fresne nel chiuso del convento.⁵⁸ Analogo è il trattamento del verbo *nurir*, con il passaggio dal futuro («E dit que nurir le fera», v. 223), al passato in VII, dove torna circolarmente all'inizio («Fu la dameisele nurie», v. 234) e al termine della sequenza («Come sa niece la nuri», v. 302), ad incastonare la vita di Le Fresne nell'abbazia. *Nurir* rimanda naturalmente a IV, v. 101 e soprattutto al v. 116, dove l'auspicio della salvezza trova qui compimento («Si Deus plest, nurir la fera»).

⁵³ Sul tempo "accelerato" nelle azioni del portinaio, cf. le considerazioni di Wathel-Willem 1980: 307.

⁵⁴ Cf. Rothschild 1974: 60, che ricorda anche il ringraziamento a Dio del cavaliere I (I, v. 23); De Caluwé 1978: 106.

⁵⁵ Cf. Rothschild 1974: 61; per tali eccezionali «soucis "pédiatriques"», cf. Wathel-Willem 1980: 307-8.

⁵⁶ Cf. Rothschild 1974: 61 e nn. 30-31.

⁵⁷ La badessa incontra il guardiano all'uscita dalla chiesa (v. 212): «the door of the chapel is mentioned (or suggested) four times (cf. 158; 178; 183; and now, 212). The opening of the door is a detail symbolic of the (gradual) revelation of the child» (*ibi*: 62, n. 32). Per la figura della badessa, cf. Rothschild 2004: 22.

⁵⁸ Per i tempi verbali nel *Fresne*, cf. Pickens 1979: 180-1.

Con il battesimo Le Fresne entra nella comunità cristiana (vv. 228-230) e si conclude in una rapida successione la catena abbandono – viaggio – salvezza, con il transito dalle tenebre della notte nella foresta al fuoco delle candele e del focolare fino alla luce del battesimo. La neonata acquista dunque una seconda madre surrogata, prima temporanea nella figlia del guardiano e poi definitiva nella badessa. E soprattutto acquista un nome, peraltro maschile (ribadito in anafora nei due versi conclusivi della sezione, vv. 229-230):⁵⁹ è il primo personaggio del *lai* a potersene fregiare.

VII (vv. 231-312)

LA SVENTURATA RISPOSE

La fanciulla cresce in uno spazio chiuso («Dedenz le clos de l'abbèie», v. 233),⁶⁰ celata al mondo per un periodo indeterminato di tempo («Issi fu celee grant piece», v. 232),⁶¹ in continuità con il silenzio a cui viene obbligato il guardiano circa il ritrovamento dell'infante a fine sezione VI (vv. 225-226).⁶² Alla reclusione si contrappone però l'eccellenza universale di Le Fresne («En Bretagne», v. 237), eccellenza che, destinata a valicare il perimetro claustrale, è costruita sul topos dell'unicità attraverso *effictio* e *notatio* quadripartita («bele», v. 237, in rapporto etimologico con «beuté», v. 236;⁶³ «curteise», v. 238; «Franche [...] de bone escole», v. 239): quattro sono gli *attributa* riservati ai due cavalieri (vv. 5-6) e alla dama I (vv. 27-28) in I, quattro i rami e le qualità del frassino (vv. 167-169) in V.⁶⁴ In particolare, l'aggettivo «Franche» (v. 239), ribadito in figura etimologica dal sostantivo «franchise» in chiusura dell'unità (v. 311), viene in precedenza impiegato nella minima *descriptio* della salvifica ancella che è di «franche

⁵⁹ Cf. Chapman 1992: 25.

⁶⁰ Cf. Mikhailova 1997: 147.

⁶¹ Cf. Rothschild 1974: 63, n. 37.

⁶² Cf. Freeman 1987: 16.

⁶³ La bellezza è la *virtus* che attira in prima istanza Gurun: «Mut la vit bele» (v. 253), «Bele, fet il» (v. 277, in rapporto anche con X, v. 441): cf. Rothschild 1974: 65, 67-8, 81, n. 81.

⁶⁴ Per il «thematic desire for symmetry», cf. Frey 1964: 10.

orine» (IV, v. 100), a rinsaldare ulteriormente la solidarietà tra le due figure femminili (IV-V).⁶⁵ La torma anonima provvede poi a marcare la natura topica del dettato: «Nul ne la vist que ne l'amast» (v. 241).

La focalizzazione dell'*exordium* è centrata sulla badessa («La dame, v. 231), anche se i reali protagonisti sono Le Fresne e Gurun. Il cavaliere si innamora *per audita* della giovane, qui ancora «pucele» («De la pucele oï parler», v. 247),⁶⁶ e attraverso la *visio*; il catalogo delle virtù dell'amata si arricchisce così di un'unità: «Mut la vit bele e enseigne, | Sage, curteise e afeitee» (vv. 253-254). Secondo personaggio dopo Le Fresne a possedere un nome,⁶⁷ Gurun, il signore migliore del mondo (v. 244), è inoltre gratificato della localizzazione geografica precisa dei suoi domini («A Dol», v. 243).⁶⁸ Alla clausura e all'immobilismo dell'abbazia corrisponde lo spazio cortese in cui vive il cavaliere («turneiement», v. 249). L'iterazione dei suoi movimenti nello spazio («returna», v. 250; «repeirout», v. 258; «aveir retur», v. 265; «repeira», v. 271) e nel tempo («sovent», v. 258, in punta di verso e, circolarmente, «Soventefeiz», v. 271, a inizio verso) coincide con la fase dell'innamoramento. Notevole l'ironia impiegata da Maria: i doni elargiti da Gurun all'abbazia non hanno certo lo scopo di «receivre le pardun» (v. 270), quanto piuttosto quello di accattivarsi la comunità religiosa per poter frequentare liberamente l'amata.⁶⁹ Quanto a Le Fresne, si registra il passaggio dall'amore sacro, a cui aveva aderito per destino, all'eros, che è invece scelta consapevole: la giovane si concede al cavaliere nei termini più estensivi, dato il rischio di rimanere incinta (v. 283).⁷⁰ Da possibile novizia a certa *concubina legitima*, dunque;⁷¹ secondo la suggestiva lettura di Chri-

⁶⁵ Cf. Dubuis 1973: 408.

⁶⁶ Cf. Rothschild 1974: 65, n. 40.

⁶⁷ Cf. v. 246: «El país l'apelent Gurun», in relazione con VI, v. 230: «E Le Freisne l'apelent hum»: cf. *ibi*: 63, n. 36; Chapman 1992: 30; Eskénazi 2013: 125.

⁶⁸ Cf. Pickens 2012: 308.

⁶⁹ Per l'ironia, cf. De Caluwé 1978: 106; Foulon 1978: 207; per l'aspetto giuridico della donazione, cf. Nagel 1967; mentre Pickens 2018: 358, considera l'atto di Gurun una sorta di "seduzione" nei confronti della badessa (cf. anche p. 367).

⁷⁰ Cf. Wathelet-Willem 1980: 301. Secondo Martineau-Géniéys 1993: 934, l'episodio alluderebbe «au thème si répandu de l'immortelle amoureuse d'un mortel», data la natura ferica di Le Fresne che proviene dall'albero "sacro".

⁷¹ Cf. Foulon 1978: 210; Angeli 1985: 19; Maréchal 1992a: 137.

stine Martineu-Géniéys si tratterebbe invece della storia «d'une nymphe sortie de son arbre par amour (mais, au niveau où nous l'atteignons, déjà imprégné de christianisme, car il s'agit d'une véritable *incarnation*)».⁷² La paura di uno scandalo, in parallelo dunque con la chiusa di III dove la dama malvagia preferisce rendere conto a Dio piuttosto che affrontare il disonore pubblico (vv. 93-94), induce il cavaliere a prospettare alla giovane la fuga dal convento (v. 277-288).⁷³ Le Fresne, «Cele que durement l'amot» (v. 289; per l'avverbio, cf. vv. 282, 284), acconsente e intraprende un viaggio che la conduce dallo spazio di Dio al mondo cortese, con inversione di direzione rispetto al cammino descritto in V: il v. 291, «Ensemble od lui en est alee» (con vv. 279 e 286) ricorda poi il v. 142, «Od tut l'enfant utre en vint», dove Gurun si sostituisce alla giovane come guida. Anche in questo segmento emerge la natura apparentemente passiva di Le Fresne che si lascia sostanzialmente condurre («A sun chastel l'en ad menee», v. 292; «Li chevalier ki l'amena», v. 307, con legame etimologico in sede di rima),⁷⁴ senza però dimenticare di portare con sé i *signa* necessari all'agnizione (vv. 293-306, con *recapitulatio* degli eventi di VI).⁷⁵ La dimensione della memoria è centrale in Maria di Francia; al v. 306 viene riportata per la prima e unica volta nel *lai* la volontà della protagonista: «Nel volt lesser ne ublier».

Specularmente alla chiusa di I, dove protagoniste erano le donne (v. 55), qui «humme» e «servant» (v. 309) provvedono ad esaltare le doti di Le Fresne: e sull'amore per la fanciulla espresso *via negationis* si apre («Nul ne la vist que ne l'amast», v. 241) e chiude («N'i out un sul [...] | [...] ne l'amast», vv. 310-311) questo segmento della narrazione che mescola amore sacro e profano, ironia e *realia*.⁷⁶

⁷² Martineu-Géniéys 1993: 938.

⁷³ Cf. Freeman 1987: 15.

⁷⁴ Cf. Rothschild 1974: 68, n. 50.

⁷⁵ Per l'utilizzo dei tempi verbali ai vv. 293-306, cf. *ibi*: 69-70; per il significato simbolico dello scrigno che contiene anello e drappo, cf. Brown 1989: 203.

⁷⁶ Rothschild 1974: 63, 71-2.

VIII (vv. 313-358)
 SEDOTTA E ABBANDONATA

L'ottava sezione è di carattere eminentemente politico: i feudatari di Gurun impongono al loro signore un matrimonio con una gentildonna per assicurare la discendenza. Ai «chevaler fiufé» (v. 314) introdotti all'inizio si contrappongono in *amplificatio* al termine dell'unità «Le chevaler de la meisun | E li vadlet e li garçun» (vv. 355-356), con inversione di polarità in quanto i primi delegittimano Le Fresne e gli altri la compiangono. Teatro dell'azione è il mondo cortese (così anche in I-IV), nel «tempo ciclico dell'esistenza consueta e quotidiana»,⁷⁷ assimilabile al tempo del convento fino a innamoramento e fuga (VII): la catena degli avvenimenti si sussegue inalterata («Lungement», v. 313; «Soventefeiz», v. 316, in rapporto con «grant piece», VII, v. 232) per giungere alla prossima rottura costituita dal matrimonio di Gurun. La moglie deve essere di pari condizione, una «gentil femme» (v. 317), con evidente richiamo in via etimologica all'ultimo verso di IV dove si certifica che Le Fresne «est nee de bone gent» (v. 134). L'intera questione ruota attorno al diritto ereditario come indicano le parole in rima «heir» (v. 319): «aveir» (v. 320): «heir» (v. 333): «aveir» (v. 334); paralleli i v. 321, «Sa tere e sun heritage» e 334, «Mut poez tere od li aveir».⁷⁸ La «volonté» dei vassalli (v. 327) ha la meglio sull'opposizione peraltro non granitica di Gurun,⁷⁹ che demanda ai suoi il compito di individuare la sposa adatta (v. 330): il consenso alle nozze, sancito ufficialmente dai contraenti («E de tutes parz otrïé», v. 344), richiama l'amore che Le Fresne aveva accordato al suo amico in VII («Qu'ele otria ceo ke il quist», v. 274; «Bien otriat ceo que li plot», v. 290).⁸⁰ La prescelta è «La Codre» (v. 335), la piú «bele» del paese (v. 336),⁸¹ che dimora nelle vicinanze («pres de nus», v. 331, come i cavalieri I e II sono «veisin», I, v. 4): il Nocciòlo, al contrario

⁷⁷ Bachtin 2001: 395; cf. anche Ainsworth 1996: 6.

⁷⁸ Cf. Foulon 1978: 207-8; Martineau-Génieys 1993: 926.

⁷⁹ Cf. Payen 1968: 328; Angeli 1985: 19.

⁸⁰ Cf. Rothschild 1974: 68.

⁸¹ Medesimo attributo (peraltro anodino) riservato a Le Fresne (VII, v. 237) in identica posizione di rima; cf. Chapman 1992: 33.

del Frassino, è in grado di dare frutti (vv. 337-340).⁸² Si tratta però di una sterilità di natura simbolica, dato anche il pericolo della gravidanza in convento, sterilità legata più che altro a questioni di legittimità ereditaria.⁸³ Si instaura inoltre un'opposizione tra «pucele» (v. 341), riferito a La Codre e già primigenio attributo di Le Fresne (VII, v. 247), e «suinant» (v. 323), che designa lo stato di concubinato proprio dell'amante di Gurun.⁸⁴ Si produce pertanto una sorta di «chiasme narratif»: una donna con due uomini nella maldicenza della dama I (I), contro a un uomo con due donne nella presente sezione.⁸⁵

Nel congegno narrativo delle vicende legate ai gemelli solitamente l'espedito principale è costituito dall'equivoco che si produce nello scambio di persona sul modello dei *Menecmi*, ad esempio: il meccanismo non solo non viene utilizzato da Maria, ma addirittura è il narratore stesso a rendere esplicita al lettore la parentela tra le due gemelle (vv. 345-350).

Le Fresne è, come sempre, la protagonista assente, l'eroina in ombra: vive «celee» (v. 349, che rimanda al chiuso dell'abbazia all'inizio di VII, v. 232),⁸⁶ non reagisce alla notizia delle nozze dell'amante. Serve il suo signore con amabilità (v. 353), proprio come un vassallo («servirunt», v. 326)⁸⁷ e non si adombra mai («Unques peiur semblent ne fist», v. 352, con

⁸² Cf. Mikhaïlova-Makarius 2018: 62-3. Come mai prima i vassalli e poi Gurun e la dama I non si accorgono della somiglianza tra le gemelle? Secondo Martineau-Génieys 1993: 929-35, la spiegazione risiederebbe nel fatto che Le Fresne, in relazione con l'albero "sacro", avrebbe cambiato radicalmente la natura della propria anima; cf. anche Kinoshita-McCracken 2012: 215. Per l'invocazione a Dio (v. 342), confrontabile con quella dell'ancella (V, v. 116), cf. Rothschild 1974: 72, n. 61.

⁸³ Cf. Wolf-Bonvin 2002: 574, senza però giungere alla conclusione per cui «d'illégitimité du Freisne la masculinise; d'où le vertige un instant créé de ce couple homosexuel – et donc infertile – qu'elle formerait avec Gurun». Cf. anche De Caluwé 1978: 113; Freeman 1987: 11.

⁸⁴ Cf. Rothschild 1974: 73.

⁸⁵ Wolf-Bonvin 2002: 573; cf. anche Freeman 1987: 13; Huchet 1981: 422; per la questione della poligamia, cf. Matzke 1907; Del Monte 1973: 88; Trindade 1974: 467, 469, 474-5; Kinoshita 1998: 34-41.

⁸⁶ Ma cf. Martineau-Génieys 1993: 926, secondo cui a Le Fresne sarebbero state nascoste «les épousailles», ossia «la première phase de la liturgie matrimoniale».

⁸⁷ Cf. Rothschild 1974: 74, n. 63.

ripresa amplificante nella sequenza successiva, «Ne fist semblant que li pesast | Ne tant que ele se coruçast», IX, vv. 377-378). Emerge qui quella che si potrebbe definire dunque la “sindrome di Griselda” che conoscerà la propria piena realizzazione in IX-X.⁸⁸

IX (vv. 359-388)

LO SGUARDO

I vv. 359-388 propongono un'unità di azione ininterrotta relativa alle nozze tra Gurun e La Codre; anche questa sequenza, come la precedente, si apre con una determinazione temporale («Al jur des noces», v. 359), in opposizione al tempo “vuoto” di VIII («Lungement», v. 313). Molti gli attori coinvolti («sires» e «amis», v. 360; «E l'erceveke [...] | Cil de Dob», vv. 361-362; «espuse», v. 363; «Sa mere», v. 364; fino all'indeterminazione di «Cil e celes», v. 382) di contro all'appartata solitudine di Le Fresne che «es chambres fu» (v. 375). Dopo le nozze serve amabilmente la sposa («Entur la dame bonement, | Serveit mut afeitiement», vv. 379-380), come così come il suo signore in VIII («Sun seignur sert mut bonement», v. 353), tra lo stupore generale («merveille», v. 381, che rimanda al «merveil-lus dol» di VIII, v. 357).⁸⁹

Ritornano due elementi riscontrati in IV: la *reductio* prospettica maggiore – «chambre» e la presenza della madre delle gemelle, il cui atteggiamento è in entrambi i casi ambivalente. Pronta all'infanticidio ma generosa con la saggia damigella in IV, qui si dimostra crudele con Le Fresne prima delle nozze attribuendo indebitamente alla figlia non riconosciuta della malevolenza (vv. 367-368) e pensando a come potersene sbarazzare (vv.

⁸⁸ Cf. Ferguson 1966: 6; Del Monte 1973: 88; Foulon 1978: 211; Suard 1978: 48; Wathélet-Willem 1980: 303; Freeman 1987: 7, 11, 18-20, dove se ne evidenziano però giustamente gli scarti con la tradizione: «Le Fresne's love, obedience, and silence in the face of adversity are freely given», essendo concubina e non moglie legittima (p. 19), su cui cf. anche Küchler 1927; Armstrong 1990; Horváth 2000: 55-61.

⁸⁹ Cf. Rothschild 1974: 76, secondo cui «There is a sort of magical quality to the events recounted here, as if it were a saint whose qualities are being recognized»; cf. anche Ainsworth 1996: 8.

369-372), ma dopo aver osservato la fanciulla prende ad amarla dispiacendosi per averla separata da Gurun (vv. 383-388).⁹⁰ Il “coro” muto, assistendo con stupore al comportamento della silente Le Fresne (vv. 381-382), svolge la funzione di indirizzare lo sguardo della dama sulla figlia. E proprio il motivo dello sguardo identifica alcuni momenti topici della narrazione:⁹¹ quando il cavaliere I riprende la sua signora dopo le parole scellerate («Si sires l’ad mut esgardee», I, v. 43),⁹² quando la badessa decide di adottare l’infante («E el l’ad forment esagrdé», VI, v. 222),⁹³ quando la dama studia prima Le Fresne («Sa mere l’ad mut esgardee», v. 383), e poi il drappo sul letto («Le palie esgarde sur le lit», X, v. 413),⁹⁴ sguardi che costituiscono i prodromi dell’agnizione nel momento in cui la dama si fa portare l’anello («E ele l’ad mut esgardé», X, v. 444).⁹⁵

X (vv. 389-514)

E VISSERO TUTTI FELICI E CONTENTI

L’ultimo segmento narrativo si pone in continuità temporale con il precedente: al «jur des noces» (IX, v. 359) corrisponde infatti in antitesi «La nuit» (v. 389 e a fine sequenza, v. 500): il tema portante è quello dell’opposizione tra separazione e unione. L’ambientazione notturna in cui avviene il lieto scioglimento della vicenda è in relazione anche con l’*incipit* dell’unità V, dove «La nuit» (v. 137) è quella dell’attraversamento della selva.⁹⁶

Da un punto di vista strutturale, la sezione finale si presenta come la piú ricca di voci e la piú movimentata nel succedersi degli accadimenti.⁹⁷

⁹⁰ Cf. Rothschild 1974: 63, n. 34; 76, n. 70, che mette giustamente in relazione i vv. 383-384 con VII, vv. 241, 310-311.

⁹¹ Cf. *ibi*: 82, n. 83.

⁹² Cf. *ibi*: 51.

⁹³ Cf. *ibi*: 63, 76, n. 70; Martineau-Géniéys 1993: 932.

⁹⁴ Cf. Rothschild 1974: 79, n. 74; cf. anche «E le pali k’ele ad veü» (X, v. 446).

⁹⁵ Cf. anche, ma con diversa struttura, l’innamoramento di Gurun: «Mut la vit bele e enseigne» (VII, v. 253).

⁹⁶ Cf. Rothschild 1974: 77 e n. 71.

⁹⁷ Le Fresne agisce nel perimetro della camera nuziale (vv. 389-392) e manda a chia-

L'azione si svolge nel luogo piú intimo della casa, la camera degli sposi designata in via di sineddoche dal «lit» (vv. 389, 397),⁹⁸ in parallelo con bosco – frassino di V (vv. 140-141, 167-172), con evidenti implicazioni simboliche in entrambi i casi: il restringimento prospettico viene già praticato in IV (magione – camera, v. 95) e in V (monastero – uscio, v. 158). In una «chambre» si consumano dunque i destini di Le Fresne: in IV si prospetta l'infanticidio e si concerta l'abbandono, in X l'agnizione determina il felice epilogo. L'ultimo segmento del *lai* mostra anche la definitiva evoluzione del personaggio principale. Fino a questo momento Le Fresne viene presentata come un'eroina statica se non addirittura passiva: viene abbandonata, viene condotta dalla damigella al monastero, viene allevata dalla badessa, viene amata da Gurun, viene convinta da quest'ultimo a fuggire dal convento, viene poi ridotta al rango di ancella;⁹⁹ non dimostra mai, infine, alcun interesse a riguardo delle proprie origini.¹⁰⁰ Non un gesto, non una parola. La virtù principale di Le Fresne consiste nel servire l'amato e la sua sposa anche nella sventura con animo puro e devoto (VIII, vv. 353-354; IX, vv. 379-380; X, vv. 389-396): la sua bontà disinteressata è notata solo dalla turba anonima del seguito di Gurun (VIII, vv. 355-357),¹⁰¹ da dame e cavalieri che assistono allo spozalizio (IX, vv. 381-382), e finalmente dalla madre (IX, 383-388).¹⁰² Di Le Fresne cogliamo in defi-

mare i domestici (v. 393). Giungono poi l'arcivescovo per la benedizione (v. 405), la madre con la figlia (v. 410); seguono il dialogo tra la dama e il ciambellano (vv. 420-426) e quello tra la stessa e Le Fresne (vv. 430-442), che esce a prendere l'anello e ritorna nella stanza (v. 443). La signora invia un messo al marito (v. 454), con il quale avvia un lungo colloquio (vv. 461-490). Il padre delle gemelle si reca quindi da Gurun con il vescovo (vv. 494-495). L'indomani vengono celebrate le seconde nozze (vv. 504-510); l'unità termina con il ritorno dei genitori e de La Codre «en lur cuntree» (v. 513), in evidente rapporto circolare con «cuntree» (I, v. 7), in entrambi i casi a fine verso.

⁹⁸ Cf. Lefay-Toury 1980: 33.

⁹⁹ Cf. Berkvam 1992: 243, che osserva che «La narration lui donne 6 vers au discours direct, ce qui est déjà peu dans un texte de 518 vers dont un quarte au discours direct». Cf. anche Suard 1978: 44 e n. 11; Wolf-Bonvin 2002: 575.

¹⁰⁰ Cf. Wathelet-Willem 1980: 304-5.

¹⁰¹ Cf. Flori 1987: 205-6.

¹⁰² Cf. Mickel 1971: 49-50; Maréchal 1992a: 136, secondo cui «de fil narratif se déroule suivant la succession rédemprice de trois degrés de l'amour [...] *Eros*, *Philia* et *Agapè*». L'unico momento di turbamento che Le Fresne mostra («En sun curage li pesa»,

nitiva un riflesso.¹⁰³ Per la prima volta si ode ora invece la sua voce nel momento topico del riconoscimento (vv. 436-440, 442).¹⁰⁴

Due i *signa* utili all'agnizione: il prezioso drappo e l'anello, dote della separazione e strumento di ricongiungimento.¹⁰⁵ Il «*paile roé*» che viene posto «*desus*» la neonata (IV, v. 123) diviene ora il «*covertur*» del talamo nuziale (v. 398; ribadito anche da «*Sur le covertur le get*», v. 424):¹⁰⁶ culmine della “sindrome di Griselada”, «*Ultime sacrifice de soi? Usage d'un objet magique?*».¹⁰⁷ Come osserva Huchet, però, il drappo costituisce per Le Fresne metonimicamente anche un oggetto “parlante”, «*qui, en l'absence de nom, témoigne de son identité*»:¹⁰⁸ proposizione identitaria atta dunque «a sottolineare che la sua posizione sociale sarebbe accanto a Gurun come legittima sposa».¹⁰⁹ Nel discorso della giovane alla madre, retoricamente

v. 402) è anch'esso altruistico essendo riferibile alla coperta sul letto nuziale «*d'un viel bofu*» (v. 399): cf. Rothschild 1974: 77-8.

¹⁰³ Cf. *ibi*: 74 e n. 64.

¹⁰⁴ Diviene anche un personaggio dinamico: si reca nella camera, si toglie il mantello, chiama i domestici, mostra loro come preparare il letto, sostituisce la coperta logora con il suo prezioso tessuto, conversa con la madre, recupera l'anello (vv. 389-443); cf. anche *ibi*: 78; Freeman 1987: 20; Chapman 1992: 34.

¹⁰⁵ I due oggetti sono menzionati sempre in quest'ordine (drappo – anello) in IV, vv. 123, 128; VII, v. 293; X, vv. 403 (e 413, 421, 426, 432, 446), 439 (con 441, 443), replicato ai vv. 474-475; successione invertita in VI, vv. 207-208: cf. Rothschild 1974: 81, n. 80; cf. anche Spitzer 1931: 78-9.

¹⁰⁶ Il v. 414, «*Que unke mes si bon ne vit*» (in opposizione a «*N'ert mie bons*», v. 401; cf. anche v. 425) è in stretta correlazione con IV, v. 126, «*Unques si bon n'erent veü*», il che suggerisce «*that for the mother and the (yet unknown) daughter there is a common system of value and appreciation*» (Rothschild 1974: 79-80). Cf. anche Brown 1989: 203; Kay 2001: 204.

¹⁰⁷ Wolf-Bonvin 2002: 576; cf. anche Hœpffner 1971: 122-3; Maria di Francia, *Fresne* (Neri): XIX, secondo cui «*Freisne è travolta da una vicenda a cui piega docilmente, senza quasi conoscere la tristezza, senza tentare, e neppure immaginare una lotta*»; per Adler 1957: 128, si tratta di una combinazione di «*Christian humilitas*» e «*magic charm*»; cf. anche Rothschild 1974: 78; Freeman 1987: 14; Martineau-Géniéys 1993: 937; Ainsworth 1996: 7; Mikhailova-Makarius 2018: 65, secondo cui il comportamento di Le Fresne «*est à la fois don et pardon*», anche se forse pare eccessivo sostenere che «*Le pardon de Frêne rivalise avec le “pardun” divin*» (p. 66, con riferimento a VII, v. 270).

¹⁰⁸ Huchet 1981: 422; cf. anche Mikhailova-Makarius 2018: 65-6.

¹⁰⁹ Airò 2002: 192; per Adler 1961: 50, vi sarebbe anche l'allusione ai piaceri amorosi passati.

ben strutturato, ritorna il fondamentale tema del *nurir* (per cui cf. IV e VI) all'inizio in punta di verso («ke me nuri», v. 436) e alla fine del dialogo, con medesima struttura sintattica, in sede esordiale («Cil ki a nurir», v. 440): è il *nurir* a cui non ha provveduto la madre scellerata e a cui fa da contrappunto in struttura chiasmica la presenza a fine verso di *bailla* (v. 437, recuperato da v. 434), in poliptoto con «baillerent» (v. 439). La sostituzione della coltre provoca l'agnizione: il tempo di realizzazione viene sapientemente dilatato con l'introduzione di un colloquio tra la madre delle gemelle e il ciambellano (vv. 420-426); si registra una progressione in *gradatio* dalla dimensione del ricordo («remembra», v. 417), al riconoscimento («El l'ad tres bien reconeü», v. 445; con ripresa in «Nostre fille ai ici conüe», v. 479), alla consapevolezza attraverso l'esibizione dell'anello («Ne dutes mes, bien seit e creit», v. 447), fino alla dichiarazione definitiva («Tu es ma fille, bele amie!», v. 450). Il tema del *celer* («Bele amie, nel me celez», v. 431; «Oitant tuz, dist, ne ceile mie», v. 449) richiama l'abbondono della neonata («Deus filless oi, l'une celai», v. 472),¹¹⁰ la vita claustrale di Le Fresne nel monastero (VII, v. 232), ma allude anche alla sua condizione illegittima agli occhi dei vassalli nel castello di Gurun (VIII, vv. 314-327; cf. anche v. 349).¹¹¹ La verità, poi, non può «mie estre celé» (v. 477), come sostiene la dama nella confessione del proprio misfatto al marito. Lo svenimento della madre, indicato attraverso la figura etimologica «se pauma» (v. 452) e «paumeisun» (v. 453), è speculare al viaggio incosciente della figlia in V. Il pentimento è incentrato sul tema della «folie» (vv. 468, 480) introdotto dal narratore già nella sequenza esordiale prima del discorso della dama: «Ele parlat mut folement» (I, v. 29).¹¹² Le Fresne, riappropriatasi del nome,¹¹³ del ruolo e del rango, sposa finalmente il suo amato: la promozione allo *status* di «dame» avviene infatti solo all'ultimo verso del *lai* (v. 518).¹¹⁴ Sempre centrale, dunque, il tema del doppio nella storia delle

¹¹⁰ Cf. Rothschild 1974: 82, n. 84; 85, n. 89.

¹¹¹ Cf. Mikhaïlova-Makarius 2018: 67, che mette in relazione il motivo del *celer* con «L'act de "trover" (le verbe est répété douze fois dans ce lai)»; cf. anche Ménard 1997: 103-4; Bruckner 2006: 954.

¹¹² Cf. Rothschild 1974: 85.

¹¹³ Cf. Chapman 1992: 21-2, dove si osserva che il patronimico è essenziale per la trasmissione ereditaria.

¹¹⁴ Cf. Rothschild 1974: 91; Maria di Francia, *Fresne* (Koble-Séguy): 307, n. 1.

due coppie con ciascuna due gemelli, dato che la narrazione prevede anche due matrimoni: il primo descritto dalla parte della protagonista del *lai* («Sis amis ad l'autre espusee», VIII, v. 350), il secondo da quella di Gurun («Après ad s'amie espusee», v. 505).¹¹⁵

Due i personaggi principali. A centro della scena vi sono sostanzialmente madre e figlia, prima in opposizione «dame» (vv. 410, 427) e «dam(/e)isele» (vv. 391, 400, 423), poi in contiguità parentale nel momento che precede l'agnizione: «sa fille» (v. 416) e «la mere» (v. 430);¹¹⁶ nel discorso diretto la madre si rivolge alla figlia con l'apostrofe «Bele amie» (v. 431) e, in parallelo in identica posizione esordiale, con «Bele» (v. 441, per cui cf., circolarmente, «bel», in punta di verso, v. 442). Il discorso di pentimento della dama è puntellato, proprio come nella proposizione della calunnia in I-III, dall'utilizzo del prefisso *mes-*: «mesafit» (v. 459), «mesparlai» (v. 469), «mesdit ai» (v. 470), tutti in sede di rima.¹¹⁷ Piuttosto marginale invece la presenza maschile: circolarmente, la gioia del cavaliere I per la figlia ritrovata («liez», v. 485; «haitiez», v. 486 in punta di verso) è in parallelo con quella del cavaliere II per la nascita dei gemelli («diez e joianz», I, v. 12); il ringraziamento a Dio («Grant joie nus ad Deu donee», v. 488) rimanda a quello innalzato dal padre di Le Fresne nella prima sequenza («Li sires en ad Deu mercié, I, v. 23»).¹¹⁸ Il «mesfait» compiuto dalla sua signora (v. 459) si trasforma poi in «pechez» (v. 489), peccato che avrebbe potuto essere raddoppiato attraverso il matrimonio di Gurun con La Codre.¹¹⁹ Il

¹¹⁵ Cf. Rothschild 1974: 89, n. 102. Per la figura dell'arcivescovo, cf. Rothschild 2004: 22-3; per l'annullamento del matrimonio in rapporto ai dettami del diritto canonico dell'epoca (*ex copula illicita*), cf. Holmes 1949: 337-8; Maréchal 1992a: 140; Kinoshita 1998: 38-41 (contesto politico). Angeli 1985: 19, sottolineata «l'incredibile disinvoltura di cui dà prova l'arcivescovo di Dol nel fare e disfare matrimoni». Va comunque ricordato che è il compimento della *copulatio conjugii* «qui seule rendait indissoluble le mariage» (Martineau-Génieys 1993: 926). Per le differenti tipologie di matrimonio, cf. Hurtig 2001; cf. anche, per l'attualità del tema nella seconda metà del XII sec. la sintesi in Maria di Francia, *Fresne* (Walter): 1131, con relativa bibliografia.

¹¹⁶ Con prolessi in IX, v. 383: «Sa mere»; cf. Rothschild 1974: 76, n. 70.

¹¹⁷ Come osserva Payen 1968: 328, Maria di Francia non è «une poétesse du repentir», giudicando insufficiente l'espiazione del peccato della dama. Cf. anche Rothschild 1974: 85.

¹¹⁸ Cf. *ibid.*: 87 e n. 95; De Caluwé 1978: 104; Chapman 1992: 34.

¹¹⁹ Cf. Maréchal 1992a: 136.

sintagma «Leur fille» (v. 510), preceduto da «Nostre fille» (v. 479)¹²⁰ nel dialogo tra moglie e marito e da «Sun pere» (v. 493) certifica poi l'avvenuta ricomposizione finale, con tanto di acquisizione dell'eredità da parte di Le Fresne (tema centrale in VIII). Gurun, invece, risulta di fatto assente, a parte la «grant joie» (v. 498) nell'apprendere l'«aventure» (v. 496),¹²¹ in corrispondenza etimologica con la gioia dell'amata: «La meschine mut s'esjoï» (v. 491).¹²²

Per concludere, la struttura del *lai* è regolata su una sapiente calibratura di riprese e parallelismi, come si è cercato di suggerire, già a partire dagli *incipit* e dagli attori coinvolti:¹²³

	<i>Incipit</i>	<i>Attori principali della sequenza</i>
I	«En Bretaine jadis» (v. 3) «Dui chevaler» (v. 4)	dama I – cavaliere I
II	«Cil que le message ot porte» (v. 57)	cavaliere II
III	«La dame que si mesparla» (v. 65) «En l'an meïsmes» (v. 65)	dama I
IV	«Celes que en la chambre esteient» (v. 95)	ancella – dama I
V	«La demesele prist l'enfant» (v. 135) «De la chambre s'en ist atant» (v. 136) «La nuit, quand tut fu aseri» (v. 137)	ancella – Le Fresne
VI	«En l'abbeïe ot un porter» (v. 177)	guardiano – badessa
VII	«La dame la tient pur sa niece» (v. 231) «Issi fu celee grant piece» (v. 232)	Le Fresne – Gurun
VIII	«Lungement ot od il esté» (v. 313)	Gurun – vassalli – Le Fresne
IX	«Al jur de nocés qu'il unt pris» (v. 359)	dama I
X	«La noit, al lit aparailer» (v. 389) «La damisele» (v. 391)	dama I – Le Fresne – cavaliere I

dove si hanno determinazioni spaziali (I, IV-VI), temporali (I, III, V, VII-VIII, IX-X) o indicazioni relative al protagonista effettivo dell'unità (III, V-VI, X):¹²⁴ la dama I ricopre un ruolo determinate (maldicenza – parto

¹²⁰ Cf. Rothschild 1974: 86.

¹²¹ Con ripresa nell'epilogo (v. 515), su cui cf. Ménard 1997: 84-5.

¹²² Cf. Rothschild 1974: 87 e n. 96.

¹²³ Cf. Maddox 2000: 217.

¹²⁴ In II il messaggero funge da cerniera con I, così come la badessa in VII rispetto a VI; in I si passa da coppia I-II alla focalizzazione sulla coppia II.

gemellare – abbandono – agnizione e ricongiungimento).¹²⁵ E, in generale, le figure femminili risultano decisive: una damigella salva Le Fresne dalla morte, una donna (la figlia vedova del portinaio) la allatta, una badessa la cresce:¹²⁶ potere della «sisterhood».¹²⁷ Quanto al *côté* maschile, si registra invece una certa passività:¹²⁸ il marito della coppia II accoglie le male voci, il padre delle gemelle non si accorge della sparizione di un figlio e ha una reazione piuttosto compassata al momento dell'agnizione.¹²⁹ Gurun, cavaliere «*médiocre et falot*»,¹³⁰ riceve poi l'imposizione dei vassalli senza di fatto reagire.¹³¹ Infine, anche nella turba dei *familiars* si nota una dicotomia: le donne provvedono a propagare l'infamia della dama malvagia, il

¹²⁵ Cf. Rothschild 1974: 75; per la figura della dama I in rapporto con la tradizione miracolistaica, cf. Savage 2007.

¹²⁶ Cf. McCash 1996: 101; sulle mancanze della badessa, cf. però le osservazioni di Barnes 1994: 208-9.

¹²⁷ Cf. Freeman 1987; cf. anche Rothschild 1990: 342; Chapman 1992: 30; Caraffi 2003: 29-34.

¹²⁸ Secondo Freeman 1987: 17, però «Each of these men serves as a point of transition; each introduces the girl into a new situation that brings her to a new mother in the series».

¹²⁹ Cf. Rothschild 1974: 84, che lo definisce «a bit obtuse and imperceptive».

¹³⁰ Dubuis 1973: 408; cf. anche McCash 1997: 185.

¹³¹ L'analisi delle porzioni testuali dedicate ai dialoghi, che occupano 130 versi su 518 con distribuzione simmetrica nelle sezioni I, III-VIII, X, risulta in tal senso significativa: la voce femminile si estende per 81 versi, quella maschile è udibile in soli 49. Protagonista assoluta la dama I (62 vv: circolarmente all'inizio, I, vv. 31-42; III, vv. 73-94, e alla fine, X, 420-421, 431-434, 441, 450, 465-484), segue l'ancella saggia (al centro del racconto IV, vv. 107-116; V, vv. 162-164), mentre a Le Fresne sono dedicati solo 6 versi al termine della storia (X, vv. 436-440, 442). Il cavaliere I è presente al principio e in conclusione della narrazione (14 versi: I, vv. 45-48; X, vv. 461-464, 485-490), quando sono 12 gli *octosyllables* riconducibili a Gurun (VI, vv. 277-288); viene dedicato uno spazio anche ai personaggi "minori" (ma alcuni del tutto necessari nel meccanismo narrativo), quali il portiere del monastero (6 versi, VI, vv. 197-202), i vassalli di Gurun (12 versi, VIII, vv. 331-342); mentre la voce del ciambellano (5 versi, X, vv. 422-426) serve con ogni probabilità a drammatizzare il momento dell'agnizione. Due i casi di monologo interiore: quello della dama I in III (vv. 73-94) e quello della damigella in V (preghiera, vv. 161-164); quanto alla struttura, la sezione X risulta decisamente la più mossa con i dialoghi a "botta e risposta" tra dama I – ciambellano (vv. 420-421, 422-426), dama I – Le Fresne (vv. 431-434, 436-440; e ancora 441, 442), cavaliere I – dama I – cavaliere I (vv. 461-464, 465-484, 485-490).

corteggio di Gurun serve invece da specchio alla nobiltà d'animo di Fresne.¹³² La catena degli eventi-chiave è posta dunque nelle tenebre che ospitano le prove “iniziatiche” di Le Fresne: abbandono da parte della madre nel primo caso e distacco definitivo dall'amato nel secondo.¹³³ Oltre il buio, la luce del giorno seguente («El demain après», VI, v. 211; «El demain», v. 504) saluta invece la progressione dell'eroina della storia attraverso l'adozione della badessa (VI) e il matrimonio con Gurun. Due i sacramenti implicati: battesimo e nozze,¹³⁴ sacramenti che sanciscono l'ammissione di Le Fresne alla comunità ecclesiale prima e a quella sociale poi.¹³⁵

<i>Azione</i>	<i>Spazio</i>	<i>Tempo</i>
I		
• [—]	Bretagna	c'era una volta
• Gemelli della coppia II		
• Maldicenza della dama I	casa della coppia I	
II		
• Cavaliere II contro dama II	casa della coppia II	
III		
• [—]		
• Gemelli della coppia I	camera della dama I	entro l'anno
• Idea di infanticidio		
IV		
• Proposta di abbandono		
V		
• Viaggio iniziatico	sentiero città monastero	notte

¹³² Per le «figures [...] épisodiques», cf. Ringger 1981: 390.

¹³³ Cf. Foulon 1978: 210.

¹³⁴ Con le precisazioni in *ibi*: 209, secondo cui «Ce n'est qu'à partir du concile de 1215 que le mariage a été pourvu d'une sorte de statut religieux». Maddox 2000: 59, sottolinea il matrimonio «based on mutual love» come punto di arrivo della vicenda di Le Fresne.

¹³⁵ [—] indica il tempo “vuoto” (ad es., in III il tempo intercorso tra la nascita della prima e della seconda coppia di gemelli, ecc.).

	VI		
♦ Salvezza, salvazione		casa del guardiano	
♦ Adozione, battesimo		monastero	l'indomani
	VII		
♦ [—]		monastero	molto tempo
♦ Amore			
♦ Fuga		Dol, castello	
	VIII		
♦ [—]			molto tempo
♦ Imposizione dei vassalli			
	IX		
♦ [—]			
♦ Nozze I			
	X		
♦ Agnizione		camera degli sposi	notte
♦ Nozze II			l'indomani
♦ [—]			
♦ Ritorno a casa della coppia I			
♦ Nozze de La Codre			

I due giorni fatidici (parto in III, nozze in IX) sono seguiti da due notti risolutive (abbandono in V, agnizione in X) e inquadrano il tempo “vuoto” della vita di Le Fresne al monastero e al castello di Gurun (VII-IX).¹³⁶ Il movimento da I a X è circolare con il ritorno della coppia I a casa, coppia che è protagonista sia della sequenza I sia degli ultimi versi di X («Il e la mere as noces furent», v. 509; «Quant en lur país s'en alerent», v. 511).¹³⁷ Lo spazio contrappone ambienti chiusi (I-IV, VI-X) al cammino di salvezza (V), il cui segmento narrativo è posto esattamente a metà delle articolazioni individuate. Due i viaggi della protagonista, il primo dopo l'abbandono (V), il secondo dopo l'innamoramento (VII), che prelude a un secondo abbandono. Lo spazio di Dio (V-VII) è incastonato nel mondo cortese in cui si svolge la vicenda (I-IV, VIII-X). Quattro gli eventi principali che innescano lo sviluppo della storia: maldicenza (I), abbandono (V), amore (VII), agnizione prodotta dalle prime nozze (X), a cui forse alludono i quattro rami del frassino (V, v. 169).¹³⁸

¹³⁶ Cf. Ringger 1981: 390.

¹³⁷ Cf. Rothschild 1974: 90.

¹³⁸ Più difficile scorgervi invece un rimando alle virtù cardinali, per cui nel gioco degli abbinamenti avremmo prudenza–guardiano del monastero, giustizia–dama I (dopo

E veniamo infine all'ultima coppia, quella costituita dalle sorelle gemelle, Le Fresne e La Codre.¹³⁹ Anche La Codre non sembra spiccare per vivacità e intraprendenza: «She is treated like a thing».¹⁴⁰ Viene condotta alle nozze («S'espuse li unt amenee», IX, v. 363), viene guidata dalla madre nella camera nuziale («La dame ad sa fille amenee», v. 410) che la invita «despoilier» (v. 412); alla fine della storia viene riaccompagnata a casa («La Coudre lur fille menerent», v. 512). L'indole non pare essere molto diversa da quella della gemella quando è stata «menee» al castello da Gurun (VII, v. 292). E il «despoilier» appare come l'unico punto di contatto tra le sorelle al di là del servizio prestato dalla «dameisele» Le Fresne (IX, v. 375) alla «dame», ossia alla novella sposa (IX, vv. 379-380):¹⁴¹ all'inizio della sequenza infatti l'amante ripudiata «De sun mantel est desfublee» (v. 392), verso riprodotto con la sola variazione del tempo verbale prima del colloquio con la madre: «De sun mantel se desfubla» (v. 429).¹⁴² Segno forse di familiarità e confidenza con l'ambiente domestico? Il discorso introdotto dai vassalli circa la fertilità del Nocciòlo di contro alla sterilità del Frassino (VIII, vv. 337-340) viene dunque qui sconfessato.¹⁴³ Le Fresne-Cenerentola,¹⁴⁴ eroina della resilienza e dell'amore incrollabile,¹⁴⁵ è forte

il pentimento) e cavaliere I, fortezza–badessa, ma l'associazione temperanza–Le Fresne viene incrinata dalla possibilità di una gravidanza nel monastero (VII, v. 283), anche se *omnia vincit amor et nos cedamus amori* ... Cf. anche Ainsworth 1996: 5, che vi scorge «the meetingplace [...] of the four prophets of the Old Covenant of the Law, and the four evangelists of the New Covenant of grace»; cf. invece, per il rinvio ai punti cardinali, Maria di Francia, *Fresne* (Walter): 1136, n. 10.

¹³⁹ Cf. Suard 1978: 48 «L'histoire de *Frêne* est celle d'une série de couples dans lesquels la gémellité, d'abord élément destructeur, apparaît comme le seul moyen de salut: grâce à un jumeau en qui s'incarne l'absolu désintéressement de l'amour, l'amour ou l'amitié perdus et dégradés se retrouvent». Cf. anche Chapman 1992: 33, che ravvisa l'opposizione di genere maschile / femminile tra le sorelle.

¹⁴⁰ Rothschild 1974: 90, n. 109; cf. anche Nelson 1978: 155, secondo cui La Codre «serves only as an alter-ego for Fresne».

¹⁴¹ Cf. Rothschild 1974: 75, n. 69; Freeman 1987: 21; Chapman 1992: 35.

¹⁴² Cf. Kay 2001: 204.

¹⁴³ Cf. Pickens 2012: 311-4; per i «simboli arborei della riproduzione», cf. Del Monte 1973: 88.

¹⁴⁴ Cf. Maria di Francia, *Fresne* (Walter): 1132.

¹⁴⁵ Cf. Lawson 1981: 240, che parla per i *lais* di una «fidélité à un engagement amou-

come un albero: il legno del frassino è oltremodo robusto, ma al contempo leggero e flessibile.¹⁴⁶ È talmente forte che l'inconsapevole sorella viene battezzata anch'essa, in virtù di una potente attrazione narrativa, con il nome di un albero, il fruttifero Nocciòlo.¹⁴⁷ La protagonista del *lai, lai* che possiede la «cadenza d'una "leggenda" agiografica»,¹⁴⁸ è solida proprio come uno dei tanti alberi presenti nella Bibbia. Così l'esordio del *Liber Psalmorum* (1, 1-3) nella lezione della *Vulgata*:¹⁴⁹

Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum
 et in via peccatorum non stetit
 et in cathedra pestilentiae non sedit
 sed in lege Domini voluntas eius
 et in lege eius meditatur die ac nocte
 et erit tamquam lignum
 quod plantatum est secus decursus aquarum
 quod fructum suum dabit in tempore suo
 et folium eius non defluet
 et omnia quaecumque faciet prosperabuntur.

reaux» atta a sopperire una «lacune» (p. 239) iniziale. Cf. anche Ménard 1997: 224; Ménard 2013: 23.

¹⁴⁶ Cf. Burgess 1981; Pastoureau 2007: 71-86, Pickens 2012: 313. Sulle proprietà di frassino e nocciòlo inerenti a farmacopea, folklore, pratiche magiche, raddomanzia, e soprattutto per il significato del frassino come albero "protettore", cf. Suard 1978: 49-52; per il contesto antropologico ed etnografico dell'albero "sacro", cf. Martineau-Génieys 1993: 931-4, secondo cui Le Fresne domina dall'alto gli altri personaggi in virtù della relazione iniziale con l'albero. A partire da un soggiacente «modèle féérique» (p. 937), la protagonista è «Maîtresse, concubine, épouse légitime, peu lui importe. Ce sont là des catégories inventées par les humains. Pour elle seule existe l'amour» (p. 938). Per il rapporto con la tradizione celtica e germanica, cf. la sintesi in Maria di Francia, *Fresne* (Walter): XLVII, 1130, 1136, n. 14, 1137, n. 24.

¹⁴⁷ Cf. Ménard 1997: 234-5; Pickens 2012: 307, che parla di inesplicita «coincidence»; cf. anche Martineau-Génieys 1993: 939, che riassume varie ipotesi su una possibile «ancienne légende végétale». Per una precisa localizzazione geografica a partire dai signori di Fresnes e di la Coudre, cf. Francis 1951: 91-3.

¹⁴⁸ Maria di Francia, *Fresne* (Battaglia): LIX; «Nell'agile giro di soli 536 ottonari scorre una rapidissima trama di drammi, di rinunce, di affetti perduti e ritrovati: sullo schermo mobile ma sicuro della provvidenza. Ed è la provvidenza la vera protagonista del *Frassino*» (p. LX); cf. anche De Caluwé 1978: 104.

¹⁴⁹ *Vulgata* (Weber-Gryson): 770.

La Codre è però l'unico degli attori "secondari" ad essere gratificato di un'attenzione particolare al di là della funzione narrativa: convola a giuste nozze una volta fatto ritorno a casa con i genitori (v. 514).¹⁵⁰ Germogliano sempre i nocciòli dunque, anche se, come si osserva nel *fabliau* di Rutebeuf, *Frere Denise*, vv. 8-11:¹⁵¹

Mais mainte gens font bele moustre
Et mervilleuz semblant qu'il vaillent;
Il semblent les aubres qui failent,
Qui furent trop bel au florir.

Le Fresne invece, albero ben radicato in un bosco simbolico, sacro e magico, darà frutto a suo tempo.¹⁵²

Giovanni Borriero
(Università degli Studi di Padova)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

MANOSCRITTI

H = London, British Library, Harley MS 978

S = Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. fr. 1104

LETTERATURA PRIMARIA

Chanson de Roland (Segre) = *La Chanson de Roland* (1971). Edition critique par Cesare Segre. Nouvelle édition refondue. Traduit de l'italien par Madelaine

¹⁵⁰ Per il rapporto reale e simbolico tra Fresne e Coudre, cf. Wolf-Bonvin 2002: 576, dove si osserva che «épurée de toute description, leur gémellité s'exprime par de puissants effets de symétrie formelle», per cui in *adnominatio* La Codre ha il ruolo di ricucire, *coudre*, i fili della storia (sposalizio, agnizione, ecc.). Cf. anche Maria di Francia, *Fresne* (Walter): 1131.

¹⁵¹ Rutebeuf, *Frere Denise* (Noomen): 15.

¹⁵² Anche se, come giustamente osserva Freeman 1987: 21, «Indeed, we never learn whether Le Fresne and Gurun ever have children!». Cf. anche Chapman 1992: 35-6.

- Tyssens. Introduction, texte critique, variantes de O, Index de noms propres. Glossaire établi par Bernard Guidot, Genève, Droz, 2003.
- Maria di Francia, *Fresne* (Angeli) = Maria di Francia, *Lais* (1983), a c. di Giovanna Angeli, Roma, Carocci, 2003: 120-49, 391.
- Maria di Francia, *Fresne* (Battaglia) = Maria di Francia, *Lais*. Testo, versione e introduzione a c. di Salvatore Battaglia, Napoli, Morano, 1948: 61-83.
- Maria di Francia, *Fresne* (Koble-Séguy) = *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles): Marie de France et ses contemporains*. Édition bilingue établie, traduite, présentée, annotée par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, 2018: 266-307.
- Maria di Francia, *Fresne* (Neri) = *I «Lai» di Maria di Francia*. Traduzione di Ferdinando Neri, Torino, Chiantore, 1946: 84-117.
- Maria di Francia, *Fresne* (Rychner) = *Le «Lais» de Marie de France* (1966). Publiés par Jean Richner, Paris, Champion, 2003: 44-60, 206-9, 249-52.
- Maria di Francia, *Fresne* (Walter) = Marie de France, *Prologue. Guigemar. Équitan. Le Frêne. Bisclavret. Lanval. Les Deux Amants. Yonec. Laostic. Milon. Le Chaitivel. Le Chèvrefeuille. Éliduc*. Textes établis, traduits, présentés et annotés par Philippe Walter, in *Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècle)*. Édition bilingue publiée sous la direction de Philippe Walter avec la collaboration de Lucie Kaempfer, Ásdís R. Magnúsdóttir, Karin Ueltschi, [Paris], Gallimard, 2018: 66-91, 1129-37.
- Maria di Francia, *Fresne* (Warnke) = *Die «Lais» de Marie de France* (1885). Herausgegeben von Karl Warnke. Mit vergleichenden Anmerkungen von Reinhold Köhler, nebst Ergänzungen von Johannes Bolte und einem Anhang der «Lai von Guingamor» herausgegeben von Peter Kusel. Dritte verbesserte Auflage Halle (Saale), Niemeyer, 1925³: CVI-XXI, 54-74.
- Rutebeuf, *Frere Denise* (Noomen) = *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, publié par Willem Noomen, Assen · Maastricht, Van Gorcum, 1983-1998, 10 voll., vol. VI 1991: 1-23; 315-7, n. 56.
- Vulgata* (Weber-Gryson) = *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem* (1969), adiuvantibus B[onifatius] Fischer, I. [Jean] Gribomont, H[edley] F. D. Sparks, W[alter] Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robert Weber. Editionem quintam emendatam retractatam preparavit Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007⁵.

LETTERATURA SECONDARIA

- Adler 1957 = Alfred Adler, *Structural Uses of the Fairy Mistress Theme in Certain «Lais» of Marie de France*, «Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne» 9 (1957): 127-8.

- Adler 1961 = Alfred Adler, *Höfische Dialektik im «Lai du Freisne»*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift» n. s. 11 [= 42] (1961): 44-51.
- Ainsworth 1996 = Peter F. Ainsworth, *The Letter Killeth: Law and Spirit in Marie de France's Lay of «Le Fresne»*, in «French Studies» 50/1 (1996): 1-14.
- Airò 2002 = Anna Airò, *Tessitrici di parole* (Philomena, Fresne...), in Aa. Vv., *Il racconto nel medioevo romanzo*. Atti del Convegno, Bologna, 23-24 ottobre 2000. Con altri contributi di Filologia romanza, Bologna, Pàtron 2002 (= «qfr. Quaderni di Filologia Romanza» 15 [2001]): 181-95.
- Angeli 1985 = Giovanna Angeli, *Maria di Francia o il racconto come scena*, «Saggi e ricerche di letteratura francese» n. s. 24 (1985): 9-25.
- Arbre 1993 = Aa. Vv., *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre et du fruit au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or, 1993.
- Armstrong 1990 = Elizabeth Psakis Armstrong, *The Patient Woman in Chaucer's «Clerk's Tale» and Marie de France's «Fresne»*, «The Centennial Review» 34/3 (1990): 433-48.
- Armstrong 2000 = Grace Morgana Armstrong, *Engendering the Text: Marie de France and Dhuoda*, in Renate Blumenfeld-Kosinski et alii (ed. by), *Translatio Studii. Essays by His Students in Honor of Karl D. Uitti for His Sixty-Fifth Birthday*, Amsterdam · Atlanta, Rodopi, 2000: 27-49.
- Bachtin 2001 = *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* (1975; prima ed. it. 1979), in Id., *Estetica e romanzo*. Introduzione di Rossana Platone, Torino, Einaudi, 2001: 231-405.
- Barnes 1994 = Geraldine Barnes, *The Cloister and the Text: Some Alternative Lifestyles in Medieval Narrative*, in Peter Rolfe Monks, Douglas D. R. Owen (ed. by), *Medieval Codicology, Iconography, Literature, and Translation. Studies for Keith Val Sinclair*, Leiden · New York · Köln, Brill, 1994: 206-13.
- Bayrav 1957 = Süheylâ Bayrav, *Symbolisme médiéval. Bérout, Marie, Chrétien*, Paris · Istanbul, Presses Universitaires de France · Maatbasi, 1957.
- Bechmann 1984 = *Des arbres et des hommes. La forêt au Moyen Âge*, [Paris], Flammarion, 1984.
- Berkvam 1992 = Doris Desclais Berkvam, *La chose et le signe dans «Le Fresne»*, in Giovanna Angeli, Luciano Formisano (éd. par), *L'imaginaire courtois et son double*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991 [ma 1992]: 235-44.
- Bloch 2003 = R. Howard Bloch, *The Anonymous Marie de France*, Chicago · London, The University of Chicago Press, 2003.
- Boswell 1991 = John Boswell, *L'abbandono dei bambini in Europa occidentale* (1988), Milano, Rizzoli, 1991 (traduzione di Francesca Olivieri).
- Brown 1989 = Catherine Brown, *Glossing the Origin: Lost Wax Poesis in the «Lais» of Marie de France*, «Romance Philology» 43/1 (1989): 197-208.

- Bruckner 2006 = Matilda Tomaryn Bruckner, «*Le Fresne*»'s Model for Twinning in the «*Lais*» of Marie de France, «MLN» 121/4 (2006): 946-60.
- Brumlik 1995-1996 = Joan Brumlik, *Thoughts on Renaut's use of Marie's «Fresne» in «Galeran de Bretagne»*, «Florilegium» 14 (1995-1996): 87-98.
- Burgess 1977 = Glyn S. Burgess, *Marie de France an analytical bibliography*, London, Grant & Culter, 1977.
- Burgess 1981 = Glyn S. Burgess, *Symbolism in Marie de France's «Laustic» and «Le Fresne»*, «Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne», 33 (1981): 258-68.
- Burgess 1986 = Glyn S. Burgess, *Marie de France an analytical bibliography*. Supplement No. 1, London · Wolfeboro, Grant & Culter, 1986.
- Burgess 1987 = Glyn S. Burgess, *The «Lais» of Marie de France. Text and Context*, Manchester, Manchester University Press, 1987.
- Burgess 1996 = *Marie de France's «Le Fresne»: A Bibliographical Note*, «Le Cygne» 2 (1996): 41-7.
- Burgess 1997 = Glyn S. Burgess, *Marie de France an analytical bibliography*. Supplement No. 2, London, Grant & Culter, 1997.
- Burgess 2007 = Glyn S. Burgess with the assistance of Giovanna Angeli, *Marie de France an analytical bibliography*. Supplement No. 3, Woodbridge, Tamesis, 2007.
- Busby-Lacy 1994 = Keith Busby, Norris J. Lacy (ed. by), *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Amsterdam · Atlanta, Rodopi, 1994.
- Caraffi 2003 = Patrizia Caraffi, *Alleanze e saperi femminili nei «Lais» di Maria di Francia* (1993), in Ead., *Figure femminili del sapere (XII-XV secolo)*, Roma, Carocci, 2003: 15-36.
- Chapman 1992 = Anne Andrews Chapman, *Nom du père / nom d'auteur: les origines énigmatiques du «Fresne»*, «Paroles gelées» 10 (1992): 21-37.
- Clifford 1982 = Paula Clifford, *Marie de France. «Lais»*, London, Grant & Culter, 1982.
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a c. di Roberto Antonelli, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992.
- De Caluwé 1978 = Jacques De Caluwé, *L'élément chrétien dans les «Lais» de Marie de France*, in *Mélanges Lods* 1978, vol. I: 95-114.
- de Combarieu 1980 = Micheline de Combarieu, *Les Objets dans les «Lais» de Marie de France*, «Marche Romane» 30/3-4 (1980) (= *Mediaevalia* 80): 37-48.
- De Laude 2017 = Silvia de Laude, *La curiosità di Carlo Magno. Le Virtù, le loro parti e il loro albero, per un copista-scrittore bolognese del Trecento*, «engramma» 150 (2017), www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3252 (cons. 20. IX. 2019).

- de Looze 1990 = Laurence de Looze, *Marie de France et la textualisation. Arbre, enfant, œuvre dans le lai de «Fresne»*, «Romanic Review» 81/4 (1990): 396-408.
- Del Monte 1973 = *Introduzione alla lettura dei «Lais» di Maria di Francia*. Appunti dalle lezioni del Prof. Alberto Del Monte a c. della Dott. Anna Maria Raugéi. Anno Accademico 1972-1973, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973.
- Dubs 1949 = Ingeborg Dubs, «*Galeran de Bretagne*». *Die Krise in französischen höfischen Roman*, Bern, Franke, 1949.
- Dubuis 1973 = Roger Dubuis, *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- Dufournet (2013) = Jean Dufournet (éd. par, avec la collaboration de Pierre-Yves Badel et alii), *Amour et merveille. Les «Lais» de Marie de France*, Paris, Champion, 2013.
- Eskénazi 1984 = André Eskénazi, *Bois et forest dans les lais du ms. H*, in Aa. Vv., *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, [Paris], Les Belles Lettres, 1984, 2 voll., vol. I: 199-211.
- Eskénazi 2013 = André Eskenazi, *Cité, chastel, vile dans les «Lais» de Marie de France*, in Dufournet 2013: 109-32.
- Fasseur-James-Raoul-Valette 2010 = Valérie Fasseur, Danièle James-Raoul, Jeanne-René Valette (éd. par), *L'arbre au Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2010.
- Ferguson 1966 = Mary H. Ferguson, *Folklore in the «Lais» of Marie de France*, «The Romanic Review» 57/1 (1966): 3-24.
- Flori 1987 = Jean Flori, *Seigneurie, noblesse et chevalerie dans les «Lais» de Marie de France*, «Romania» 108/2-3 (1987): 183-206.
- Foulon 1978 = Charles Foulon, *L'éthique de Marie de France dans le lai de «Fresne»*, in *Mélanges Lods* 1978, vol. I: 202-12.
- Francis 1951 = E[lizabeth] A. Francis, *Marie de France et son temps*, «Romania» 72 (1951): 78-99.
- Freeman 1987 = Michelle A. Freeman, *The Power of Sisterwood: Marie de France's «Le Fresne»*, «French Forum» 12/1 (1987): 5-26 (anche in Mary Erler, Maryanne Kowaleski [ed. by], *Women and Power in the Middle Ages*, Athens · London, The University of Georgia Press, 1988: 250-64).
- Frey 1964 = John A. Frey, *Linguistic and psychological Couplings in the «Lays» of Marie de France*, «Studies in Philology» 61/1 (1964): 3-18.
- Fusillo 2012 = Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (1998), Modena, Mucchi, 2012².
- Hœpffner 1930a = E[rnest] Hœpffner, *La géographie et l'histoire dans les «lais» de Marie de France*, «Romania» 56 (1930): 1-32.
- Hœpffner 1930b = E[rnest] Hœpffner, *Les «lais» de Marie de France dans «Galeran de Bretagne» et «Guillaume de Dole»*, «Romania» 56 (1930): 212-35.
- Hœpffner 1971 = Ernest Hœpffner, *Le «Lais» de Marie de France* (1935), Paris, Nizet, 1971.

- Holmes 1949 = Urban T. Holmes Jr., *Further on Marie de France*, «Symposium», 3/2 (1949): 335-9.
- Hommage Dufournet* 1993 = Aa. Vv., Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. *Hommage à Jean Dufournet* [...]. *Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1993, 3 voll.
- Horváth 2000 = Krisztina Horváth, *Les complexes de Marie de France*, in Katalin Halász (éd. par), *Études de littérature médiévale. Recherches actuelles en Hongrie*, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2000: 47-61.
- Huchet 1981 = Jean-Charles Huchet, *Nom de femme et écriture féminine au Moyen Âge. Les «Lais» de Marie de France*, «Poétique» 48 (1981): 407-30.
- Hurtig 2001 = Dollian Margaret Hurtig, "I Do, I Do": *Medieval Models of Marriage and Choice of Partners in Marie de France's «Le Fraisne»*, «The Romanic Review», 92/4 (2001): 363-79.
- Joubert 1987 = Claude-Henry Joubert, *Oyez ke dit Marie. Étude sur les «Lais» de Marie de France (XII^e siècle)*, [Paris], Corti, 1987.
- Kay 2001 = Sarah Kay, *Courtly contradictions: the emergence of literary object in the twelfth century*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- Kinoshita 1998 = Sharon Kinoshita, *Two for the Prize of One: Courtly Love and Serial Polygamy in the «Lais» of Marie de France*, «Arthuriana», 8/2 (1998): 33-55.
- Kinoshita–McCracken 2012 = Sharon Kinoshita, Peggy McCracken, *Marie de France. A critical Companion*, Cambridge, D. S. Brewer, 2012.
- Kooper 1994 = Erik Kooper, *Multiple Births and Multiple Disaster: Twins in Medieval Literature*, in Busby–Lacy 1994: 253-69.
- Küchler 1927 = Walther Küchler, *Schön Annie, Freisne und Griselda*, «Die Neueren Sprachen» 35/7 (1927): 489-97.
- Lawson 1981 = Lise Lawson, *La Structure du récit dans les «Lais» de Marie de France*, in Glyn S. Burgess (ed. by; Assitant Editors A.D. Deyermond et alii), *Court and Poet. Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society* (Liverpool 1980), Liverpool, Francis Cairns, 1981: 233-40.
- Lefay-Toury 1980 = Marie-Noëlle Lefay-Toury, *Pluralité des structures et des sens dans les «lais» de Marie de France: quelques exemples*, in Danielle Buschinger (éd. par), *Le récit bref au Moyen Âge. Actes du Colloque des 27, 28 et 29 avril 1979*, s.l., Université de Picardie, 1980: 25-44.
- Levi 1921 = Ezio Levi, *Maria di Francia e le abbazie d'Inghilterra*, «Archivum Romanicum» 5 (1921): 472-93.
- McCash 1996 = June Hall McCash, *Images of Women in the «Lais» of Marie de France*, «Medieval Perspectives» 11 (1996): 96-112.
- McCash 1997 = June Hall McCash, *Amor in Marie de France's «Equitan» and «Fresne»: the Failure of the Courtly Ideal*, in Evelyn Mullally, John Thompson

- (ed. by), *The Court and Cultural Diversity*. Selected Papers from the eight triennial Congress of the International Courtly Literature Society. The Queen's University of Belfast. 26 July - 1 August 1995, Cambridge, D. S. Brewer, 1997: 179-88.
- Maddox 2000 = Donald Maddox, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Maréchal 1992a = Chantal Maréchal, *Le lai de «Fresne» et la littérature édifiante du XII^e s.*, «Cahiers de civilisation médiévale» 35/2 (1992): 131-41.
- Maréchal 1992b = Chantal A. Maréchal (ed. by), *In Quest of Marie de France. A Twelfth-Century Poet*. Edited with and Introduction by Chantal A. Maréchal, Lewiston · Queenston · Lampeter, Mellen, 1992.
- Martineau-Géniéys 1993 = Christine Martineau-Géniéys, *La merveille du «Frêne»*, in *Hommage Dufournet* 1993, vol. II: 925-39.
- Matzke 1907 = John E. Matzke, *The «Lay of Eliduc» and the Legend of the Husband with Two Wives*, «Modern Philology» 5/2 (1907): 211-39.
- Mélanges Lods 1978 = Aa. Vv., *Mélanges de littérature du Moyen Age au XX^e siècle offerts à Mademoiselle Jeanne Lods [...] par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978, 2 voll.
- Ménard 1997 = Philippe Ménard, *Le «Lais» de Marie de France. Contes d'amour et d'aventures du Moyen Age* (1979), Paris, Presses Universitaires de France, 1997³.
- Ménard 2013 = Philippe Ménard, *Marie de France et nous*, in Dufournet 2013: 7-24.
- Mickel 1971 = Emanuel J. Mickel Jr., *A Reconsideration of the «Lais» of Marie de France*, «Speculum» 46/1 (1971): 39-65.
- Mickel 1974a = Emanuel J. Mickel Jr., *Marie de France's Use of Irony as a Stylistic and Narrative Device*, «Studies in Philology» 71/3 (1974): 265-90.
- Mickel 1974b = Emanuel J. Mickel Jr., *Marie de France*, New York, Twayne, 1974.
- Mikhaïlova 1997 = Miléna Mikhaïlova, *L'espace dans les «Lais» de Marie de France: lieux, structure, rhétorique*, «Cahiers de civilisation médiévale» 40 (1997): 145-57.
- Mikhaïlova-Makarius 2018 = Milena Mikhaïlova-Makarius, *Le présent de Marie. Lecture des «Lais» de Marie de France* (1996). 2^e édition remaniée, Genève, Droz, 2018².
- Nagel 1967 = Rolf Nagel, *A propos de «Fresne» (v. 261-272)*, «Cahiers de civilisation médiévale» 10 (1967): 455-6.
- Nelson 1978 = Deborah Nelson, *The Implications of Love and Sacrifice in «Fresne» and «Eliduc»*, «The South Central Bulletin» 38/4 (1978): 153-5.
- Ortega y Gasset 2004 = *Meditaciones del Quijote* (1914), in Id., *Obras completas*, Tres Cantos (Madrid), Taurus-Fundación José Ortega y Gasset, 10 voll., 2004-2010, vol. I (1902-1915) (2004): 745-825.

- Pastoureau 2007 = Michel Pastoureau, *Medioevo simbolico* (2004; prima ed. it. 2005), Roma · Bari, Laterza, 2007.
- Payen 1968 = Jean-Charles Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Genève, Droz, 1968.
- Pickens 1979 = Rupert T. Pickens, *Historical Consciousness in Old French Narrative*, «French Forum» 4/2 (1979): 168-84.
- Pickens 1993 = Rupert T. Pickens, *Poétique et sexualité chez Marie de France: l'exemple de «Fresne»*, in *Hommage Dufournet 1993*, vol. III: 1119-31.
- Pickens 2005 = Rupert T. Pickens, *En bien parler and mesparler: Fecundity and Sterility in the Works of Marie de France*, «Le Cygne» n. s. 3 (2005): 7-22.
- Pickens 2012 = Rupert T. Pickens, *Anomaly and Ambiguity in Marie de France's «Fresne»*, in Monica L. Wright, Norris J. Lacy, Rupert T. Pickens (ed. by), «Moult a sans et vallour». *Studies in Medieval French Literature in Honor of William W. Kibler*, Amsterdam · New York, Rodopi, 2012: 305-14.
- Pickens 2018 = Rupert T. Pickens, *Midpoints in the «Lais» of Marie de France*, «Romance Philology» 72 (2018): 353-76.
- Pioletti 2014a = Antonio Pioletti, *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*. Indici a cura di Filippo Conte, Soveria Mannelli, Rubettino, 2014.
- Pioletti 2014b = Antonio Pioletti, *Epica, romanzo, lais e fabliaux: dal cronotopo al genere?*, in Pioletti 2014a: 253-81.
- Pioletti 2019 = Antonio Pioletti, *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*. 2, Soveria Mannelli, Rubettino, 2019.
- Ringger 1973 = Kurt Ringger, *Die «Lais». Zur Struktur der dichterischen Einbildungskraft der Marie de France*, Tübingen, Niemeyer, 1973.
- Ringger 1981 = Kurt Ringger, *Imagerie et structure des «Lais» de Marie de France*, in Alberto Varvaro (a c. di), *XV Congresso internazionale di Linguistica e filologia romanza. Atti*, Napoli · Amsterdam, Macchiaroli · Benjamins, 1981, 5 voll., vol. V *Comunicazioni*: 381-96.
- Rockwell 1994 = Paul Vincent Rockwell, *Twin Mysteries: Ceci n'est pas un Fresne. Rewriting Resemblance in «Galeran de Bretagne»*, in Busby-Lacy 1994: 487-504.
- Rothschild 1974 = Judith Rice Rothschild, *Narrative technique in the «Lais» of Marie de France: themes and variations*, vol I [unico apparso], Chapel Hill, U.N.C. Department of Romance Languages, 1974.
- Rothschild 1990 = Judith Rice Rothschild, *The «Controlling Woman» in Marie de France's «Lais»: a New Perspective on Narrative Technique*, «Fifteenth-Century Studies» 17 (1990): 337-49.
- Rothschild 2004 = Judith Rice Rothschild, *Clerics, Abbeys, Tombs: End-Days in Marie de France's «Lais»*, «Le Cygne» n. s. 2/1 (2004): 19-30.
- Rothschild 2006 = Judith Rice Rothschild, *Minor Characters in Marie de France's «Lais»: Messengers and Their Messages*, in Keith Busby, Christopher Kleinhenz

- (ed. by), *Courtly Arts and the Art of Courtliness*. Selected Papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society. University of Wisconsin-Madison, 29 July-4 August 2004, Cambridge, D. S. Brewer, 2006: 601-11.
- Savage 2007 = Anne Savage, *The Generous Surplus: Marie de France's «Lai le Fresne» and a Miracle of the Virgin*, in Jacqueline Jenkins, Olivier Bertrand (ed. by), *The Medieval Translator. Traduire au Moyen Âge*, vol. 10, Turnhout, Brepols, 2007: 375-87.
- Sienaert 1978 = Edgard Sienaert, *Les «lais» de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, [Paris], Champion, 1978.
- Spitzer 1931 = Leo Spitzer, *Marie de France – Dichterin von Problem-Märchen* (1930), in Id., *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, Lahn, 1931, 2 voll., vol. I: 55-102.
- Stauffer 1959 = Marianne Stauffer, *Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*, Bern, Francke, 1959.
- Suard 1978 = François Suard, *L'utilisation des éléments folkloriques dans le lai du «Frêne»*, «Cahiers de civilisation médiévale» 21/1 (1978): 43-52.
- Trindade 1974 = W. Ann Trindade, *The Man With Two Wives– Marie de France and an Important Irish Analogue*, «Romance Philology» 28/4 (1974): 466-78.
- Viridis 2018 = *Figure del doppio nei «Lais» di Marie de France / Doppelgänger figures in the «Lais» of Marie de France*, in L[ucilla] Spetia, L[uca Core], T[eresa] Nocita (a c. di), *Eredità medievali. La narratio brevis e le sue declinazioni in area romanza*. Atti del IV seminario internazionale di studio (L'Aquila, 29-30 novembre 2017) (= «Spolia» numero speciale [2018]): 43-56.
- Wathelet-Willem 1980 = Jeanne Wathelet-Willem, *L'enfant dans les «Lais» de Marie de France*, in Aa. Vv., *L'enfant au Moyen-Age*, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA Université de Provence (= «Sénéfiance» 9 [1980]): 299-313.
- Watts-Cormier 1974 = Thomas D. Watts Jr., Raymond J. Cormier, *Toward An Analysis of Certain «Lais» of Marie de France*, «Lingua e stile» 9 (1974): 249-56.
- Wolf-Bonvin 2002 = Romaine Wolf-Bonvin, *Du Lai du «Freisne» à «Galeran de Bretagne»: la fabrique des filles-fleurs*, in Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens, Sylviane Messerli (éd. par), «Ce est li fruis selonc la letre». *Mélanges offerts à Charles Méla*, Paris, Champion, 2002: 571-89.

RIASSUNTO: L'analisi intende proporre un percorso di lettura all'interno delle articolazioni narrative del *Fresne* di Maria di Francia con l'intento di individuare le principali strategie retoriche implicate nella costruzione di simmetrie e opposizioni binarie.

PAROLE-CHIAVE: Maria di Francia, *Fresne*, retorica

ABSTRACT: The analysis is intended to propose a reading route within the narrative segments of *Fresne* by Marie de France. The aim is to point out the main rhetorical strategies adopted in the building of binary symmetries and oppositions.

KEYWORDS: Marie de France, *Fresne*, rhetoric.

LA MATERIA ARTURIANA NELLA LIRICA ANTICO-FRANCESE. ALCUNI ESEMPI

INTRODUZIONE

Oltre all'universo del romanzo e a quello del *lai breton*, l'immaginario generato dalla materia arturiana permea anche una produzione letteraria perlopiù autoreferenziale, come la poesia dei trovieri. Il grado di penetrazione della *matière de Bretagne* nella lirica del nord della Francia emerge innanzitutto dalla presenza di elementi emblematici quali personaggi, luoghi o motivi narrativi. All'argomento non sono stati rivolti studi complessivi,¹ ma disponiamo di alcuni contributi su specifici aspetti.² Attraverso gli esempi che ho scelto, vorrei delineare un quadro delle diverse tipologie di riferimenti alla materia arturiana rilevabili nella produzione lirica antico-francese. Nella prima tipologia rientrano i casi nei quali il rimando è messo in atto attraverso *expressions figées*. Uno dei sintagmi fissi più diffusi è quello impiegato nel paragone iperbolico con l'amore tristaniano. Una seconda tipologia è costituita da allusioni più complesse e puntuali, per cui possono essere individuate delle fonti. Simili riprese testimoniano, in alcuni casi, una ricezione e una rielaborazione della letteratura coeva, come avviene per la ripresa della serie rimica presente in

¹ Uno strumento attraverso il quale consultare l'elenco dei nomi propri presenti nella lirica dei trovieri è stato fornito da Petersen-Dyggve 1934. Un accenno alla diffusione della materia arturiana nella poesia dei trovieri è in Gaunt-Harvey 2006.

² Alle allusioni a Tristano nella letteratura medievale è dedicato il contributo di Sudre 1886 in cui sono analizzati anche alcuni versi di trovieri; al personaggio di Merlino nella lirica francese è rivolto lo studio di Rosenberg 1991; l'esame delle menzioni di Narciso, Tristano e Piramo effettuato da Toury 1992 mostra la progressiva rarefazione delle immagini esemplari; alla figura di Tristano nella poesia dei trovieri è dedicato lo studio di Grossel 1996; Grossel 1995 si sofferma in particolare su Narciso, Lancillotto, Tristano e Piramo nella lirica di Thibaut de Champagne. Quanto al reimpiego della materia arturiana nella lirica romanza cf. Capelli 2014; Capelli 2008; per la lirica italiana, Lorenzo Gradín 2015; Gutiérrez García 2007 per la galego-portoghese e Gaunt-Harvey 2006; Gutiérrez García 2003; Piro 1972: 435-525; Anglade 1929 per la provenzale.

Thomas da parte di Guiot de Provins o per la referenza al personaggio di Merlino nel sirventese di Thibaut de Champagne. Infine, si osserva la presenza nella lirica di motivi narrativi non direttamente connessi a nomi di personaggi o luoghi paradigmatici. Tali motivi possono essere mutuati da un'opera in particolare o far parte di un immaginario letterario, di un bacino comune di immagini dal quale avrebbero attinto simultaneamente autori di testi classificabili in diversi generi. A quest'ultima categoria appartengono l'allusione all'*arc qui ne faut*, all'*esperansa bretona* e al *blanc cerf*.

1. EXPRESSIONS FIGÉES

Uno dei personaggi piú spesso paragonati all'*Io* lirico nella poesia antico-francese è senz'altro quello di Tristano. Il numero elevato di occorrenze del nome contrasta con il numero estremamente ridotto di riferimenti a Lancillotto, evocato direttamente in una sola canzone di crociata, di cui è autore Gille le Vinier (L 89,2 *Aler m'estuet la ou je trerai paine* vv. 33-34 «Del gentil cuer Genievre la roïne / fu *Lanselos* plus preus et plus vaillans»).³ La menzione consiste generalmente in un paragone iperbolico attraverso il quale il poeta si compara a Tristano, affermando di amare meglio o piú dell'eroe, in modo tale da valorizzare l'autenticità del proprio sentimento per la dama. L'insuperabilità dell'amore tristaniano si trova espressa, ad esempio, nelle parole di Tristan le Nain nel romanzo di Thomas vv. 2386-2390 «Dutez estes e mult cremuz, / e tuz li meldre chivalers, / li plus francs, li plus dreiturers, / e icil qui plus ad amé / de trestuz ceus qui unt esté». Insoddisfatto della risposta dell'*ameros*, Tristan le Nain mette in dubbio l'autenticità della sua identità: vv. 2405-2408 «Jo sai que, si Tristran fuissét, / la dolur qu'ai sentissét. / Car Tristran si ad *amé tant* / qu'il set ben quel mal unt amant»; vv. 2413-2414 «Qui que vus seiét, baus amis, /

³ Le liriche dei trovieri sono indicate con il numero e l'incipit tratto da Linker 1979, d'ora in poi indicato con la sigla 'L', a cui si fa riferimento anche per le sigle impiegate nell'indicare i manoscritti della lirica dei trovieri. Il testo si può leggere in Gille le Vinier (Metcke): 33. Sulla tardiva rielaborazione poetica della figura di Lancillotto cf. Capelli 2008: 107; Capelli 2014: 140-1.

unques ne amastes, ço m'est avis».⁴ La comparazione utilizzata dai trovieri risulta essere strutturata in maniera particolarmente precisa dal momento che, fra le ventuno occorrenze del nome *Tristan* nella lirica dei trovieri,⁵ undici sono immediatamente precedute dall'avverbio di tempo *onques* accompagnato dal *ne*. Il costrutto potrebbe essersi cristallizzato a partire dai versi di Chrétien de Troyes (L 39,4) o del Castellano di Coucy (L 38,7) e se ne osserva il reimpiego nei versi dei poeti successivi. Sei di questi testi, inoltre, si servono del verbo *amer* al passato; a essi si aggiunge la lezione del ms. V (c. 60r) per la lirica di Raoul (Thierry) de Soissons,⁶ in cui si trova *n'ama* in luogo di *ne fist*. L'innovazione potrebbe dunque essere stata indotta dalla diffusione dell'*expression figée*.

Autore	Repertorio	Contesto ⁷
Castellano di Coucy	L 38,7	C'onques Tristanz, qui but le beverage, /pluz loiaument n'ama sanz repentir vv. 19-20
Chrétien de Troyes	L 39,2	Onques du buvrage ne bui / dont Tristan fu empoisonnez vv. 28-29
Comte de Bretagne	L 48,1	car onc Tristen n'ama si loiaument v. 30
Eustache le Peintre	L 63,3	Onques Tristans n'ama de tel maniere v. 33
Gilbert de Berneville	L 84,5ms. C	c'onkes n'amait tant Paris / ne Tristans, j'en sui tout fis v. 6
Thibaut de Champagne	L 240,6	c'onques Tristans, qui en fist son pouoir v. 33
Thierry (Raoul) de Soissons	L 258,7 ⁴ ms. V	c'onques Tristan ne fist d'Iseut s'amie v. 18
	L 258,8	c'onques n'ama Tristranz Yseut s'amie
Anonimo	L 265,341	c'onques n'ot Tristan ne Paris
Anonimo	L 265,733	Onkes celle n'ot tant de biauteit / cui Tristans provait a l'essai vv. 33-34
Anonimo	L 265,1359	car onkes Tristans n'amait tant v. 5
Falquet de Romans	PC 156,2 ⁸	k'onkes Tristans n'amait autant Isot v. 6 qez ainch no amet tan / Tristanz Ysolt la bella vv. 25-26

⁴ Per le citazioni dal romanzo di Thomas cf. *Tristan et Yseut* (Marchello-Nizia–Boyer).

⁵ Cf. Petersen-Dyggve 1934: 245.

⁶ Sulla figura di Raoul de Soissons, con il quale probabilmente dev'essere identificato il Thierry cui è attribuita la lirica in esame, cf. Raoul de Soissons (Hardy).

⁷ I testi si possono leggere in Chastelain de Coucy (Lerond): 68; Chrétien de Troyes (Poirion): 1048; Comte de Bretagne (Bédier): 487; Eustache le Peintre (Gambini): 164;

Si noti a margine che l'uso del sintagma non è attestato con la stessa frequenza nelle liriche dei trovatori,⁹ in cui l'espedito del paragone iperbolico, seppur frequente, viene messo in atto con differenti strutture sintattiche (cf. tra gli altri Bernart de Ventadorn PC 70,44 vv. 45-48 «plus trac pena d'amor / de Tristan l'amador, / que n sofri manhta dolor / per Izeut la blonda» o Bertolome Zorzi PC 72,2 vv. 50-52 «d'amoroseta bevanda / non feric ab son cairel / Tristan n'Iseut plus fortmen»).¹⁰ Fra i trenta riferimenti a Tristano rilevati nella poesia provenzale, una somiglianza con la locuzione impiegata dai trovieri è riscontrabile nei versi di Falquet de Romans PC 156,2 vv. 25-26 «qez ainch no amet tan / Tristanz Ysolt la bella». ¹¹ Una simile analisi conferma quell'autoreferenzialità tante volte individuata come caratteristica peculiare della lirica antico-francese.¹²

Trouvère lyrics (Tischler), X: n. 872; Thibaut de Champagne (Wallensköld): 76; Raoul de Soissons (Hardy); Battelli-Licocchia 2005, nell'ambito di *Trouveors. database della lirica dei trovieri*, Canettieri-Distilo 2010; Chansons satiriques et bachiques (Jeanroy-Långfors): 34; *Die altfranzösische Liederhandschrift* (Brakelmann): 299; Falquet de Romans (Arveiller-Gouiran): 59.

⁸ Le liriche dei trovatori sono indicate secondo il numero Pillet-Carstens 1933, d'ora in avanti 'PC'.

⁹ Una lista delle occorrenze si trova in Chambers 1971: 258-9. Sui riferimenti a Tristano e Isotta nella lirica di trovatori e trovieri cf. inoltre Cigni 2003: 70-1. Quanto alla questione tristaniana nella poesia dei trovatori, numerosi studi sono stati dedicati all'allusione presente nei versi di Cercamon: Cluzel 1957; Lejeune 1962; Cluzel 1959; Delbouille 1960 e al dibattito fra Raimbaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes: Roncaglia 1958; Di Girolamo 1984; Rossi 1987; Infurna 1999: 432.

¹⁰ I testi si possono leggere in Bernart de Ventadorn (Appel): 262; Bertolome Zorzi (Levy): 43.

¹¹ Si cita da Falquet de Romans (Arveiller-Gouiran): 59.

¹² Sulla struttura e sulla modalità di sviluppo delle comparazioni esemplari nella lirica dei trovieri cf. Dragonetti 1979: 196-225; Per il limitato tasso di "eteroreferenzialità" della poesia antico-francese cf. almeno Meneghetti 2009: 308 e Zaganelli 1982: 221-4.

2. RIFERIMENTI PUNTUALI

2.1. *Tristano e Isotta*2.1.1 *Moniot D'Arras – Amors mi fait renvoisier et chanter (L 185,3)*¹³

VI Trestuit li bien c'om porroit deviser
 sont en celui a cui del tout m'otroie.
 Bien set son cuer envers autrui celer,
 et envers moi volentiers le desploie.
 Nient plus c'om peut Tristan n'Yseut la bloie
 de lor amor partir ne desevrer,
 n'iert já l'amors de nous .ii. desevree.
Quant plus me bat et destraint li jalous
tant ai je miex en amor ma pensee.

54

Oltre alle espressioni formulari e alle allusioni a tematiche generali, sono presenti rimandi piú puntuali agli episodi dei romanzi tristaniani. Nel *corpus* di Moniot d'Arras la canzone *Amors mi fait renvoisier et chanter* (L 185,3), con *Io* lirico femminile, presenta un riferimento all'inseparabilità degli amanti che può essere confrontato con un passaggio del romanzo di Thomas. Il passaggio in questione corrisponde al discorso diretto rivolto da Tristano a Caerdino – e in maniera indiretta alla stessa Isotta – mediante il quale l'eroe chiede all'amico di recarsi presso la donna amata (vv. 2609-2725);¹⁴ Tristano affida a Caerdino il ricordo del proprio amore per la regina e ripercorre la propria storia, rievocandone i momenti salienti e le caratteristiche fondamentali:

¹³ Moniot d'Arras (Petersen-Dyggve): 83. Sulla base della citazione di questo testo nel *Roman de la Violette* (v. 441), l'editore osserva che la composizione potrebbe risalire al periodo precedente gli anni 1227-1229.

¹⁴ Per l'importanza e l'ampio impiego del discorso diretto nel romanzo di Thomas cf. Marchello-Nizia 1995: 162.

Thomas – *Tristan*

La <i>nostre amur</i> , nostre desire	2661
<i>ne poet unques hume partir</i> ;	
anguise, peine ne dolur	
<i>ne porent partir nostre amur.</i>	
<i>Cum il unques plus s'esforcerent</i>	
<i>de departir, mains espleiterent.</i>	
Noz cors feseint <i>desevrer</i>	
mais l'amour ne porent oster.	
Membre li de la covenance	
qu'ele me fist a la <i>desevrance</i> .	2670

Si osserva una prossimità tematica e verbale tra la sesta strofe di *Amors mi fait renvoisier et chanter* (L 185,3 vv. 46-54) e i versi di Thomas (vv. 2661-2670). Il sintagma presente nel romanzo, *nostre amur*, e pronunciato in prima persona dal personaggio di Tristano, può essere confrontato con quello impiegato dall'*Io* lirico femminile nella canzone di Moniot *lor amor*. In entrambi i passi il sostantivo *amor* è accostato all'aggettivo possessivo *nostre/lor* e si trova accompagnato dai verbi *pouvoir* e *partir*. In Thomas vv. 2661-2662 «La *nostre amur*, nostre desire / *ne poet unques hume partir*», mentre nella lirica vv. 50-51 «nient plus *c'om peut* Tristan n'Yseut la bloie / *de lor amor partir* ne *desevrer*».

Dal confronto emerge un'ulteriore convergenza lessicale, basata sul lemma *desevrer*: nel *Tristan* di Thomas troviamo infatti vv. 2667-2668 «Noz cors feseint *desevrer* / mais l'amour ne porent oster» e l'affermazione dell'inseparabilità risulta strutturata in maniera simile a quella di Moniot v. 52 «n'iert ja l'amors de nous .ii. *desevree*». L'insistenza sull'elemento della separazione si evince anche dall'occorrenza in rima di due lemmi derivanti dalla medesima radice. Si rileva in Thomas vv. 2667, 2670 *desevrer*, *desevrance* e in Moniot vv. 51, 52 *desevrer*, *desevree*. La compresenza di differenti elementi di similarità, definita da Segre come “vischiosità” (Segre 1966: 57), suggerisce che l'allusione ai personaggi non assume qui un carattere generico. L'ipotesi può essere corroborata dalle corrispondenze tematiche fra i passaggi analizzati: il ritornello della canzone vv. 53-54 «Quant plus me bat et destraint li jalous, / tant ai je miex en amor ma pensee», richiama l'affermazione di Tristano vv. 2665-2666 «Cum il unques plus s'esforcerent / de departir, mains espleiterent».

Il troviero si paragona all'eroe in un'altra lirica, sono dunque due le citazioni rilevate nella sua produzione.¹⁵ Nella canzone *Nus n'a joie ne soulas* (L 185,13) l'affermazione di superiorità nell'amar bene è costruita prendendo Tristano come termine di paragone; anch'essa potrebbe essere posta in relazione con il romanzo di Thomas.

2.1.2. *Moniot D'Arras – Nus n'a joie ne soulas* (L 185,13)¹⁶

II Tuit disoient que partis
 fusse d'Amors mais c'est a gas:
 uns gens cors lons grailles, cras,
 chief blond, col blanc come lis
 biau front, vairs ex, plaisans ris,
 blans dens rengiez par compas,
 les mains droites, li lonc bras
 d'une a cui je suis amis
m'ont si sospriés
qu'en bien amer Tristan pas.

20

Sempre nell'ambito del monologo pronunciato da Tristano il quale, ferito a morte, domanda a Caerdino di andare a cercare Isotta, il verbo *supprendre*

¹⁵ Nel contributo dedicato da Grossel 1996 al tema dell'amore tristaniano nei trovieri vengono prese in considerazione, per quanto riguarda la produzione di Moniot, le canzoni L 185,13 e L 265,1514. Quest'ultima è attribuita al troviero dal solo ms. H e costituirebbe quindi un terzo rimando alla vicenda di Tristano nel *corpus* dell'autore. Nello studio si propone un confronto fra la canzone *Quant voi venir (En iver en) la gelee* L 265,1514 e la leggenda di Tristano in quanto nel testo della canzone sono presenti alcuni elementi che parrebbero assimilare l'io lirico all'eroe di Cornovaglia: l'essere innamorato di una *blonde mariee* v. 6 o l'aver dovuto abbandonare il luogo in cui si trovava a causa dei maldicenti v. 10. Cf. Grossel 1996: 200. A questi due elementi si può aggiungere la formula attestata nell'*envoi* della stessa lirica ai vv. 37-41 «chanson, vai par la contree / a tous les fins amerous / qui present poi l'anserree / ou toz jors me tient Amors. / por avoir prochien secours / [...]», in cui l'autore si rivolge a tutti i *fins amerous*, proponendo loro di trarre *secours* dalla canzone; l'espedito ricorda l'intervento di Thomas alla fine del romanzo vv. 3279-3282 «Tumas fine ci sun escrit ; / A tuz amanz saluz i dit, / As pensis e as amerous, / As emvius, as desirus / [...]».

¹⁶ Il testo si può leggere in Moniot d'Arras (Petersen-Dyggve): 107.

(cf. Godefroy s. v. *sousprendre* vol. VII p. 566 «*Souspris*, part. passé, épris, séduit») è associato all'azione del filtro sugli amanti: vv. 2648-2649 «En la mer, quant suppris en fumes / el beivre fud la nostre mort». Lo stesso verbo occorre in un contesto analogo anche nel romanzo di Béroul vv. 2145-2146 «Tant con durerent li troi an / *out li vins si soupris Tristan*»,¹⁷ con un costrutto particolarmente vicino a quello impiegato da Moniot.

Ciò che rende l'*Io* lirico *souspris*, invece, è la bellezza della dama, la cui descrizione occupa cinque versi sui dieci da cui è composta la strofe. Non è più una bevanda magica ingerita per errore a determinare l'innamoramento, bensì lo straordinario aspetto dell'amata; una simile rifunzionalizzazione del motivo non sembra essere casuale. Già in *D'Amors, qui m'a tolu a moi* (L 39,2), difatti, l'affermazione della maggiore intensità del proprio amore rispetto a quello di Tristano da parte dell'*Io* lirico si basa sull'assenza di un elemento magico al quale imputare l'origine del sentimento vv. 33-34 «qu'ainz de riens efforciez n'en fui, fors que tant que mes euz en crui». ¹⁸ Si osservi, peraltro, che il manoscritto H (c. 224) attribuisce la lirica di Chrétien proprio a Moniot d'Arras.¹⁹

La bellezza dell'amata, dunque, colpisce l'amante al cuore passando attraverso gli occhi; la fenomenologia descritta da Chrétien nelle sue opere sarà ripresa dai trovieri successivi.²⁰ L'origine del sentimento attraverso il filtro rappresenta un punto di continuità tra i romanzi di Béroul e Thomas, ma è la rottura operata da Chrétien a riflettersi nei versi di numerosi poeti del nord della Francia, come emerge anche dall'impiego del motivo dell'*arc qui ne faut* (cf. infra).

Al *Tristan* di Thomas può essere accostata, inoltre, la lirica *Contre le novel tans* attribuita a Guiot de Provins.

¹⁷ Béroul, *Tristano e Isotta* (Paradisi) 2013: 224 e nota al v. 2146.

¹⁸ Si cita da Chrétien de Troyes (Poirion): 1048.

¹⁹ Cf. Gatti 2019: 128.

²⁰ La fenomenologia dell'innamoramento è descritta nel dettaglio in Cligés vv. 688-754, in particolare nel passaggio dedicato al tormento d'amore di *Alexandre* viene descritta la ferita inflitta da Amore all'amante vv. 696-702 «Comant le t'a tret? -Par l'uel. / -Par l'uel? Si ne le t'a crevé? / A l'uel ne m'a il rien grevé / mesa u cuer me grieve formant. / -Or me di donc comant / li darz est par mi l'uel passez, / qu'il n'an est bleciez ne quassez», Chrétien de Troyes (Poirion): 190.

2.1.3. *Guiot de Provins – Contre le novel tans (L 107,1)*²¹

- III Amors, a molt grant *tort*
 me faites mal soffrir;
 cil orent boen *confort*
 qui sont mort senz languir.
 Las! toz jors la *desir*,
 et ades voi ma *mort*,
 et si ne puis *morir*. 21
- VII S'ele me porte foi
 la leiauté Tristant
 porra trouver en moi. 49

La rubrica è presente nel solo ms. C, in quanto l'altro testimone del componimento, il codice U, è in generale privo di attribuzioni (Gatti 2019: 69-70).

La produzione lirica dell'autore è stata datata dall'ultimo editore agli anni 1170-1190, la sua attività si colloca a cavallo fra XII e XIII secolo.²² Una simile datazione per il *corpus* di Guiot de Provins, dunque, lo vedrebbe attivo pochi decenni più tardi rispetto al periodo al quale è stata ricondotta l'opera di Thomas o addirittura negli stessi anni.²³

Il troviero menziona Tristano nell'ultima strofe, come esempio di lealtà, ma grazie alla scelta del lessico rimico (*mort* : *confort* e *morir* : *desir*) già la terza strofe preannuncia la citazione, rimandando a dei lemmi frequentemente attestati in rima nel romanzo di Thomas. Del binomio *mort* / *confort* sono attestate 15 occorrenze e, come rileva Punzi (2005: 58), il lessico in rima è selezionato dall'autore con l'intenzione di concentrare in questa sede alcune parole-chiave del proprio discorso.

²¹ Il testo si può leggere in Guiot de Provins (Orr): 3.

²² «si l'on considère la date relativement ancienne des Chansons de Guiot (probablement entre 1170 et 1190), ainsi que ses relations bien attestées avec la Provence, on doit attribuer à son œuvre une place importante dans l'évolution de la poésie courtoise en France» Guiot de Provins (Orr): XIX.

²³ Punzi 1988: 45; *Tristan et Yseut* (Marchello-Nizia-Boyer): 1224.

Nei vv. 2427-2430 del *Tristan* di Thomas, i due binomi (*mort/ confort* e *morir/ desir*) sono attestati in due *couplet* consecutivi ed è nota la produttività di tali rime, spesso latrici di sovrasenso (cf. Punzi–Paradisi 2005: 81-2).

Thomas – *Tristan*

E! Deus! Pur quei ne pus <i>murir</i>	2427
quant perdu ai que plus <i>desir</i> ?	
Meuz vousise la meie <i>mort</i> ,	
car jo n'avrai nul <i>confort</i>	

Esaminando l'intera lirica di Guiot de Provins emerge una serie rimica che – per via della sua produttività nel romanzo di Thomas – può essere considerata afferente alla sfera semantica della leggenda tristaniana. In seguito, nella quinta strofe, si trova il riferimento diretto all'eroe di Cornovaglia citato, come si è visto, in relazione alla lealtà.²⁴

2.2. Merlino

2.2.1. *Thibaut de Champagne – Deus est ensi comme li pellicanz* (L. 240,21)²⁵

IV Bien devrions en l'estoire voir
la bataille qui fu des deus dragons,
si com l'an trueve el livre des Bretons,

²⁴ Il personaggio è citato in relazione alla lealtà da altri due poeti, il Castellano di Coucy (L 38,7 vv. 19-20 «C'onques Tristanz, qui but le beverage, / pluz loiaument n'ama sanz repentir») e il Comte de Bretagne (L 48,1 v. 30 «car onc Tristen n'ama si loiaument») e Brangania sottolinea tale virtù dell'eroe nella *Folie de Berne* vv. 370-372 «Dame, fait ele, quel sanblant / faites au plus loial amant / qui onques fust ne jamais soit?», *Tristan et Yseut* (Marchello–Nizia–Boyer): 254; e ancora nella *Mort Artu* «A nostre tans meïsmes, n'a pas encore .v. ans, en morut Tristrans, li niés le roi Marc de Cornuaille, qui si loialment ama Yseut», *Le Livre du Graal* (Poirion–Walter): 1257. Una circostanza analoga a quella in cui la serie rimica si presenta nella canzone di Guiot de Provins è stata rilevata nella lirica sopracitata del Comte de Bretagne *Chanter me fet ma dame que j'aim tant* L 48,1 in cui Tristano si trova menzionato al v. 30; nella strofe successiva si rilevano le rime *confort* : *tort* : *mort* : *fort* (vv. 38, 40, 41, 43).

²⁵ Si cita da Thibaut de Champagne (Wallensköld): 194.

dont il couvint les chastiaus jus chaoir:
 c'est cist siecles, qui il couvient verser,
 se Deus ne fet la bataille finer.
 Le sens Mellin²⁶ en couvint fors issir
 por deviner qu'estoit a avenir.
 mès Antecriz vient, ce poëz savoir,
 as maques qu'Anemis fet mouvoir.

40

Le allusioni a Merlino sono meno diffuse rispetto ai più frequenti rimandi all'amante esemplare. Tra le cinque occorrenze del nome, tre fanno riferimento alla saggezza del personaggio o alla sua capacità di conoscere gli eventi futuri. L'espressione *sens Merlin* è considerata proverbiale da Zumthor (1973: 235) e all'interno *corpus* dei trovieri essa risulta attestata nel sirventese in esame e in un componimento anonimo (L 265,1419 v. 55). Alla stessa sfera semantica può essere ricondotto inoltre l'appellativo *saiges*, riferito a Merlino in un'altra lirica anonima (L 265,1301 v. 52).

In alcuni casi, tuttavia, nonostante l'impiego dell'espressione proverbiale, la citazione del nome non risulta essere svincolata dall'orizzonte narrativo di riferimento e sembra essere orientata piuttosto verso l'immagine del profeta presentata nei romanzi in prosa. Un esempio è il sirventese religioso di Thibaut IV di Champagne, *Dieus est ensi comme est li pelicans* (L 240,21). Thibaut de Champagne evoca qui un episodio presente in diversi testi, dall'*Historia Regum Britanniae* al *Brut* e al *Merlin en Prose*, ovvero l'intervento di Merlino presso la corte di Vortiger. *L'enfant sans père* svela il motivo dei ripetuti crolli della torre fatta costruire dal re, predice l'esito della battaglia tra i due draghi nascosti sotto le fondamenta e ne spiega il significato simbolico. Nel sirventese il poeta instaura un parallelismo tra la situazione del passato mitico e quella del presente. Probabilmente il periodo interessato dalla polemica del conte di Champagne è quello degli anni 1229-1230 (cf. Barbieri 2013: 315) in cui si susseguono le dispute fra il Papa Gregorio IX e l'Imperatore Federico II. I due personaggi, dunque, potrebbero celarsi dietro le figure dei draghi.²⁷ A causa dei due animali

²⁶ La forma 'Mellin' da 'Merlin' con assimilazione si trova, ad esempio, nel manoscritto BnF fr. 747, per cui cf. Herbin 2001: 36.

²⁷ Un'altra ipotesi vede nella lotta fra i due animali il contrasto fra Simone di Mon-

crollavano le fortificazioni costruite dal re Vortiger, allo stesso modo gli scontri fra i due uomini di potere farebbero vacillare il mondo intero.²⁸ Il troviero allude quindi alla necessità di un intervento come quello di Merlino, grazie al quale i protagonisti vennero a conoscenza sia del significato simbolico dello scontro, sia dell'esito di quest'ultimo.

I versi sono stati avvicinati da Wallensköld proprio all'*Historia Regum Britanniae* o al *Brut* e gli ultimi editori del corpus di Thibaut hanno accolto la proposta,²⁹ come fa anche Rosenberg (1991: 4) analizzando la figura di Merlino nella lirica. Wallensköld,³⁰ tuttavia, suggeriva già un confronto con il *Merlin en prose* e, più di recente, Barbieri (2013: 318) ha rilevato alcune convergenze tra il romanzo in prosa e il sirventese. Da parte mia, basandomi sulle osservazioni già raccolte, ho rilevato punti di vicinanza ulteriori fra il testo del *Merlin en prose* e questi versi del re di Navarra, che andrebbero a corroborare tale ipotesi.

Come ha osservato Barbieri (2013: 318), una convergenza fra il testo di Thibaut la versione della leggenda tradita dai testi in prosa consiste nella relazione fra i due draghi il crollo della torre (*Merlin* § 28 «et ensi chiet ta tor por ces .ii. dragons»; Thibaut L 240,21 vv. 32-34 «[...] des deus dragons / [...] / dont il couvint les chastiaus jus chaoir»).

Oltre alla possibilità di identificare la causa dei crolli con i due draghi e alla menzione del *sens* di Merlino (cf. *infra*), il sirventese condivide con il *Merlin en prose* alcuni sintagmi non attestati in forma analoga nel *Roman de Brut* e nell'*Historia Regum Britanniae*.

Il costrutto con l'impersonale *couver* seguito dal verbo *cheoir* è presente in relazione alla torre di Vortiger al § 28 del *Merlin*:

tfort e Raimondo di Tolosa nell'ambito della crociata contro gli albigesi, Thibaut de Champagne (Lévesque de la Ravallière): 158-61; l'identificazione con Gregorio IX e Federico II è avanzata in Thibaut de Champagne (Wallensköld): 197 e accettata dai successivi editori.

²⁸ Il riferimento sarebbe così alla serie di eventi che precedettero la partenza per la crociata guidata da Thibaut de Champagne, re di Navarra, nel 1239 per cui cf. Barbieri 2013: 323-4 e la bibliografia relativa.

²⁹ Thibaut de Champagne (Callahan–Grossel–O'Sullivan): 346.

³⁰ Thibaut de Champagne (Wallensköld): 199.

Sez tu qu'il a soz ceste terre? Il i a une grant iaue dormant et desouz cele iaue si a .II. dragons qui ne voient goute [...] Et quant sentent que l'iaue s'apesantut sor els, si se tornent et l'iaue demoine si grant bruit que ce qui est desus fait *covient que il chie*. Et einsi chiet ta tor por ces .II. dragons. (Micha 1979: 110-1)

La prossimità con dettato del sirventese aumenta confrontando il testo in esame con la lezione del manoscritto Add. 38117 della British Library di Londra, ms. R (*olim* ms. Huth, c. 39r A) «q(ue) quant quil est desus (*con*)uient *cheoir*», anch'esso latore della versione α ,³¹ in cui si trova la medesima formula impiegata da Thibaut, con il verbo *cheoir* all'infinito. Una simile corrispondenza non può essere considerata dirimente al fine dell'identificazione di un codice attraverso il quale l'autore del componimento potrebbe essere venuto a conoscenza del romanzo. Tuttavia può essere interessante, nella prospettiva di un'indagine più approfondita, osservare come, prendendo in considerazione il testo tramandato da un altro codice, le formule presenti nel sirventese risultino coincidenti con quelle del romanzo. La costruzione della frase con il verbo all'infinito è attestata, inoltre, nei manoscritti latini della versione β , inserita nel ciclo della *Vulgata*: «que quanques sor li est fait *couvient chaoir*», *Le Livre du Graal* (Poirion-Walter): 640 per cui cf. Thibaut L 240,21 v. 34 «dont il *couvint* les chastiaus jus *chaoir*».

Il *sens* di Merlino è menzionato a più riprese nel corso della narrazione in prosa, soprattutto in relazione alle particolari capacità acquisite dal bambino senza padre «si li dona pooir et *sens* de savoir les choses *qui estoient a avenir*», Merlin (Micha): 50, § 10. Il costrutto è molto vicino a quello con cui Thibaut cita Merlino nel sirventese, vv. 37-38 «Le *sens* Mellin en *couvint* fors issir / por deviner *qu'estoit a avenir*».³² Secondo le ricerche effettuate mediante il database *Trouveors* (Canettieri–Distilo 2010), tale struttura sintattica non risulta altrove attestata nella lirica dei trovieri.

³¹ Si noti, inoltre, che il codice risulta legato al gruppo x^4 , all'interno del quale Micha colloca anche il manoscritto di Modena, Bibl. Estense E 39; Micha 1958.

³² Il costrutto si ritrova identico in questo passaggio e in due ulteriori luoghi nell'edizione della versione *Vulgata*, si veda ad esempio «m'avait donné *sens* et memoire de savoir les choses *qui estoient a avenir*», *Le Livre du Graal* (Poirion-Walter): 609, § 38.

Al v. 37 del componimento in esame, i manoscritti Mt e S tramandano *sanc* in luogo di *sens* e Barbieri (2013: 344) nella sua edizione definisce l'errore poligenetico e dovuto alla cultura letteraria dei copisti.

Il passaggio del romanzo in cui il protagonista si salva dalla morte giocando sui lemmi *sans* e *sanc*, difatti, non è presente nelle diverse trasposizioni dell'episodio ma risulta attestato esclusivamente nel *Merlin en prose* § 27 «tes clers qui disoient que ta tor devoit tenir de mon *sanc*, mais il mentirent. Mes s'il eussient dit qu'ele deust tenir par mon *san*, il eussient voir dit» (Micha 1979: 108). La conoscenza dell'episodio attraverso il *Brut* o l'*Historia Regum Britanniae*, avrebbe potuto influenzare quindi i copisti, per i quali la soluzione al crollo della torre non risulterebbe identificabile con il *sens* di Merlino bensì esclusivamente con il suo *sanc*. Nel *Brut* e nell'*Historia Regum Britanniae*, difatti, i consiglieri avevano suggerito al re di spargere sulle fondamenta della torre il sangue di un bambino senza padre per impedire nuovi crolli, nei testi manca però un luogo simile a quello del *Merlin en prose*, in cui il protagonista gioca con i due lemmi *sanc* e *sens* spiegando in quale dei due risiede realmente la soluzione al problema.

Una simile analisi è indicativa della circolazione di materiale merliano nell'area geografica della Champagne, come si può dedurre anche dal rimando alla madre di Merlino presente nel *jeu-parti* fra Raoul de Soissons e Thibaut de Champagne *Sire, loèz moi a choisir* L 215,17 vv. 21-22 «que je ne vueil estre senblanz / mere Merlin ne ses paranz».³³ A testimoniare tale circolazione contribuiscono le ipotesi secondo le quali la Champagne sarebbe il luogo di produzione di alcuni manoscritti latori del *Merlin prose* (Rennes, BM 225; Modena, Bibl. Estense E 39) e di alcuni codici di impostazione ciclica (Paris, BnF fr. 768).³⁴ Il periodo di produzione e dif-

³³ Si cita da *Jeux Partis* (Jeanroy–Långfors): 29-33; in Thibaut de Champagne (Wallensköld): 147-52 in luogo di *mere Merlin* si legge *Miramolin*, congettura dell'editore. Per la discussione su questo luogo testuale cf. inoltre Raoul de Soissons (Winkler): 94; Wallensköld 1915; Lepage 2006: 373.

³⁴ Sull'argomento cf. il capitolo dedicato ai manoscritti in Burgess–Pratt 2006; la localizzazione nella Champagne dei mss. di Modena e di Rennes è proposta dalla pagina web del *Lancelot-Graal Project*, per il mss. Paris, BnF fr. 768 cf. Stirnemann 1993: 207 e Spadini 2016: 14-5, che osserva però come il ms. di Rennes sia da ricondurre piuttosto all'area dell'Île de France.

fusione dei romanzi in prosa, come si evince dagli studi sulla tradizione manoscritta, è di poco precedente all'intervallo di tempo in cui è stata collocata la composizione del sirventese di Thibaut de Champagne.³⁵ Tuttavia l'immagine di Merlino quale elemento chiave per la risoluzione di una problematica politica dev'essere stata nota al pubblico di riferimento dell'autore a quest'altezza cronologica.

3. MOTIVI NARRATIVI

3.1. *L'arc qui ne faut*

Un'altra tipologia di riferimenti alla *matière de Bretagne* presente nella lirica antico-francese consiste nell'impiego, da parte dei poeti, di motivi narrativi comuni ad alcune opere afferenti all'universo arturiano. In una canzone di Jehan Bretel e in una lirica tramandata in forma anonima è stata rilevata un'allusione all'*arc qui ne faut*, utilizzato da Tristano nella foresta secondo la vicenda narrata da Bérout.³⁶ L'arma è presente anche nella cronaca di Gaimar, l'*Estoire des Engleis*,³⁷ in cui se ne trova una descrizione più dettagliata: l'*arc qui ne faut* corrisponde qui a una trappola, architettata per uccidere il re Edmond II.³⁸ Nel romanzo di Bérout, e in altre opere in cui compare il riferimento all'*engin*, l'accento viene posto sull'infallibilità dell'arma. Una simile caratteristica permetterà a Jehan Bretel di costituire il paragone fra la propria perseveranza in amore e tale referente.

Jehan Bretel allude a Tristano in due *jeux-partis* (L 133,19; L 133,61), se ai due riferimenti si aggiungesse la menzione dell'*arc qui ne faut* risulterebbe

³⁵ Un'ulteriore ipotesi circa l'influenza della narrativa in prosa sul re troviero è stata avanzata da Barbieri sulla base della comparazione tra Dio e il pellicano, che apre il sirventese, Barbieri 2013: 309.

³⁶ Bérout. *Tristano e Isotta* (Paradisi): 194-6, vv. 1754-1756; 1763-1265 «trova Tristan l'Arc Qui ne faut. / En tel maniere el bois le fist / riens ne trove qu'il n'oceïst. / [...] / Tristan, par droit et par raison, / qant ot fait l'arc, li mist cel non. / Molt a buen non l'Arc, "Qui ne faut"».

³⁷ L'*engin* si trova descritto ai vv. 4409-4429, *Estoire Des Engleis* (Short).

³⁸ Cf. a riguardo il contributo di Legge 1956, in cui vengono esaminate le differenti attestazioni.

rebbe significativa la presenza di tre riferimenti alla leggenda tristaniana nella sua produzione. Nella lirica *Jamais nul jour de ma vie* L 133,1 l'autore inserisce l'allusione all'*arc qui ne faut* nel ritornello, costituito dal verso finale di ciascuna strofe, mediante il quale il poeta afferma la propria costanza nel servire la dama, vv. 9-10 «s'ert toujours de moi servie. / Je sui li ars qui ne faut», Jehan Bretel (Cóncina). Nella seconda edizione del romanzo di Bérout, apparsa nel 1922,³⁹ E. Muret sottolineava la presenza di questo riscontro in Jehan Bretel e Cóncina, ultima editrice delle liriche del troviero, è tornata sull'argomento.⁴⁰

La canzone anonima *Coment qu' Amors me destraingne et travail* (L 265,377), invece, menziona l'*arc qui ne faut* in quanto arma di Amore ai vv. 13-14: «Amors me vint par mi le cuer navrer / d'un douz resgart a son arc qui ne faut».⁴¹ In questa attestazione è nuovamente presente l'aspetto della trappola, dell'*engin*.

Entrambi i testi, quello di Jehan Bretel e quello del troviero anonimo, mettono in atto un procedimento emerso in numerosi componimenti.

Per Jehan Bretel l'arma infallibile si trasforma nell'emblema della sua perseveranza di amante, mentre per l'anonimo autore lo sguardo scagliato da Amore attraverso l'*arc qui ne faut* provoca la ferita e l'innamoramento dell'*Io* lirico, l'arma ricopre dunque un ruolo paragonabile a quello svolto dal filtro nella vicenda degli amanti di Cornovaglia. Come abbiamo visto per Moniot d'Arras – in cui è la bellezza dell'amata a rendere l'*Io* lirico *sospris* – il motivo del romanzo subisce una rifunzionalizzazione, l'*arc qui ne faut*, da arma di Tristano nella foresta, o trappola mortale per il re Edmond II, può diventare l'arma di Amore, da cui vengono scagliati sguardi. Un simile rimaneggiamento si inserisce in un dibattito sull'amore che vede fra i suoi protagonisti Chrétien de Troyes. In una delle due liriche con piú certezza attribuite al romanziere *champenois*, *D'Amors, qui m'a tolu a moi* (L 39,2), al-

³⁹ Tristan. Bérout (Muret): XI–XII.

⁴⁰ Jehan Bretel (Cóncina): 104-7. La citazione di Jehan Bretel e quella rilevata nella lirica anonima, sono state prese in considerazione nel contributo dedicato alla relazione tra lirica antico-francese e amore tristaniano da Grossel 1996: 199.

⁴¹ Si cita da *Chansons inédites* (Jeanroy–Långfors).

l'effetto del filtro viene contrapposto quello dello sguardo (vv. 33-34 «bien en doit estre mien li grez / qu'ainz de riens efforciez en fui / fors que tant que mes euz en crui»). Il ruolo degli occhi nell'innamoramento è sottolineato nelle stesse liriche in cui è menzionato Tristano dal Castellano di Coucy L 38,7 vv. 29-30 «mout aim mes ieuz qui me firent choisir; / lors que la vi, li lassai en hostage / mon cuer, qui puis i a fait lonc estage» e da Thibaut de Champagne L 240,6 vv. 24-25 «car a mes euz en set mes cuers bon gré, / qui choisirent si tres bele senblance».⁴²

Il motivo dell'*arc qui ne faut*, quindi, nella lirica dell'anonimo e in quella di Jehan Bretel, si carica di valori caratteristici della produzione dei trovieri e le riprese tristaniane in generale si rivelano essere funzionali all'espressione di una determinata poetica.

3.2. *L'attesa bretone*

La leggenda per cui il popolo dei bretoni attendeva il ritorno di Artù da Avalon era messa in discussione già da Wace, nei versi del *Roman de Brut* (vv. 13275-13290).⁴³ In linea con la pretesa di storicità e veridicità del testo, l'autore precisa di attenersi alla *geste* e specifica che le profezie di Merlino, da lui non tradotte, annunciavano semplicemente la morte di Artù in quanto vicenda *dutuse*. Tuttavia il motivo gode di particolare diffusione e nella lirica trovierica il riferimento ad Artù si rivela legato – tre volte su cinque – al motivo dell'attesa.⁴⁴ Nella canzone *Doleureusement comence* (L 93,1)⁴⁵ Gontier de Soignies paragona l'attesa del *guerredon* in amore alla speranza nel ritorno di Artù da parte del popolo bretone:

⁴² Chastelain de Couci (Lerond): 68; Thibaut de Champagne (Wallensköld): 76.

⁴³ Cf. *Roman de Brut* (Arnold), vv. 13275-13290 «Arthur, si la geste ne ment, / Fu del cors nafrez mortelment; / En Avalon se fist porter / Pur ses plaies medeciner. / Ancor i est, Breton l'atendent; / [...] / Maistre Wace, ki fist cest livre, / Ne volt plus dire de sa fin / Qu'en dist li prophete Merlin; / Merlin dist d'Arthur, si ot dreit, / Que samort dutuse serreit. / Li prophetes dist verité; / Tut tens en ad l'um puis duté, / E dutera, ço crei, tut dis, / Se il est morz u il est vis».

⁴⁴ Sull'*esperansa bretona* si segnalano Cnyrim 1888: 965-75; Faral 1929: 225-33; Loomis 1959: 64-8; Pirot 1972: 439-49; Frappier–Grimm 1978: 197; Greene 2002: 321-40.

⁴⁵ Gontier De Soignies (Formisano): 62.

V Jou faic, ce croi, tele atente
 com li Breton font d'Artus;
 Amors m'ochit et tormente
 et si nel savra ja nus.
 Miex me vient de li l'atente, [...]

45

Si instaura quindi un parallelismo tra la condizione dell'amante e quella dei bretoni, fra la dama e il sovrano. Una situazione analoga si rileva nei versi della canzone anonima *Chanter ne me seut agreer* (L 265,341), in cui il poeta teme di aver intrapreso un'impresa vana:⁴⁶

IV Per maintes fois l'avrai requis
 lors s'en escondist en riant,
 de s'amor cuidoie estre fis
 dont tout ades me fait joiant,
 ensi atandrai bonement
 mercit quant del tout mi seux mis,
 maix trop redous ke n'aie empris
 ceu k'em Bretagne Artus ratent.

32

L'anonimo autore della lirica *Costume et us* L 265,387 (vv. 5-9 «je n'en refus / ne poinne ne torment, / ainz pans et mus / et *dout* ne soit Artus / ce que j'atent») ⁴⁷ accetta di buon grado il tormento derivante dall'amare lealmente. Anche qui emerge, attraverso il verbo *douter*, il timore espresso nella canzone *Chanter ne me seut agreer* (L 265,341).

Nei versi di Gontier de Soignies e dei due anonimi, quindi, il riferimento alla “speranza bretona” è volto a sottolineare il paradosso del *servitium amoris*. Nella strofe di Gontier, inoltre, il parallelismo è sottolineato dalla rima equivoca tra il v. 41 e il v. 45 in cui il lemma indica prima l'attesa, poi il *servitium amoris*.⁴⁸ L'esito positivo della preghiera dell'*Io* lirico appare tanto

⁴⁶ Si cita da Canettieri–Distilo 2010.

⁴⁷ Nella strofe seguente della stessa lirica, inoltre, si rileva il riferimento ad alcuni amanti esemplari vv. 12-18 «mais il n'est nus / qui l'aint si læaument, / car je l'aim plus / qu'Aude n'ama Rolant; / ainz Narcisus, / Tristanz ne Pirus / n'amerent tant», *Chansons inédites* (Jeanroy–Långfors): n. 14. Sulle relazioni fra questa lirica e i testi di Raimbaut de Vaqueiras (PC 392,2) e Thibaut de Champagne (L 240,53) cf. Saviotti 2013: 22-3.

⁴⁸ Gontier De Soignies (Formisano): 57.

inverosimile quanto l'atteso ritorno di Artù da parte dei bretoni. L'associazione tra l'*esperansa bretona* e l'attesa dell'amante è attestata già nella lirica provenzale (per cui cf. Anglade 1929: 38-46). I trovatori, tuttavia, menzionano il re anche come termine di paragone per esaltare le virtù dei personaggi del presente, a cui si attribuiscono le qualità proprie del sovrano.⁴⁹ Simili allusioni mancano nella poesia antico-francese, in cui esclusivamente si trovano avvicinati due detentori del potere e della sovranità, la Dama, attorno alla quale ruota il discorso lirico cortese, e il re bretone, attorno al quale si sviluppa l'universo del romanzo arturiano.

3.3. *Il blanc cerf*

Nella canzone di Thibaut de Champagne dall'incipit *Je me cuidoie partir* (L 240,28)⁵⁰ è stato rilevato un riferimento alla "costume" presente ad esempio nei versi di *Erec et Enide*. La caccia al cervo bianco,⁵¹ in Thibaut divenuta emblema della conquista amorosa, è declinata in modo differente nelle opere in cui si trova attestata. In *Je me cuidoie partir*, tuttavia, l'autore fa riferimento ad alcuni elementi, assenti nella lirica d'oïl, che rimandano alle attestazioni della leggenda nei *lais* anonimi o nei romanzi in prosa.

III Li cers est *aventureus*
 et si est *blans conme nois*
 et si a les *crins* andeus
 plus sors que *or espanois*.
 Li cers est en un defois
 a l'entrer mult perilleus
 et si est *gardez de leus*:
 ce sont felon envieus
 qui trop grievent aus cortois.

27

⁴⁹ Il nome del re bretone si ritrova attestato come esempio di virtù quali il valore o la lealtà; ad Artù sono comparati i personaggi ricordati nei *planb*, cf. ad esempio Gaucelm Faidit PC 167,22 vv. 14-16 «qu'Alixandres, lo reis qui venquèt Daire, / non cre que tant donès ni tant mesés / ni anc Carles ni Artús plus valgués», per la morte di Riccardo Cuor di Leone, Gaucelm Faidit (Mouzat): 415; Guiraut de Calanso PC 243,6 vv. 6-7 «qu'en lui era tot lo pretz restauratz / del rei Artus, qu'om sol dir e retraire», per la morte di Fernando di Castiglia, Guiraut de Calanso (Ernst): 331.

⁵⁰ Thibaut de Champagne (Wallensköld): 53.

⁵¹ Per il motivo del cervo bianco si rimanda a Cigada 1965; Donà 1996, 1997; 2003; Meneghetti 2006. Per ulteriori riferimenti bibliografici circa la caccia all'animale bianco cf. Donà 1996: n. 32.

In primo luogo l'attributo del cervo (*aventureus*), corrisponde a quello della foresta in cui è ambientata la caccia in *Erec et Enide* vv. 63-65 «Demain matin a grant deduit / irons chacier le blanc cerf tuit / an la forest *aventureuse*».⁵² Il confronto fra il colore del manto dell'animale e quello della neve è presente nel *Lai de Graelent* (vv. 200-202 «en .I. boisson espés ramé / voit une bisse toute blanche / plus que n'est nois nule sor brance»)⁵³ nel *Didot-perceval* («et li cers s'en fui qui estoit blans comme nois»)⁵⁴ e nel *Lancelot propre* («Et lors voient par devant eus aler un cerf *plus blanc que noif neigie*»; «je vi hui passer un cerf *blanc comme noif*»)⁵⁵.

La luminosità del pelo è accostata a quella dell'oro sia in Thibaut sia nel *Lai de Tyolet* mediante l'attributo *doré*, vv. 352-355 «blanc pied / du cerf qui est et bel et grant / et qui tant a le poil luisant / por poi qu'il ne semble *doré*»⁵⁶ cf. L 240,28 v. 22 «plus sors que or espanois».

La difficoltà di raggiungere e catturare l'animale, espressa dal troviero nella strofe precedente a quella qui riportata, ai vv. 16-18 «mès se je puis *consivir* / le cerf, qui tant puet fouir, / nus n'est joianz a Thiebaut», è descritta nel *Lai de Graelent* con lo stesso verbo utilizzato dal poeta vv. 203-206 «Devant lui la bisse sailli, / il le hua, si point a li; / il ne le *consivra* jamés / porquant si le siut il de prés», *Lais bretons* (Koble-Séguy): 788.

Il cervo, inoltre, appare circondato da lupi nella canzone, con i quali il troviero identifica gli *envieus*, i guardiani invidiosi che circondano la dama danneggiando l'amante. Il *blanc cerf* è circondato da predatori, questa volta leoni, anche in *Tyolet* (vv. 352-356 «blanc pied / du cerf qui est et bel et grant / [...] / De .VII. lions est bien gardèe»; vv. 444-446 «Que il li a le cerf moustré. / .VII. granz lions le cerf *gardoient* / Et de molt grant amor l'amoient») e nel *Lancelot propre* («Et lors voient par devant eus aler un cerf plus blanc que noif neigie. [...] et entour lui avoit .VI. lions .II. devant et .II. derriere et .II. d'encoste qui l'aloient *gardant* ausi chierement comme la

⁵² Cf. Toury 1987: 51; si cita da Chrétien de Troyes (Poirion): 4.

⁵³ Il testo si può leggere in *Lais bretons* (Koble-Séguy): 788; *Lais anonymes* (Tobin): 103; Cf. la variante del ms. *a* per il v. 20 della lirica L 240,28 «et si est plus blanc que noif».

⁵⁴ *Didot Perceval* (Roach): 171; cf. inoltre Cigada 1965: 15.

⁵⁵ Si cita da *Le Livre du Graal* (Poirion-Walter): 524, 589.

⁵⁶ *Lais anonymes* (Tobin) 1976: 227-53.

mere fait son enfant»; «Et lors regarderent devant eus et virent venir le cerf que li .VI. lyon conduisoient»).⁵⁷ Nella *Queste de Saint Graal* i leoni assumono un valore religioso,⁵⁸ divenendo emblema degli evangelisti, dove il cervo rappresenta Cristo. La polisemia della figura del leone⁵⁹ e la sua duplice valenza simbolica potrebbe quindi aver influenzato l'autore della lirica nella scelta del lupo, la cui valenza simbolica risulta piú marcatamente negativa.

CONCLUSIONE

Convergenze come quelle fin qui illustrate offrono la possibilità di osservare in quale misura e con quale scopo la lirica ha attinto da un bacino di immagini comune alla letteratura medievale coeva. L'indagine può essere proseguita guardando agli studi sulla circolazione manoscritta dei romanzi e alla ricezione delle opere letterarie nelle corti in cui si sviluppa la lirica antico-francese. Nella prima fase dello studio, dopo il regesto delle citazioni individuate, è emersa la presenza di *expressions figées* che testimonia l'auto-referenzialità della poesia dei trovieri. Tuttavia, osservando i dati nel loro contesto ho potuto notare come dietro alcuni sintagmi fissi si celi talvolta una conoscenza delle vicende dei personaggi o dei motivi menzionati, emersa ad esempio nella sede polarizzante della rima. Dalla riflessione sull'insieme dei dati ho osservato un costante procedimento di rifunzionalizzazione nel reimpiego dei referenti, che vengono adattati all'espressione del discorso lirico cortese.

Nella poesia dei trovieri le allusioni ai personaggi della “materia arturiana” sono impiegate soprattutto per la costituzione di paragoni esemplari, come avviene per Tristano.

Le riprese tematiche si riflettono in alcuni casi sul piano formale, nella scelta dei rimanti da parte di Guiot de Provins o nelle affermazioni dell'*Io* lirico femminile nella canzone di Moniot d'Arras.

⁵⁷ *Lais anonymes* (Tobin): 227-53; *Le Livre du Graal* (Poirion–Walter): 524, 585; cf. inoltre Meneghetti 2006: 344; Cigada 1965: 30-1.

⁵⁸ Cf. Donà 2003: 319-22.

⁵⁹ Circa figura del leone e la sua duplice valenza simbolica cf. Pastoureau 2005, 40–55.

Talvolta le dinamiche narrative dei romanzi risultano attualizzate per esemplificare situazioni politiche, accade ad esempio per la vicenda di Merlino alla corte di Vortiger e della battaglia fra i due draghi, e sono spesso modificate per aderire alle dinamiche della *fin'amor*, nel caso dell'*arc qui ne faut*, dell'*esperansa bretona* e del *blanc cerf*.

Margherita Bisceglia
(Università La Sapienza di Roma)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Béroul, *Tristano e Isotta* (Paradisi) = Gioia Paradisi, *Béroul. Tristano e Isotta*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Bertolome Zorzi (Levy) = Emil Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle, Niemeyer, 1883.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Carl Appel, *Bernart von Ventadorn, seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer, 1915.
- Chastelain de Couci (Lerond) = Alain Lerond, *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII^e-début du XIII^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Chansons inédites* (Jeanroy-Långfors) = Alfred Jeanroy, Arthur Långfors, *Chansons inédites tirées du manuscrit français 846 de la Bibliothèque nationale*, «Archivum Romanicum» 2 (1918): 296-324.
- Chansons satiriques et bachiques* (Jeanroy-Långfors) = Alfred Jeanroy, Arthur Långfors, *Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1921.
- Comte de Bretagne (Bédier) = Joseph Bédier, *Les Chansons du comte de Bretagne*, in Aa. Vv., *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928: 477-95.
- Chrétien de Troyes (Poirion) = Daniel Poirion, *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994.
- Didot Perceval* (Roach) = William Roach, *The Didot Perceval: according to the manuscripts of Modena and Paris*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1977.
- Die altfranzösische Liederhandschrift* (Brakelmann) = Jules Brakelmann, *Die altfranzösische Liederhandschrift Nro. 389 der Stadtbibliothek zu Bern*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 43 (1869): 241-394.

- Eustache le Peintre (Gambini) = Maria Luisa Gambini, *Le canzoni di Eustache le Peintre*, Fasano, Schena, 1997.
- Estoire Des Engleis* (Short) = Ian Short, *Estoire Des Engleis: History of the English*. Oxford, University press, 2009.
- Falquet de Romans (Arveiller–Gouiran) = Raymond Arveiller, Gérard Gouiran, *L'œuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1987.
- Gaucelm Faidit (Mouzat) = Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle*, Paris, Nizet, 1965.
- Gille le Vinier (Metcke) = Albert Metcke, *Die Lieder des altfranzösischen Lyriker Gille le Vinier*, Halle a. S., Kaemmerer, 1906.
- Gontier De Soignies (Formisano) = Luciano Formisano, *Il canzoniere di Gontier De Soignies*, Milano, Ricciardi, 1980.
- Guiot de Provins (Orr) = John Orr, *Les oeuvres de Guiot de Provins, poète lyrique et satirique*, Manchester, Impr. de l'Université, 1915.
- Guiraut de Calanso (Ernst) = Willy Ernst, *Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanso*, Erlangen, Junge&Sohn, 1930.
- Jeux Partis* (Jeanroy–Långfors) = Alfred Jeanroy, Arthur Långfors, *Recueil général des jeux partis français*, Paris, Société des anciens textes français, 1926.
- Jehan Bretel (Cócina) = Chiara Cócina, *Jehan Bretel. Liriche cortesi*, Verona, Fiorini, 2012.
- Lais anonymes* (Tobin) = Prudence Mary O'Hara Tobin, *Les Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles: édition critique de quelques lais bretons*, Genève, Droz, 1976.
- Lais bretons* (Koble–Séguy) = Nathalie Koble, Mireille Séguya, *Lais bretons (XII^e–XIII^e siècles): Marie de France et ses contemporains*, Paris, Champion, 2011.
- Le Livre du Graal* (Poirion–Walter) = Daniel Poirion, Philippe Walter (éd. par), *Le livre du Graal*, Paris, Gallimard, 2001-2009, 3 voll.
- Merlin* (Micha) = Alexandre Micha, *Merlin: roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1979.
- Moniot d'Arras (Petersen-Dyggve) = Holger Petersen-Dyggve, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris Trouvères du XIII^e siècle. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Société de littérature finnoise, 1938.
- Raoul de Soissons (Hardy) = Ineke Hardy, *Les chansons attribuées au trouvère picard Raoul de Soissons. Édition critique électronique*, Ottawa, University of Ottawa, 2009.
- Raoul de Soissons (Winkler) = Emil Winkler, *Die Lieder Raouls von Soissons*, Halle, Niemeyer, 1914.
- Roman de Brut* (Arnold) = Ivor Arnold, *Le Roman de Brut par Wace*, Paris, Société des anciens textes français, 1938, 2 voll.
- Thibaut de Champagne (Callahan–Grossel–O'Sullivan) = Christopher Callahan,

- Marie-Geneviève Grossel, Daniel E. O' Sullivan, *Les chansons de Thibaut de Champagne: Textes et mélodies*, Paris, Champion, 2018.
- Thibaut de Champagne (Wallensköld) = Axel Wallensköld, *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris, Champion, 1925.
- Thibaut de Champagne (Lévesque de la Ravallière) = Pierre Alexandre Lévesque de la Ravallière, *Les poésies du roy de Navarre: avec des notes et un glossaire*, Paris, Guérin et Guérin, 1742, 2 voll.
- Tristan et Yseut* (Marchello-Nizia-Boyer) = Christiane Marchello-Nizia, Régis Boyer (éd. par), *Tristan et Yseut: les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, 1995.
- Tristan Bérout* (Muret) = Ernest Muret, *Le roman de Tristan, poème du XII^e siècle* (1903), Paris, Champion, 1922².
- Trouvère lyrics* (Tischler) = Hans Tischler (ed. by), *Trouvère lyrics with melodies: complete comparative edition*, Neuhausen, American Institute of Musicology, 1997, 15 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Anglade 1929 = Joseph Anglade, *Les troubadours et les Bretons*, Montpellier, Société des langues romanes, 1929.
- Barbieri 2013 = Luca Barbieri, *Un sirventese religioso di Thibaut de Champagne: «Diex est ausis comme li pellicans» (RS 273)*, «Cultura neolatina» 73 (2013): 301-46.
- Burgess-Pratt 2006 = Glyn Sheridan Burgess, Karen Pratt, *The Arthur of the French. The Arthurian legend in medieval French and Occitan literature*, Cardiff, University of Wales, 2006.
- Canettieri-Distilo 2010 = Paolo Canettieri, Rocco Distilo, *Trouveors. Database della lirica dei trovieri*, Roma, «Sapienza» Università di Roma, 2010.
- Capelli 2008 = Roberta Capelli, *Caratteri e funzioni dell'elemento cavalleresco-cortese nella lirica italiana del due e trecento*, in Michelangelo Picone (a c. di), *La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla Gerusalemme liberata*. Atti del secondo Convegno internazionale di studi, Certaldo Alto 21-23 giugno 2007, Pisa, Pacini, 2008: 91-121.
- Capelli 2014 = Roberta Capelli, *The Arthurian Presence in Early Italian Lyric*, in Gloria Allaire, F. Regina Psaki (ed. by), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press 2014: 133-44.
- Chambers 1971 = Frank M. Chambers, *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.

- Cigada 1965 = Sergio Cigada, *La leggenda medievale del cervo bianco e le origini della «matière de Bretagne»*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1965.
- Cigni 2003 = Fabrizio Cigni, *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana*, in Michael Dallapiazza (a c. di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003: 29-129.
- Cluzel 1959 = Irénée Cluzel, *Cercamon a connu Tristan*, «Romania» 80 (1959): 275-82.
- Cluzel 1957 = Irénée Cluzel, *Les plus anciens Troubadours et la légende amoureuse de Tristan et d'Iseut*, in Aa. Vv., *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank, offerts par ses anciens maîtres, ses amis et ses collègues de France et de l'étranger*, Saarbrücken, Universität des Saarlandes, 1957: 155-70.
- Cnyrim 1888 = Eugen Cnyrim, *Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den provenzalischen Lyrikern*, Marburg, N. G. Elwert, 1888.
- Delbouille 1960 = Maurice Delbouille, *Non, Cercamon n'a pas connu Tristan*, «Romania» 81 (1960): 409-25.
- Di Girolamo 1984 = Costanzo Di Girolamo, *Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes*, «Medioevo romanzo» 9 (1984): 17-26.
- Donà 1996 = Carlo Donà, *La cerva divina, Guigemar e il viaggio iniziatico (I)*, «Medioevo romanzo» 20 (1996): 321-77.
- Donà 1997 = Carlo Donà, *La cerva divina, Guigemar e il viaggio iniziatico (II)*, «Medioevo romanzo» 21 (1997): 3-68.
- Donà 2003 = Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo: l'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2003.
- Dragonetti 1979 = Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Paris, Slatkine, 1979.
- Faral 1929 = Edmond Faral, *La légende arthurienne: études et documents*, Paris, Champion, 1929, 3 voll.
- Frappier–Grimm 1978 = Jean Frappier, Reinhold R. Grimm (éd. par), *4. Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle. 1. Partie Historique*, in Hans Robert Jauss, Erich Köhler (hrsg. von), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, 1978.
- Gatti 2019 = Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.
- Gaunt–Harvey 2006 = Simon B. Gaunt, Ruth E. Harvey, *The Arthurian Tradition in Occitan Literature*, in Glyn S. Burgess, Karen Pratt (ed. by), *The Arthur of the French. The Arthurian legend in medieval French and Occitan literature*, Cardiff, University of Wales, 2006, 528-45.
- Godefroy = Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg-Bouillon, 1881-1902, 10 voll.

- Greene 2002 = Virginie Greene, *Qui croit au retour d'Arthur?*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 45/180 (2002): 321-40.
- Grossel 1995 = Marie-Geneviève Grossel, *Narcisse, Pirame, Tristan... et Lancelot: images du "fin amant" dans la poésie lyrique de Thibaut de Champagne*, in *Lancelot, Lanzelot: hier et aujourd'hui. Recueil d'articles assemblés par Danielle Buschinger et Michel Zink pour fêter les 90 ans de Alexandre Micha*, Greifswald, Reineke, 1995: 177-86.
- Grossel 1996 = Marie-Geneviève Grossel, «*Onques del bevrage ne bui / Don Tristans fa anpoisonèz*». Fascination et rejet de la passion tristanienne dans la lyrique d'oïl, in André Crépin, Wolfgang Spiewok (éd. par), *Tristan - Tristrant: melanges en l'honneur de Danielle Buschinger a l'occasion de son 60^e anniversaire*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996: 195-208.
- Gutiérrez García 2003 = Santiago Gutiérrez García, *Personajes históricos y literarios y casuística amorosa en la lírica provenzal*, «Revista de filología románica» 20 (2003): 103-19.
- Gutiérrez García 2007 = Santiago Gutiérrez García, *La recepción hispánica de la materia de Bretaña y la Cantiga B479/V62 de Alfonso X*, in Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (ed. por), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2007, 2 voll.: 661-71.
- Herbin 2001 = Jean-Charles Herbin, *Les formes régionales du Merlin: essai de classement*, «L'information grammaticale» 88 (2001): 33-9.
- Infurna 1999 = Marco Infurna, *Intertestualità e mise en abyme*, in Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Vàrvaro (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare, vol. I. La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1999: 423-57.
- L = Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.
- Legge 1956 = M. Dominica Legge, *The Unerring Bow*, «Medium Ævum» 25/2 (1956): 79-83.
- Lejeune 1962 = Rita Lejeune, *L'allusion à Tristan chez le troubadour Cercamon*, «Romania» 83 (1962): 183-209.
- Lepage 2006 = Yvan G. Lepage, *Le sourire de Thibaut de Champagne*, in Catherine Bel, Pascale Dumont, Frank Willaert (éd. par), «*Contez me tout*»: mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Herman Braet, Louvain, Peeters, 2006: 365-84.
- Loomis 1959 = Roger Sherman Loomis, *The Legend of Arthur's Survival*, in Id. (ed. by), *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, Oxford, University Press, 1959: 64-8.
- Lorenzo Gradín 2015 = Pilar Lorenzo Gradín, *The Matière de Bretagne in Galicia*,

- in David Hook (ed. by), *The Arthur of the Iberians: the Arthurian legends in the Spanish and Portuguese worlds*, Cardiff, University of Wales Press, 2015: 118-58.
- Marchello-Nizia 1995 = Christiane Marchello-Nizia, *Une nouvelle poétique du discours direct: le Tristan et Yseut de Thomas*, «LIX» 32 (1995): 161-71.
- Meneghetti 2006 = Maria Luisa, *Tyolet nella penisola iberica. Storie di cervi, leoni e leonessa*, «Medioevo romanzo» 30 (2006): 334-48.
- Meneghetti 2009 = Maria Luisa Meneghetti, *I confini del grand chant courtois*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova-Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006, Padova, Unipress, 2009: 295-312.
- Micha 1958 = Alexandre Micha, *Les manuscrits du Merlin en prose de Robert de Boron (suite)*, «Romania» 79 (1958): 145-74.
- Pastoureau 2005 = Michel Pastoureau, *Medioevo simbolico* (2004), Roma · Bari, Laterza, 2005 (trad. it. di Renato Riccardi).
- PC = Alfred Pilet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- Petersen-Dyggve 1934 = Holger Petersen-Dyggve, *Onomastique des troubadours*, Helsinki, Suomalaisen Tiedeakatemia, 1934.
- Pirot 1972 = François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les sirventes-ensenhamens de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» 14 (1972): 435-525.
- Punzi 1988 = Arianna Punzi, *Materiali per la datazione del «Tristan» di Thomas*, «Cultura neolatina» 48 (1988): 9-71.
- Punzi 2005 = Arianna Punzi, *Tristano: storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005.
- Punzi-Paradisi 2005 = Arianna Punzi, Gioia Paradisi, *Note sul lessico in rima nei Tristani in versi di Thomas e Béroul*, in Simonetta Bianchini (a c. di), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, Roma, Bagatto Libri, 2005: 79-126.
- Roncaglia 1958 = Aurelio Roncaglia, *Carestia*, «Cultura neolatina» 18 (1958): 121-38.
- Rosenberg 1991 = Samuel N. Rosenberg, *Merlin in Medieval French Lyric Poetry*, «Quondam et Futurus» 4 (1991): 1-8.
- Rossi 1987 = Luciano Rossi, *Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linbaure, Carestia*, «Vox Romanica» 46 (1987): 26-62.
- Saviotti 2013 = Federico Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras, Era m requier sa costum'e son us (BdT 392.2)*, «Lecturae tropatorum» (2013).
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

- Spadini 2016 = Elena Spadini, *Studi sul Lancelot en prose*, Tesi di Dottorato, XXVII ciclo, (Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali, Relatrice prof.ssa Arianna Punzi) «Sapienza» Università di Roma, Roma, 2016.
- Stirnemann 1993 = Patricia Danz Stirnemann, *Some Champenois Vernacular Manuscripts and the Manerius Style of Illumination*, in Keith Busby (éd. par), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam · Atlanta, Rodopi, 1993, 2 voll.: 195-226.
- Sudre 1886 = Léopold Sudre, *Les allusions à la légende de Tristan dans la littérature du moyen âge*, «Romania» 60 (1886): 534-57.
- Toury 1987 = Marie-Noëlle Toury, *Les Chansons de Thibaut de Champagne: l'Écriture et le livre*, in Yvonne Bellenger, Danielle Quéruef (éd. par), *Thibaut de Champagne. Prince et poète au XIII^e siècle*, Lyon, La Manufacture, 1987: 45-55.
- Toury 1992 = Marie-Noëlle Toury, *Narcisse et Tristan: subversion et usure des mythes aux XII^e et XIII^e siècles*, in Giovanna Angeli, Luciano Formisano (éd. par), *L'imaginaire courtois et son double*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992: 421-37.
- Wallensköld 1915 = Axel Wallensköld, *Review of Die Lieder Raouls von Soissons*, «Neuphilologische Mitteilungen» 17 (1915): 125-33.
- Zaganelli 1982 = Gioia Zaganelli, *Aimer, souffrir, joir: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La nuova Italia, 1982.
- Zumthor 1973 = Paul Zumthor, *Merlin le Prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans* (1943), Genève, Slatkine, 1973².

RIASSUNTO: L'obiettivo del contributo è porre l'attenzione sulla presenza di allusioni alla materia arturiana nella produzione lirica in antico-francese attraverso alcuni esempi. L'esame muove da una riflessione sulle tipologie di riferimenti rilevate all'interno del *corpus* lirico. In primo luogo è presa in considerazione la tipologia delle *expressions figées* legate alle figure esemplari; successivamente, lo studio si sofferma su alcuni rimandi puntuali alle vicende di personaggi come Tristano e Merlino. Infine vengono esaminati tre motivi narrativi comuni alla lirica antico-francese e a opere letterarie relazionate con l'universo arturiano.

PAROLE CHIAVE: trovieri, lirica antico-francese, Tristano, Merlino, attesa bretona, arc qui ne faut, cervo bianco.

ABSTRACT: The main purpose of the paper is to focus on references to the Arthurian matter in old French poetry, through the analysis of a number of examples. An in-depth study of trouvère songs shows that different types of allusions

can be found within the lyrical corpus. First of all, the category of *expressions figées* linked to exemplary figures is taken into consideration; secondly, more precise references to characters such as Tristan and Merlin are examined. Finally, three narrative motifs that appear both in trouvère lyrics and in other literary works connected with the *matière de bretagne* are analyzed.

KEYWORDS: trouvère lyrics, Tristan, Merlin, breton hope, unerring bow, white stag.

PER L'EDIZIONE DELL'*YVAIN EN PROSE*:
NOTAZIONI ECDOTICHE INTORNO
ALL'EPISODIO DEL *SERVAGGIO* TRASMESSO
DAL MS. NLW 444D

1. APPARTENENZA DEL SETTIMO EPISODIO DELL'*YVAIN EN PROSE*
ALLA FAMIGLIA F DEL *TRISTAN EN PROSE*

Il cosiddetto *Yvain en prose* – del quale mi sto occupando di fornire l'edizione¹ – oltre a non rappresentare la prosificazione dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes, non è neanche una narrazione organica, ma una compilazione di sette episodi, quattro dei quali sicuramente modellati su precedenti arturiani.² Dell'unico testimone dell'opera, per giunta lacunoso, il 444D della National Library of Wales (Aberystwyth), assegnabile alla fine del XIII secolo o all'inizio del XIV, si è da tempo proposta l'integrazione nel cosiddetto corpus pisano-genovese, con cui sembra condividere, oltre che l'italianità della mano, anche apparati illustrativi stilisticamente affini.³ Peraltro, non confliggono con l'ipotesi di confezionamento italiano del manoscritto gli esiti dello spoglio grafematico che ho condotto in vista dell'edizione e da cui è emersa l'immagine di una scripta franco-italiana compatibile con quella di altri esemplari del gruppo.⁴

¹ È l'oggetto della mia tesi di dottorato, di prossima discussione presso l'Università La Sapienza di Roma. Al momento della consegna di questo contributo alla Redazione della Rivista *Carte Romanze*, non era ancora apparsa l'edizione dell'*Yvain en prose* a cura di Emanuele Arioli (vd. *Yvain en prose* [Arioli]); non mi è stato possibile, pertanto, consultarla.

² Allo studio, rimasto allo stato di dattiloscritto, di McRitchie 1929 e ai successivi interventi di Muir 1964 e di Lacy 2000, 2004 e 2011 si deve l'identificazione delle fonti letterarie messe a profitto dal compilatore.

³ Non mi soffermo in questa sede sulle questioni della determinazione dello *scriptorium* di produzione e della consistenza del corpus, già autorevolmente dibattute. Mi limito a segnalare alcuni studi recenti rimandando alla bibliografia ivi citata: Cigni 2006, 2011; Fabbri 2012, 2016. Aggiornamenti sull'argomento anche in Leonardi–Trachsler 2018.

⁴ Sugli aspetti scriptologici del corpus pisano-genovese vd. almeno Zinelli 2015 e Hasenhor 1995.

Resta da stabilire, comunque, se l'operazione di assemblaggio dei sette episodi narrativi sia avvenuta Oltralpe o, piuttosto, in territorio italiano. Se nel primo caso, infatti, la copia in nostro possesso rappresenterebbe la testimonianza della circolazione nella Penisola di una selezione di materiali arturiani copiata, e evidentemente apprezzata, da uno scriba italiano, nel secondo avremmo di fronte addirittura un'antologia progettata e allestita con l'intenzione d'incontrare il gusto del pubblico nostrano; circostanza, questa, ben piú rilevante, soprattutto in considerazione del fatto che la nostra compilazione accoglie al proprio interno l'unico esempio noto di trasposizione in prosa – benché rielaborata – di un episodio del *roman de Le Chevalier as deus espees*.

Il dubbio sul luogo di allestimento della compilazione – oltre che attraverso altri percorsi d'indagine che mi riservo d'intraprendere in altra sede – credo possa essere indirettamente dissipato anche tramite l'approfondimento di una questione di natura ecdotica relativa alla tradizione dell'ultimo segmento narrativo e che qui si affronta soprattutto in vista della scelta dei criteri editoriali da applicare al testo dell'*Yvain en prose*. Il settimo episodio, infatti, a differenza degli altri di cui si è identificata una fonte, non rappresenta una riscrittura ad attestazione unica, ma una copia, seppur oggetto di rivisitazioni e interventi.

Si tratta della sezione dedicata al cosiddetto *Servaggio*, in cui Tristano, in compagnia di Isotta dalle Bianche Mani e Chedino, approda in seguito a un naufragio appunto nella Valle del Servaggio, governata dal temibile gigante Nabon il Nero e luogo di dolore e sofferenza dal quale è impossibile scappare. Tra i prigionieri del gigante, tutti uomini e donne di Logres e di Norgalles, Tristano incontra Segurades, inizialmente felice di vedere l'eroe di Cornovaglia precipitato in tale disgrazia, e poi pentito della propria malvagità. Tutta la compagnia, in seguito, prende alloggio presso una vedova originaria di Logres. Tristano manifesta la propria intenzione di combattere contro Nabon e liberare i prigionieri, ma gli altri, pur consci della sua abilità, dubitano che possa riuscire nell'impresa, poiché nella Valle è impossibile procurarsi armi. Il giorno successivo, il suono di un corno chiama tutti a raccolta perché partecipino ai festeggiamenti in occasione dell'investitura a cavaliere del figlio di Nabon, così Tristano e la sua compagnia si mettono in viaggio. Lungo la strada sostano in una cappella per far riposare Isotta, poco avvezza agli sforzi fisici; lí, Tristano, scoperta una tomba, apprende dalla vedova che vi è sepolto Monon il Pic-

colo, figlio del re Pellinor de Listenois. Giunti alla corte di Nabon, gli uomini di Logres e quelli di Norgalles vengono divisi in due schieramenti; il gigante, desideroso di assistere a una giostra, ordina che i migliori di entrambe le fazioni si sfidino. Come campione di Logres viene scelto Lamorat, il quale sconfigge senza difficoltà uno dopo l'altro i vari avversari di Norgalles e, così facendo, inorgoglisce il proprio schieramento. A questo punto, sia il racconto sia il manoscritto si troncano.

Non soltanto la fonte dell'episodio, rimasto incompiuto, è chiaramente il *Tristan en prose*, ma vari dettagli nella narrazione e nel dettato conducono precisamente verso la famiglia f dei testimoni del *Tristan*, isolata da Curtis nel corso del suo lavoro editoriale⁵ e comprendente: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 750 (= 750) e Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12599 (= 12599). Questo secondo codice, una compilazione di svariati materiali arturiani (*Roman de Guiron*, *Tristan en prose*, *Queste Post-Vulgate*, *Suite Merlin*, ecc.) risale all'ultimo quarto del XIII secolo ed è sicuramente italiano (Italia nord-occidentale? Pisa?).⁶ Data la sua fattura, inoltre, a parere di alcuni è inseribile nel corpus pisano-genovese.⁷ 750, invece, vergato dal francese Pierre de Tergeville nel 1278, contiene esclusivamente il *Tristan en prose* ed è di localizzazione meno certa,⁸ benché dagli studi più recenti sia detto di origine italiana.⁹

In base al lavoro di Curtis, la famiglia f è identificabile oltre che per elementi di natura ecdotica,¹⁰ anche per peculiarità narrative. Difatti, con-

⁵ *Tristan en prose* (Curtis): 46-9.

⁶ Favorisce l'attribuzione italiana la presenza in 12599 anche del volgarizzamento di *Febus el forte*, per il quale si veda Limentani 1962.

⁷ È presente, ad esempio, nella lista fornita da Zinelli 2015: 86-7. A proposito del manoscritto si veda l'imprescindibile Cigni 1999.

⁸ Sarebbe stato miniato nell'Oriente latino secondo Buchtal 1957: 102, nell'Italia meridionale secondo Avril–Gousset–Rabel 1984: 163-4.

⁹ Cigni 2014: 29; *Aventures des Bruns* (Lagomarsini): 54.

¹⁰ Rispetto alle carte collazionate, ossia le prime settanta/ottanta di tutti i manoscritti della tradizione del *Tristan en prose*, Curtis ha individuato tre errori congiuntivi a carico di 750 e 12599: la confusione tra *anniee* e *annitié*, un'omissione che lascia una frase incompleta e una lezione insensata. Vd. *Tristan en prose* (Curtis): 46. Gli stessi codici sono stati posti sotto osservazione e affiancati anche da Löseth 1890: XXIV.

trariamente a quanto accade negli altri manoscritti del *Tristan en prose* in cui compare l'episodio del *Servaggio*, i codici di f accentuano la drammaticità e gli effetti di pathos durante la scena del naufragio (ad esempio, Isotta trema di paura e piange a calde lacrime); prolungano fino al mattino successivo la sosta dei naufraghi sulla roccia in seguito all'urto della nave, descrivendo il dolore di Tristano per lo stato d'incoscienza di Isotta e lo stordimento di Chedino, che si rialza barcollando. Successivamente, Tristano scala la montagna da solo per esplorare il territorio, e soltanto più tardi è accompagnato dagli altri. Inoltre, sono presenti esclusivamente nei manoscritti di f frasi sentenziose come: *Il n'est nul qui se lest morir tant com il puet son cors sauver*.¹¹

Orbene, nonostante la forma raccorciata dovuta all'escissione di brevi segmenti testuali e alla presenza di passaggi rielaborati, nell'ultimo episodio dell'*Yvain en prose* si ritrovano gli stessi elementi separativi che contraddistinguono f, compreso l'intero brano della scalata in solitario della montagna da parte di Tristano – privo di riscontro nelle altre famiglie del *Tristan en prose*.¹² Tale circostanza consente d'includere in f anche la sezione di 444D relativa all'episodio del *Servaggio* e sollecita un supplemento d'indagine rispetto alla valutazione dei rapporti di parentela tra i membri della famiglia. I risultati dell'inchiesta, infatti, potrebbero avere ricadute sull'edizione della nostra compilazione, la quale, come già detto, per i primi sei episodi è ad attestazione unica.

Prima di procedere, comunque, è necessario tenere in considerazione che il *Servaggio*, così come tramandato da f e nella porzione testuale che compare in 444D, oltre che in 750 e in 12599, si ritrova interpolato anche in quattro codici francesi quattrocenteschi non considerati da Curtis. Si tratta di: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 355 (= 355); Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 356-357 (= 356/357-357*); Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, n° 3477-3478 (= A2-A2*); Cologny-Genève,

¹¹ Curtis aggiunge anche un elenco di divergenze meno significative che distinguono f dal resto del testimoniale, per le quali rimando direttamente al suo studio già citato alle pp. 48-9.

¹² Segnalo che anche McRitchie (1929: 167-8), aveva intuito che la narrazione fornita da 444D era maggiormente affine a quella di 750 e 12599.

Fondation Martin Bodmer, 96 (= C).¹³ Di questi, 355 e C trasmettono la redazione b della *Compilazione arturiana* di Rustichello¹⁴ e tramandano anche il *Guiron le Courtois* e la *Compilazione guironiana*; 356/357-357* e A2-A2*, codici detti gemelli per il loro identico contenuto, testimoniano il *Guiron le Courtois* e presentano l'episodio del *Servaggio* in clausola ai secondi tomi, ovvero 357* e A2*.

1.1. Dimostrazione del capostipite di f

Dalla collazione dei sette testimoni rispetto alle carte contenenti l'episodio del *Servaggio* nella porzione relata da 444D,¹⁵ è emersa innanzitutto la presenza di due elementi congiuntivi.¹⁶

1) Nei manoscritti considerati, subito dopo il saluto di Tristano a Segurades, quest'ultimo descrive la Valle del Servaggio come un luogo di angoscia e dolore infiniti e termina affermando:

Et je croi bien que vos meisme le savez mielz de moi. Car p(ar) aventure vos avez plus demoré en ce val que je n'ai¹⁷

¹³ Per la descrizione dei manoscritti rimando ai più recenti Morato 2010: 10-1, 13, 16 e *Aventures des Bruns* (Lagomarsini): 27-9, 59-60, 62-3. Preciso che anche Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 340 e Paris, Archives Nationales, MS AB. XIX 1733 mostrano elementi di vicinanza a 750 e 12599 rispetto al *Servaggio*, ma non presentano la sezione testuale condivisa da 444D che qui ci interessa.

¹⁴ *Rom. Rustich.* (Cigni): 369.

¹⁵ Viste le dimensioni, a volte ciclopiche, dei manoscritti del *Tristan en prose* e l'ampiezza della tradizione dell'opera, è ormai pratica comune attuare confronti su porzioni di testo più contenute: è, infatti, il *modus operandi* seguito anche da Curtis (vd. nota 10). Nello specifico, ho collazionato i manoscritti in esame rispetto alle seguenti carte: 750 (cc. 5v-12r), 12599 (cc. 42v-49r), 444D (cc. 54v-65v), 355 (cc. 397v-402v), C (cc. 278r-284v), 357* (cc. 368v-374v), A2* (cc. 823-836).

¹⁶ D'ora in avanti utilizzerò il sottolineato per focalizzare le differenze e le analogie e il grassetto per evidenziare le porzioni di testo non presenti in tutti i testimoni.

¹⁷ La lezione è di 750 e gli altri testimoni concordano; soltanto 444D riporta: *(et) je croi que avés plus demoré en cestui leu que je ne ai.*

Tristano è appena giunto nella valle e non ha ancora idea di dove si trovi. È sospetto, allora, che Segurades affermi che il nuovo arrivato abbia soggiornato nella valle più di lui; sarebbe più sensato, infatti, se queste parole fossero pronunciate da Tristano nei confronti di Segurades.

2) In tutti i codici, inoltre, è presente una lacuna che altera il senso del discorso e conferma la parentela tra i nostri testimoni. Difatti, rispetto a quanto si legge nell'edizione di Curtis:

Nabors li Noers, qui est sires de ceste vatee, veust hui veoir les proescs de cez dou reame de Logres encontre cez de Norgales. Au mieuz que vos onques porroiz vos defendez, que bien sachiez certainement **que cil qui encontre vos sera** vos fera honte et ledure, s'il onques puet¹⁸

i manoscritti in esame riportano:

750: Nabons li noirs qui sires est de ceste vatee velt hui veoir les proescs de celx del roialme de Logres (et) de celx de Norgales. au mielx que vos poez si vos deffendez. Car bien sachiez qu'il vos fera honte (et) lait s'il onques puet

12599: Nabon le noir qui sires est de ceste vatee veult hui veoir les proeces de cels del roiaume de Logres. Au mielz que vos poez si vos defendez. quer bien sachiez qu'il vos fera (et) honte (et) lait s'el onques puet

444D: Nabon qui est sire de ceste vallee car il velt veoir com(en)t cil de Logres le soient faire (et) cil de Norgalles car bien sachiés q'il vos fira honte s'il onques porra.

355: Nabon le noir qui sire est de ceste vatee veul hui veoir la proesce de ceulz du royaume de Logres et de ceulz de Norgales au miex que vous pourrés si vous deffendez car bien sachiez que l'en vous fera honte et laidure se il onques pueent

C: Nabon le noir qui sire est de ceste vatee veult huy la prouesce de ceulx del royaume de Logres (et) de ceulx de Norgales. au mieux que vo(us) pouez si vous deffendez. Car bi(en) sachiez q(ue) l'e(n) vous fera honte et laidure s'il onques peut

¹⁸ *Ibì*: 190.

357*: Nabon le noir qui sires est de ceste vatee veult hui veoir la prouesse de ceulz du royaume de Logres et de ceulz de Norgales au mieulx que vous pouez si vous deffendez. Car bien sachiez qu'el en vous fera honte et laidure

A2*: Nabon le noir qui sire est de ceste vatee veult hui veoir la prouesse de ceulz du royaume de Logres et de ceulz de Norgales au mieulx que vous pouez si vous deffendez. Car bien sachiez que l'en vous fera honte et laidure s'il onq(ue)s peut

A causa della lacuna si ha l'impressione che a procurare *honte et laidure* sarà il gigante Nabon, e non l'avversario in duello. Sembra che 355, A2* e C avvertano l'incongruenza dell'affermazione del valletto, infatti segmentano la lezione in modo da conferirle un senso impersonale: *que len = que l'en*; 357*, invece, presenta *quel en = qu'el en*.

Oltre ai due elementi congiuntivi appena osservati, si riscontrano alcuni *loci* problematici non inseribili in un quadro genetico definibile con certezza.

Un primo esempio in tal senso è presente in un segmento testuale privo di riscontro nel testo edito da Curtis:

750: Car cil qui vos soffri cest anui a avoir nos (con)seillera se Diex plest

12599: Quer cil qui cest ennui nos envoie nos conseilera se lui plest

444D: car cist (que) cist voies nos soufri a avoir nos conseilera se leur plest

355, C, 357*, A2*: cil qui en ceste mer nous mist nous consoillera et nous confortera a nostre sauvement se il li plest¹⁹

Nei manoscritti più antichi, la lezione *voies* di 444D sembra semanticamente fuori posto, ma è paleograficamente affine a *envoie* di 12599, impiegata in luogo di *soffri*, che a sua volta compare, invece, in 444D e in 750. I codici *recentiores*, invece, presentano una lezione unanime e sensata, ma apparentemente banalizzante e, pertanto, sospetta di essere stata inserita tardivamente per sanare un guasto.

¹⁹ Lezione di 355.

Un problema simile a quello appena visto si ritrova nel passo che segue la rottura degli ormeggi e l'allontanamento a largo del battello:

750: Cil dedenz qui ne prenoient garde. ainz cuidoient qu'il fussent as chambres de laienz (et) qu'il se deduisissent en aucun leu entendent poi a cestui fait

12599: <C>il dou chastel qui de ce ne se prenent garde ainz cuidoient qu'il fussent es chambres de laienz (et) que il se deduisent a aucun jeu entendent poi a cestui fait

444D: Cil dou chastel qi de ce ne se prenoit garde (et) le roi cuidoit qu'il fussent escha(m)pés de laiens (et) qu'il se desduent en aucun leu

355, 357*, A2*: Cil du chastel qui de ce ne se prenent garde ains cuidoient qu'il fussent es chambres et qu'il descendissent en aucun lieu entendent puis cestui fait²⁰

C: Cil du chastel qui de ce ne se pre(n)gne(n)t garde ains cuidoie(n)t qu'ilz fusse(n)t es chambres de lee(n)s (et) qu'il se deduisse(n)t e(n) acu(n) lieu e(n)tende(n)t puis cestui fait

I testimoni presentano alternativamente varianti: *descendissent* per *deduisent*, *eschampés* per *es chambres*, *jeu* per *leu*, ecc. Tutti – eccetto 444D, in cui la lezione è assente – alterano il senso della frase che nel testo edito da Curtis suona: *n'entendent point a cesti fait*.²¹ Il risultato è che nei codici duecenteschi gli abitanti del castello si occupano poco (*poi*) della faccenda, mentre in quelli quattrocenteschi ne verranno a conoscenza poi (*puis*).

Soffermiamoci, infine, su quello che Curtis ha identificato come primo errore congiuntivo di 750 e 12599:

Tristan en prose (Curtis): 180: quant ele voit si anuitié

750, 12599: Quant elle voit qu'ele est si durement anuiice²²

444D: Quant elle voit que la nuit estoit venue noire e scure

²⁰ Lezione di 355.

²¹ *Tristan en prose* (Curtis): 179.

²² Lezione di 750.

355, 357*, A2*: Quant elle voit que la nuit est durement anuee²³

C: Qua(n)t elle voit que la nuit est drem(en)t anuitiee

Come si può osservare, se i codici piú antichi sostituiscono al verbo *anuitier* 'farsi notte' il verbo *anuier* 'annoiare', anche 444D e i quattrocenteschi mostrano una lezione non del tutto conforme al testo edito da Curtis. In particolare, 444D presenta il riferimento temporale, ma glossa il verbo *anuitier*. Probabilmente, siamo di fronte a un caso di riciclo testuale – forse attivato nel tentativo di gestire una lezione problematica? – poiché una frase molto simile compare poco prima, e in tutti i testimoni:

750: Cil dormirent tant que la nuit vint noire (et) oscu | re

12599: Cil dormirent tant que la nuit vint noire (et) obscure

444D: Cil dormirent tant (que) la nuit vint noire (et) scure

355: Cil dormirent tant que la nuit vint noire et obscure

C: Cilz dormirent tant q(ue) la nuit vi(n)t noire (et) obscure

357*: Ceulx dormirent tant que la nuit vint noire et obscure

A2*: Ceulz dormirent tant que la nuit vint noire et obscure

I manoscritti quattrocenteschi, invece, menzionano la notte e, contestualmente, presentano i verbi *anuier* (355, 357*, A2*) o *anuitier* (C).

Data la situazione, allora, non è da escludere che a livello dell'antigrafo comune esistesse una lezione difettosa variamente risolta dai testimoni.

In conclusione, dunque, vista la presenza di situazioni congiuntive – cui sono affiancabili riscontri condivisi di *loci* problematici e d'inquadramento non chiaro – si può ritenere che i sette testimoni derivino da uno stesso progenitore.

²³ Lezione di 355.

1.2. *Dimostrazione di α* (750, 12599)

I manoscritti duecenteschi 750 e 12599, già riconosciuti affini da Curtis, appaiono isolabili, poiché l'appena considerato fraintendimento *anuiee* per *annitié* è accompagnato da *qu'ele est*, di cui non c'è traccia negli altri testimoni. Tale sintagma non può che rinvire a Isotta, proprio come il precedente *elle* soggetto di *voit*. 750 e 12599, dunque, oltre ad eliminare unanimemente il dato temporale, si riferiscono congiuntamente a Isotta quale soggetto di *anuiee*. Sembra, allora, di avere di fronte non soltanto l'errore *anuiee* per *annitié*, ma anche un secondo intervento mediante il quale si passa dall'indicare l'ora tarda al dare conto delle condizioni della regina. Tale completa riformulazione della frase non poteva essere già presente nel capostipite della famiglia, poiché, altrimenti, non troverebbero spiegazione le già viste lezioni testimoniate da 444D e dai *recentiores*.

Dalla collazione dei due manoscritti più antichi e da quella di 444D, scelto come testimone di controllo per la sua vicinanza cronologica, è emersa, inoltre, la presenza di elementi disgiuntivi che rendono impossibile un rapporto di tipo verticale tra 750 e 12599.

Si forniscono di seguito alcuni esempi di omissioni e errori irreversibili in 750, a causa dei quali il codice non può essere considerato padre di 444D e 12599:

750: T(ristans) la reconforte tant com il puet reco(n)forter qu'ele ne plore a chaudes lerne(s)

12599: Trista(n) la reconforte tant come il peut **mes tant ne la peut reconforter** que ele ne ploït a chaudes lermes

444D: T(ristans) la reconforte come il puet **mes tant ne la puet reconforter** qu'elle ne plore a chaude lermes

750: Diex unelle ce dit Y(seuz)

12599: donc voille ce dit Ysselt. **que nos i trouons bones genz**

444D: Diex voille ce dit Yz(euz) **que nos i trovons bone gens**

750: que porroit il faire. naient. a ce

12599: (que) porroit il faire. Noiant. a ce **que li jaianz vait toutes voies armez**

444D: que porroit il faire a ce **(que) le jaiant portoit toutez fois armes**

750: Certes ce dit Segurades ausit m'est il avis. Mes il ne me sovient mie bien ou ge le vi Segurades

12599: Sire ce dit Segurades autresi m'est il avis. Mes il ne me sovient mie bien ou ge le vi ne qui il est

444D: Certes dit S(igurades) ausint me semble moi mes il ne me sovient en (que)l leu je l'ai veu ne ne savoit qu'il est

Allo stesso modo, quando a fronte di omissioni e varianti in 12599, si osserva accordo non poligenetico tra 750 e 444D si deve inferire che i codici concordi non possano dipendere da 12599:

12599: Tels atornee que li sans li sailloit parmie la bouche

750: tel atornee que li sans li sailloit p(ar)mi la boch(e) **(et) p(ar)mi le nes**

444D: tel atorné que li sanc li sailloit parmi la bouche **(et) parmi le nes**

12599: Puis après li arivers **m'a pres que morte**

750: Puis après a l'ariver **ai esté tote deroucé**

444D: puis après a la riviere **ai esté toute deroucee**

12599: vos soiez le tres bien venuz

750: vos soiez li tres bien venuz. **p(ar) Sainte Croiz or vos voi ge la ou ge vos voldroie veoir**

444D: que vos estes les tres bien venus **por Sainte Crois or vos voi je la ou je vos voloie veoir**

12599: en ai ge veu de plus riches que ceste n'est. Se vos une foiz voiez la lame Nestor de Gaunes

750: en ai ge veu de plus riches que ceste n'est. Se vos estiez a **Saint Estienne** de Kamahelot assez porriez veoir de plus riches que ceste n'est. Se vos une foiz veiez la lame de Nestor de Gaunes

444D: mes je n'ai encore veu asses plus belle **en Sainte Cesteine** a Kamaalot. Se vos une foies veés la lame de Nestor de Gaunez

In assenza, dunque, di linee genetiche, ma alla luce delle concordanze rilevate, si deve concludere che 750 e 12599 risalgono a uno stesso intermediario (α).

1.3. Dimostrazione di β (444D, 355, C, 357*, A2*)

1) 444D e i testimoni quattrocenteschi sono accomunati dall'assenza di una lunga porzione testuale, per via della quale si oppongono a 750 e 12599:

750, 12599: [...] vos avez plus demoré en ce val que je n'ai.

Quant T(ristan) entent ceste p(ar)ole (et) ceste novele il est tant durement desconfortez q(u'i)l ne set qu'il doie dire. Totes voies por reconforter sa co(m)pagnie fet il pl(us) bel semblant que ses cuers ne li aporte si respont a Segurades (et) dit. Sire ch(evalie)r. Ces noveles ne sont pas com je voldroie. Or sachiez fet Segurades qu'encor les troverez peiors que je ne vos di. Mes or me dites se Diex vos doint bone aventure [...]

Quant T(ristans) entent ceste novele il baisse la teste si esbahiz qu'il ne set qu'il doie dire [...]²⁴

444D, 355, C, 357*, A2*: [...] avés plus demoré en cestui leu que je ne ai.

Quant T(ristan) entent ceste nouvelle il basse la teste (et) en devient si esbais qu'il ne savoit qu'il doie dire [...]²⁵

In teoria, non è escludibile che a provocare la lacuna sia stata l'uniformità iniziale delle frasi d'attacco *Quant Tristans entent ceste parole/ Quant Tristans*

²⁴ Lezione di 750.

²⁵ Lezione di 444D.

entent ceste novele; tuttavia, la distanza significativa tra le due proposizioni – il testo, assente in 444D e nei quattrocenteschi, in 750 e in 12599 si estende per un'altra decina di righe rispetto al campione sopra riportato – rende meno immediato un eventuale salto e mi pare scongiurarne la poligenesi.

2) Sul finale dell'episodio del *Servaggio* così come tramandato da 444D (c. 65r e parte della c. 65v), il nostro manoscritto presenta un passo privo di riscontro sia nella versione comune del *Tristan* sia negli altri membri della famiglia f; nel passo in questione Lamorat combatte in duello contro un secondo avversario di Norgalles. L'innovazione di 444D, tuttavia, sembra prendere avvio da una condizione testuale comune a quella dei quattro manoscritti più tardi:

750, 12599: Nabon dit a ses parenz qui delez lui estoient. que vos semble de ceste escremie [...] vos dites voir fet Nabon. bien puet estre uns bons jovencealz cil del roialme de Logres (et) il le resemble bien.

Tristan qui voit l'escremie se reconoist [...]

Quant Nabon voit ce fait il dit a celx qui entor lui estoient. que vos semble d(e) n(ost)re ch(evalie)r del roialme de Logres...²⁶

444D: Nabon dit a sses parens q(ue) illuec estoient. que nos semble [...] vos dites voir fet le seignor il est bon jovencel de son aage

Lamorat conuist bien tout clerement que il ociroit le ch(evalie)r de Norgalles s'il vousist [...]

Quant Nabon voit ce il dit a cels qui entor lui estoient que vos semble del ch(evalie)r de Logres...

355, C: Nabon dist a ssez parenz qui delez lui estoient que vous semble de ceste escremie [...] Vous dites voir fait Nabon le noire bien puet estre uenes²⁷ buens jovencelz cil du royaume de Logres et il le ressamble bien.

Quant Nabon voit cestui fait il dit a celz qui detour lui estoient que vous semble de nostre chevalier du royaume de Logres...²⁸

357*, A2*: Nabon dist a ses p(ar)ens qui delez lui estoient q(ue) vous semble de l'escremie [...] vous dites voir fait Nabon le noir il est bon ch(evalie)r cil

²⁶ Lezione di 750.

²⁷ C riporta su rasura: e. il est b.

²⁸ Lezione di 355.

du royaume de Logres et il le ressemble bien.
 Quant Nabon voit cestui fait il dist a ceulz qui d'ento(r) lui estoient que vous
 semble de n(ost)re cheval(ie)r du royaume de Logres...²⁹

444D e i quattrocenteschi presentano una lacuna testuale che coinvolge un passo – leggibile, invece, in 750, in 12599 e in *Tristan en prose* (Curtis): 191-2 – in cui l'eroe di Leonois manifesta apprezzamento per la condotta di Lamorat e quest'ultimo affronta nella lotta corpo a corpo il cavaliere di Norgalles già sconfitto nella scherma. In 355, C, 357* e A2*, dove il brano è assente, il testo passa da una prima discussione tra il gigante e i suoi parenti a proposito della bravura di Lamorat, a un secondo commento, tra gli stessi interlocutori, molto simile al precedente per tono e contenuto. In 444D, invece, al posto della lotta tra i campioni di Logres e Norgalles, si ritrova un secondo duello tra Lamorat e un altro avversario.

Se s'ipotizza che un intermediario comune al codice di Aberystwyth e a quelli del XV secolo fosse afflitto da lacuna in corrispondenza del passo compreso tra i due scambi di opinioni tra il gigante e i suoi parenti, si comprende che quella presente in 444D deve essere stata un'integrazione avvertita come necessaria a giustificare i due commenti a così breve distanza, e non un'innovazione deliberata e immotivata rispetto a quanto testimoniato dai due manoscritti duecenteschi.

3) Un ulteriore elemento congiuntivo tra 444D e i codici *recentiores* è dato dall'assenza della frase *Tristan qui devant s'en aloit tient...*; per via di tale mancanza i manoscritti reagiscono in maniera diffratta:

750: T(ristans) q(ui) forz estoit (et) legiers s'en vet avant Y(seuz) s'en vet après (et) Kehedins après **T(ristans) q(ui) devant s'en aloit tient** Ysolt p(ar) la main toute voies

12599: Tristan qui forz estoit (et) legiers se met devant. Ysselt se met après (et) Keedyns après. **Tristan qui devant s'en aloit. tient** Ysselt par la main. toute voie.

444D: T(ristans) qui fort estoit (et) legiers s'en vait avant (et) Yz(euz) après (et) K(eedins) après Yz(eut) (~~et~~) la tint por la main toutes vois

²⁹ Lezione di 357.

355: Tristan qui fors estoit et legiers s'en vait avant et Yseult après et Ka(edins) ap(ré)s Yseult par les mains toutes voies.

C: Tristan qui fors estoit (et) legiers s'e(n) vait ava(n)t (et) Yseult ap(ré)s (et) Keraedins ap(ré)s. Trista(n) pre(n)t Yseult p(ar) les mai(n)s toutevoies

357*, A2*: Tristan qui fort estoit et ligier s'en va ava(n)t et Yseult emprés et Keraedin après Yseult tenant p(ar) les mains toutesvoies³⁰

Inoltre, altre omissioni e lezioni pongono i quattrocenteschi in accordo con 444D e in concorrenza con 750 e 12599. Riporto soltanto alcuni tra gli esempi principali:

750, 12599: Lors s'en revient droit a Yselt por veoir coment ele fet **(et) trove qu'ele aloit souspirant**. Mes encore ne pooit les ielx³¹

444D: Leur s'en revient a Yz(eut) por veoir coment il le fait mes encore ne pooit ovrir les iaus

355, C, 357*, A2*: Lors s'en reviennent a Yseult pour savoir comment et en quel maniere elle le faisoit. Mais encore ne puet les yeulx ouvrir.³²

750, 12599: [...] aler a une feste que Nabon li noir doit tenir d'un sien fill **ge-nure bacheler** dont il vult fere **novel ch(evalie)r**³³

444D: [...] aler a une feste que Nabon li Noir doit tenir dou sien fils **joune ch(evalie)r**, dont il veut hui fere feste (et) **novel ch(evalie)r**

355, C, 357*, A2*: [...] aler a une feste que Nabon le noir doit tenir d'un sien filz **joune chevalier** dont il vult ore faire **novel chevalier**³⁴

³⁰ Lezione di 357*.

³¹ Lezione di 750.

³² Lezione di 355.

³³ Lezione di 750.

³⁴ Lezione di 355.

1.4. *Dimostrazione di β^l* (355, C, 357*, A2*)

Nonostante le affinità sopra individuate rispetto a 444D, in vari luoghi i codici *recentiores* si discostano dal nostro manoscritto, oltre che da 750 e 12599. In particolare, dopo una conversazione a proposito del gigante Nabon, 355, C, 357* e A2* omettono una porzione testuale (grassetto) e sembrano banalizzarne un'altra (sottolineato):³⁵

750, 12599: T(ristans) dit bien tot plainnement a **Segurades que s'il puet metre la mai(n) a une espee en q(ue)lque guise que ce soit (et) Nabon soit pres de lui p(ar) aucune aventure. bien puet dire Nabon que sa vie est fince**³⁶

444D: T(ristans) dit a **S(igurade) que s'il porroit avoir une espee en q(ue)lq(ue) guise q(ue) se soit (et) Nabon soit pres de lui par aucune aventure bien peust dire Nabon que sa vie estoit fince**

355: Tristan dist bien tout plai(n)nement q(ue) il le **metra a mort**
C: Trista(n) dist b(i)e(n) tout plainem(en)t qu'il occira Nabo(n) s'il onq(ue)s peut

357*, A2*: Tristan dit bien tout plainement que il l'occira s'il onques puet³⁷

Nei quattrocenteschi si rileva anche un *saut du même au même*, teoricamente non monogenetico, ma quantomeno sospetto, vista la sua occorrenza in tutti e quattro i codici:

444D, 750, 12599: Quant elle s'apercuit que je avoie aucune foie repairés en l'ostel li roi Art(us) elle me recuit en son hostel (et) m'a tenu dusqe hore³⁸

355, C, 357*, A2*: Quant elle s'apercuit que je avoie aucune fois repairié en l'ostel et m'a tenu dusques a ore³⁹

³⁵ La lezione sottolineata di 355, peraltro, è aggiunta in interlinea: impossibile stabilire se il copista abbia ovviato a una propria dimenticanza o se abbia integrato constatando l'incompletezza dell'antigrafo in quel luogo.

³⁶ Lezione di 750.

³⁷ Lezione di 357*.

³⁸ Lezione di 444D.

³⁹ Lezione di 355.

355, C, 357* e A2*, inoltre, divergono dai testimoni piú antichi per l'aggiunta di passi, di lunghezza anche consistente, dei quali fornisco una campionatura esemplificativa ma ridotta:

444D: [...] cist (que) cist voies nos soufri a avoir nos conseillera se leur plest. Leur s'en revient a Yz(eut) por veoir coment il le fait [...]

355, C, 357*, A2*: [...] cil qui en ceste mer nous mist nous consoillera et nous confortera a nostre sauvement se il li plest **comme cil qui est vrais Diex et vrais home tous puissans et qui bien le puet faire comme cil qui est rois sour tous les rois crestiens et esperitues et tous puissa(n)s en son sains cielz avec sa glorieuse mere et dame de pitié et de misericorde qui pour nous sera au jour d'ui envers celui Seigneur dont elle est mere et il est son benoît chier enfant qui tant fist et fourma et desfera quant li plaira et ausi puet il faire de nous a sa plaine volenté.** Lors s'en reviennent a Yseult pour savoir comment et en quel maniere elle le faisoit [...]⁴⁰

444D: [...] ne porra il vivre un seul jor q'il n'ait honte (et) deshonor. Ensint remest T(ristans) avec la dame a tel (com)paignie...

355, C, 357*, A2* [...] ne vivra il .i. jour qu'il n'ait honte et deshonnour **trop grant dont cest trop grant doumage car le sire de ceste terre est m(u)lt crueulz et de grant mauvaistié plain co(m)me celui en qui pitié ne merci ne sont nulement car il (con)vendra qu'il soit sers et en servage a grant deshonnour a toujoursmais dont m(u)lt me poise de lui et des autres se amendet le peusse.**

Ansint remet Tristain entre lui et sa compaignie...⁴¹

Data l'irreversibilità del *saut* sopra riportato e l'accordo di 444D con 750 e 12599 negli altri luoghi testuali posti sotto osservazione, è impossibile che il nostro manoscritto abbia copiato da β^1 . Allo stesso modo, non è ammissibile il contrario, poiché 444D presenta numerose lacune laddove tutto il resto della tradizione concilia:

444D: De ceste nouvelle car de treuver aucun secors [...]

⁴⁰ La lezione è ancora una volta quella di 355. Non do conto delle varianti minime e non significative ai fini dell'apparentamento.

⁴¹ La lezione di 355.

750, 12599, 355, C, 357*, A2*: De ces noveles **sont il lié a merveilles** car de trover aucun secors [...]⁴²

444D: [...] jamés vostre dolor ne finera.

750, 12599, 355, C, 357*, A2*: [...] jamés vostre tristor ne finera. **Et Segura-des qui touz tens avoit esté segurs sera coarz.**⁴³

444D: Et hencore hui li vverés maint lermes ploré por la pitié de nos. quant elle saura que vos estes T(ristans) dont l'en va parlant par tout le monde. A ce s'acordent tuit. Il se partirent de la fontaine [...]

750, 12599, 355, C, 357*, A2*: Encor hui la verrez maintes lermes plorer de la pitié de vos. q(ua)nt ele saura que vos este(s) T(ristans) dont il vont p(ar)lant p(ar) tout le monde.

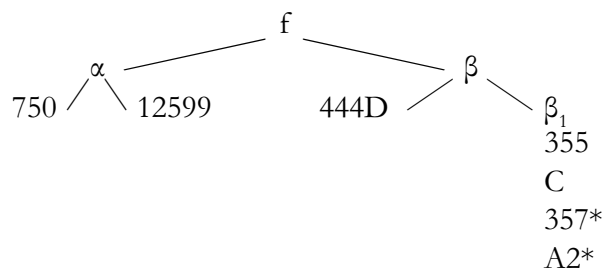
En ceste maldite valee ou nos somes orendroit en ai ge maintes foiz oi p(ar)ler. Puis que aventure m'i aporta.

A ce s'acordent **com cil qui voient qu'il ne puent mielx faire** si se p(ar)tent de la fontaine [...]⁴⁴

Visti tali elementi, possiamo affermare che 355, C, 357* e A2* derivano da un antografo diverso da quello di 444D.

Per completezza mi sono mossa anche verso i piani piú bassi della tradizione per indagare i rapporti tra i testimoni quattrocenteschi, ma nelle carte collazionate non ho rinvenuto errori significativi tali da poter giustificare un posizionamento piú preciso dei testimoni *recentiores* nello stemma.

A questo punto è possibile rappresentare graficamente come segue le relazioni tra i testimoni all'interno della famiglia f:



⁴² Lezione di 750.

⁴³ Lezione di 750.

⁴⁴ Lezione di 750.

2. RICADUTE SULL'EDIZIONE DELL'*YVAIN EN PROSE*

Si è accennato in precedenza che lo studio della tradizione dell'ultimo episodio dell'*Yvain en prose* avrebbe potuto fornire indizi per la localizzazione della compilazione. Effettivamente, la circostanza che, dei tre manoscritti di f posti ai piani alti dello stemma, 750 sia ormai accreditato come italiano, 12599 lo sia sicuramente, come anche 444D, unita al fatto che la famiglia tramanda una versione minoritaria e non di larga circolazione, fa pensare che anche α e β fossero italiani.

Non mi dilungo, comunque, sulla possibile italianità dell'*Yvain en prose*, di cui mi riservo di trattare piú distesamente altrove; passo, piuttosto, alla questione per cui l'attività recensiva ha preso avvio, ovvero la necessità di stabilire quali criteri applicare all'edizione del testo.

Piú ragioni inducono a rapportarsi alla nostra compilazione in maniera conservativa, e non solo il fatto che sia tramandata da un testimone unico: il dominio franco-italiano cui rimanda la sua scripta e l'assenza della rima impediscono, infatti, di operare con certezza eventuali distinzioni stratigrafiche. Nel lavoro editoriale, corre l'obbligo, allora, di limitare il piú possibile gli interventi sul testo, salvo, naturalmente, la correzione di palesi errori di copia facilmente individuabili e sanabili (ripetizioni, banali fraintendimenti paleografici, ecc.).

Tuttavia, come si è appurato, l'ultimo episodio ha tradizione plurima, pertanto potrebbe essere trattato attraverso l'assunzione di una prospettiva lachmanniana, unico appiglio, peraltro, in presenza di eventuali guasti insanabili. Così facendo, e agendo con coerenza, si sarebbe, però, anche costretti ad intervenire in tutti i luoghi in cui 444D presenta *lectiones singulares* sensate e, addirittura, a cassare il passo relativo all'ulteriore duello di Lamorat, privo di riscontro negli altri testimoni. Il rischio, ovviamente, è di fraintendere le intenzioni del compilatore e di offendere la fisionomia della sua opera.

L'obiettivo che ci si pone, del resto, è di condurre l'edizione dell'*Yvain en prose*, non delle sue fonti, ed è, pertanto, necessario operare nel rispetto della compilazione, preservandone l'integrità. Tenderei, allora, a prediligere anche per il settimo episodio un atteggiamento conservativo, derogandovi soltanto in presenza di guasti che producono insensatezze. In questi casi, gli interventi saranno determinati dall'intento di ripristinare il senso affidandosi in prima istanza alla lezione testimoniata dal ramo β , quella presumibilmente sotto gli occhi del compilatore.

Propongo di seguito un esempio.

La lezione di 444D:

Sachiés qe T(ristans) ne mist encore si grant franchise en un leu ou
no(s) somes

è insensata e dà l'impressione di essere mutila. In corrispondenza dello
stesso luogo 750 e 12599 trasmettono:

[...] leu qu'il ne la mete encor graignor en ceste valee

mentre 355, C, 357* e A2* tramandano:

[...] lieu comme il fera encore en ceste valee

Ferma restando la parziale riformulazione della frase in 444D, che si conserva perché quest'ultimo è il nostro manoscritto base, sembra, comunque, lecito integrare per ripristinare il senso. Tra le soluzioni offerte dai due rami della tradizione, si opta per quella testimoniata da β e, pertanto, si corregge:

Sachiés qe T(ristans) ne mist encore si grant franchise en un leu <com
il fera> ou no(s) somes.

Nonostante quello appena proposto sia un metodo poco ortodosso – né propriamente conservativo, né propriamente ricostruttivo – ritengo rappresenti il giusto compromesso da applicare al caso di specie; dopotutto, il più delle volte i fatti concreti non si lasciano inquadrare in linee teoriche e costringono a intraprendere strade alternative.

Mariateresa Prota
(Università La Sapienza, Roma)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Aventures des Bruns* (Lagomarsini) = *Les aventures des Bruns. Compilazione guironiana del secolo XIII attribuibile a Rustichello da Pisa*, edizione critica a c. di Claudio Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014.
- Rom. Rustich.* (Cigni) = *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, a c. di Fabrizio Cigni, Pisa, Pacini Editore, 1994.
- Tristan en prose* (Curtis) = *Le Roman de Tristan en prose*, éd. par Renée Curtis, Leiden, Brill, II vol. 1976.
- Yvain en prose* (Arioli) = *Le livre d'Yvain*, ms. Aberystwyth, National Library of Wales, 444D, éd. par Emanuele Arioli, Paris, Champion, 2019.

LETTERATURA SECONDARIA

- Avril–Gusset–Rabel 1984 = François Avril, Marie-Thérèse Gousset, Claudia Rabel, *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, II, XIII^e siècle, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984.
- Buchtal 1957 = Hugo Buchtal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, Clarendon Press, 1957.
- Cigni 1999 = Fabrizio Cigni, *Guiron, Tristan, e altri testi arturiani. Nuove osservazioni sulla composizione materiale del ms. Parigi, BNF, Fr. 12599*, «Studi Mediolatini e Volgari» 45 (1999): 31-69.
- Cigni 2006 = Fabrizio Cigni, *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, in Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni (a cura di) *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini, vol. I, 2006: 425-39.
- Cigni 2011 = Fabrizio Cigni, *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 Christopher Kleinhenz, Keith Busby (ed. by), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, Turnhout, Brepols, 2011: 211-3.
- Fabbri 2012 = Francesca Fabbri, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuove prospettive*, «Studi di storia dell'arte» 23 (2012): 9-32.
- Fabbri 2016 = Francesca Fabbri, *I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione*, «Francigena» 2 (2016): 219-48.
- Hasenhor 1995 = Geneviève Hasenohr, *Copistes italiens du Lancelot: le manuscrit fr.*

- 354, in Danielle Buschinger, Michel Zink (éd. par), *Lancelot-Lanzelet hier et aujourd'hui*, Greifswold, Reineke, 1995: 219-26.
- Lacy 2000 = Norris J. Lacy, *Perceval's Sister in the Prose Yvain*, in Alain Labbé, Daniel W. Lacroix, Danielle Quéruel (éd. par), *Guerres, voyages et quêtes au Moyen Âge, Mélanges offerts à J.-C. Faucon*, Paris, Champion, 2000: 255-63.
- Lacy 2004 = Norris J. Lacy, *The Enigma of the Prose Yvain*, in Bonnie Wheeler (ed. by), *Arthurian Studies in Honour of P. J. C. Field*, Cambridge, Brewer, 2004: 65-71.
- Lacy 2011 = Norris J. Lacy, *From Le Chevalier aux deux épées to the Prose Yvain*, in Fabian Alfie, Andrea Dini (ed. by), *Accessus ad Auctores: Studies in Honor of Christopher Kleinbenz*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2011: 19-24.
- Lathuillère 1966 = Roger Lathuillère, *Guiron le Courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966.
- Limentani 1962 = Alberto Limentani, *Dal Roman de Palamedés ai Cantari di Febus-el-Forte. Testi francesi e italiani del Due e Trecento*, Collezione di opere inedite e rare della commissione per i testi di lingua, Bologna, Casa Carducci, 1962.
- Leonardi-Trachsler 2018 = Lino Leonardi, Richard Trachsler (a c. di), *Le Cycle de Guiron le Courtois*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Löseth 1890 = Eilhart Löseth, *Le roman de Tristan, le roman de Palamede et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Émile Bouillon Éditeur, 1890.
- Morato 2010 = Nicola Morato, *Il ciclo di 'Guiron le Courtois'. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010.
- McRitchie 1929 = Meta M. McRitchie, *A Study of an Hitherto Unconsidered Yvain Manuscript. National Library of Wales. Add. Ms. 444-D. Yvain. (Williams Ms. 530)*, M. A. Thesis, University College, Swansea, 1929.
- Muir 1964 = Linette Muir, *A Reappraisal of the Prose Yvain (National Library of Wales MS. 444-D)*, «Romania» 85 (1964): 355-65.
- Zinelli 2015 = Fabio Zinelli, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una scripta*, «Medioevo Romanzo» 34/1 (2015): 82-127.

RIASSUNTO: Il proposito del presente intervento è, innanzitutto, di dimostrare l'appartenenza dell'ultimo episodio dell'*Yvain en prose* – relativo al cosiddetto *Servaggio* – alla famiglia f del *Tristan en prose*. Le relazioni stemmatiche emerse consentiranno, successivamente, di riflettere sul trattamento editoriale da riservare alla compilazione, composta per il resto da episodi ad attestazione unica.

PAROLE CHIAVE: *Yvain en prose*, *Tristan en prose*, *Servaggio*, ecdotica.

ABSTRACT: The purpose of the present study is, first of all, to demonstrate the belonging of the last episode of *Yvain en prose* compilation – relating to the so-called *Servage* – to the family f of *Tristan en prose*. Subsequently, the stemmatic relationships that will emerge will allow to reflect on the editorial treatment to be reserved to the compilation, composed for the rest of episodes with single attestation.

KEYWORDS: *Yvain en prose*, *Tristan en prose*, *Servage*, textual criticism.

COPISTI E REVISORI.
UN MANOSCRITTO PROBLEMATICO
DEL *PERCEVAL* (RICC. 2943)*

La tradizione del *Perceval* di Chrétien de Troyes (quindici manoscritti con lacune e interpolazioni più o meno estese, e tre frammenti),¹ inquadrata nel fondamentale lavoro di Alexandre Micha del 1939 ed esplorata in vari contributi fino alla sintesi dell'edizione Busby del 1993, risulta tanto instabile da impedire una rappresentazione genealogica dei rapporti tra i testimoni² e da esser chiusa a soluzioni editoriali propriamente lachmanniane.³ Non di meno diversi studi hanno cercato di definire e va-

* L'idea di questo lavoro nasce da un suggerimento di Maria Careri, che ho potuto sviluppare per la mia tesi di laurea magistrale discussa a Siena nel 2015. A lei va un sincero ringraziamento anche per la rilettura di queste pagine. Sono grata a Claudio Lagomarsini, Lino Leonardi e Anne Schoysman, che hanno seguito la mia ricerca fin dai tempi della tesi, e a Nicola Morato, con cui mi sono confrontata nelle ultime fasi del lavoro. Ringrazio infine Piero Andrea Martina, per aver condiviso con me le sue competenze e il suo tempo.

¹ Rimando alla conclusione dell'articolo per l'elenco completo dei testimoni.

² A Micha (1939: 167-90) si deve un *classement* che, misurandosi con una tradizione tutta viziata da contaminazione, definisce solo superficialmente i rapporti tra i testimoni (spesso validi per poche centinaia di versi). Questa forma di contaminazione, tanto sedimentata nella tradizione al punto di scoraggiare Micha dal disegnare un albero genealogico (la *recensio* confluisce in uno schema riassuntivo a p. 190), non può essere solo conseguenza di una «réfection libre constante» (*ibi*: 69) dei *romans*, ma, più a monte, sarà da imputare ad un sistema di copiatura “a blocchi” fondato sulla distribuzione del lavoro tra più copisti e sull'impiego simultaneo di più esemplari all'interno degli *scriptoria*. È precedente il tentativo di razionalizzazione di Hilka, che nella sua edizione del 1932 fornisce l'unico *stemma* di cui disponiamo (p. XXI), già messo in discussione da Micha. Il carattere aleatorio dell'operazione è confermato da Fourquet (1938: 23-31), Busby (1993: XL-XLVIII) e Van Mulken (1993: 41-8), che in linea generale ripropongono i risultati della *recensio* di Micha.

³ Di fronte ad una situazione stemmatica tanto caotica, in sede di edizione il ricorso al criterio del “manoscritto-base” (sul cui impiego vd. Leonardi 2011, in part. p. 11 per il caso di Chrétien) è divenuto prassi. La scelta è tradizionalmente ricaduta sul ms. Paris,

lorizzare il portato dei singoli copisti – primo fra tutti il celebre Guiot⁴ – nell’entropica ricezione e rielaborazione del testo.⁵

Bibliothèque nationale de France, fr. 794 (A), la raccolta di *romans* allestita da Guiot negli anni '30 del Duecento, in ragione della presunta prossimità cronologica e geografica tra Chrétien e il copista. La “questione della lingua” di Chrétien ha avuto un certo peso nell’elezione di A a *bon manuscrit*: sebbene però Guiot condivide con l’autore l’appartenenza alla Champagne, niente ci assicura che la lingua letteraria di Chrétien consista in una varietà *champenoise* (il problema è posto in Vârvaro 2004: 46-7, più puntualmente in Roques 2009). Privilegiano il ms. A le edd. di Baist (1912), Hilka (1932), Lecoy (1973-1974), Picens (1990) e Uitti (1994). Diversamente l’ed. di Potvin (1868) si fonda sul ms. Mons, Bibliothèque centrale de l’Université, 331/206 (P), l’ed. Roach (1959) sul ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12576 (T) e l’ed. Méla (1990) sul ms. Berna, Burgerbibliothek, 354 (B). L’edizione Busby (1993) individua in T il proprio testimone base: il codice viene corretto – quando non si ha chiarezza stemmatica – sulla base della «grille éditoriale» fissata da Foulet e Uitti per il testo del *Chevalier de la charrette* (1989: XXXVIII; vd. anche Foulet 1985: 287-8), una lista di norme di fatto coincidenti coi criteri di *usus scribendi* e *lectio difficilior* (Busby 1993: LX-1). Sulla “griglia editoriale” nell’ed. Foulet–Uitti della *Charrette* vd. Beltrami 1999.

⁴ A partire dagli anni '70 si è cominciato a testare l’autorevolezza di A (data sempre un po’ per scontata): dopo gli accenni di Roach alle *singulares* accolte nel ms. (1959: x), Frappier (1974) e Ménard (1979) hanno espresso qualche riserva su Guiot, copista più disinibito di altri nell’intervenire sul testo, e che avrebbe dotato il suo *Perceval* di un buon numero di varianti individuali, omissioni ed interpolazioni; Perugi (1993: 841-60) vi ha rilevato la frequenza di una soluzione prosodica deteriore come l’assenza di dialefe, la cui presenza sarebbe invece un tratto arcaizzante attribuibile a Chrétien. D’altro canto, due studi di Woledge (1978; 1979) hanno evidenziato i tratti linguistici di Guiot che hanno buone possibilità di risalire a Chrétien, su tutti l’uso del sistema di declinazione bicasuale, tanto in posizione di rima quanto all’interno del verso. Per Guiot alle prese con un sistema linguistico diverso dal proprio, quindi per il “trattamento” di «champagnisation» a cui è stato sottoposto il *Brut* di Wace, vd. Woledge 1970 (cit. a p. 1142); per un profilo del copista cf. anche Reid 1976: 1-17. Da ultimo vd. il doppio studio sul frammento *n* (Nancy, Archives Départementales, 1F342, n° 5) di De Carné–Greub 2015-2017, secondo cui certe lezioni apparentemente innovative di A nella Prima Continuazione risalgono almeno al modello condiviso col frammento *n* e non alla sua iniziativa (vd. pp. 318-20 e n. 22).

⁵ Mi riferisco ad es. allo studio di Asperti, Menichetti e Rchetta sul testo della *Charrette*: valorizzare la *varia lectio* permette di inquadrare i diversi stadi della tradizione e di integrare la lettura di edizioni fondate su un testo-base (Asperti *et alii* 2012). Nel solco poi di un filone di ricerca che si occupa del sistema affettivo dei personaggi di Chrétien e che è percorso in specie da Fuksas (di cui segnalo almeno i lavori del 2014 e del 2015),

I dati che propongo in questo contributo riguardano un punto periferico di questa galassia, che presenta però particolari motivi di interesse filologico. Senza la pretesa di riconsiderare anche solo parzialmente le complesse dinamiche della tradizione, mi concentrerò sul manoscritto della Biblioteca Riccardiana di Firenze 2943, siglato F da tutti gli editori del *roman*, testimone interessante per l'aspetto materiale e, già ad un primo sguardo, per la corposa serie di interventi correttivi a cui è stato sottoposto, ma tradizionalmente trascurato per la scarsa autorevolezza e talvolta l'illeggibilità della sua lezione.⁶ A Busby si devono gli studi più approfonditi sul manoscritto fiorentino: il codice è descritto nelle pagine introduttive della sua edizione del *Perceval*, nel contributo di Terry Nixon accolto negli studi sui manoscritti di Chrétien da lui coordinati, ed è oggetto di uno specifico paragrafo di *Codex and Context*.⁷ Alla luce di un rinnovato esame, proverò quindi ad illustrarne le singolarità e a sottoporre a verifica le ipotesi formulate dallo studioso, in parte problematizzate in un articolo di Maria Careri del 2009.⁸

1. IL RICCARDIANO 2943: DESCRIZIONE

Il manoscritto è databile alla metà del Duecento:⁹ di piccolo formato, quasi tascabile (206 × 105mm; specchio di scrittura 150 × 65mm), accoglie solo *Perceval*, il cui testo, con varie omissioni dovute a guasti materiali, si interrompe al verso 8608 sui 9234 totali dell'ed. Busby. La natura monotestuale

nuova attenzione è stata dedicata all'interpretazione-ricezione del testo da parte dei copisti: la *varia lectio* dei romanzi rivelerebbe infatti «an active understanding and involvement in Chrétien's descriptions of emotion» (Fuksas 2019: 97; per il "ruolo" di Guiot in questo senso vd. Fuksas 2015: 399-415).

⁶ Così già Micha 1939: 58 e 244-6.

⁷ Busby 1993: XVI-II; Nixon 1993: 26-7; infine Busby 2002: 108-17.

⁸ Careri 2009: 48-50.

⁹ La datazione che accolgo si deve a Martina 2018: 356 (che conferma la descrizione in Busby 1993: XVI); diversamente Nixon (1993: 27) assegna il codice alla prima metà del XIII sec.; cf. anche Micha 1939: 58 e *Mostra* 1957: 167 con attribuzione alla fine del XIII – inizio del XIV sec., e da ultimo l'assegnazione al XII sec. di Stengel (1872-1873: 192-3).

e le dimensioni da «volume de poche» (Micha 1939: 255) non ne fanno un *unicum* tra i codici latiori di *romans* in *octosyllabes*, ma tra i testimoni del *Perceval* lo avvicinano al ms. Clermont-Ferrand, Bibliothèque du Patrimoine 248 (C) di inizio XIII secolo (215 × 125mm)¹⁰. Si tratta di un accordo su elementi paratestuali forse da non trascurare, visto che è congruo con quella solidarietà testuale che – pur con tutte le oscillazioni del caso – emergeva già dalle prime indagini sulla tradizione manoscritta del romanzo (vd. infatti Hilka 1932: XXI; Micha 1939: 192).¹¹

F rientra poi, ancora con C e Q, tra i codici di fattura piú scadente di tutta la tradizione dei *romans* di Chrétien: pressoché sprovvisto di apparato decorativo, presenta una *Q* rossa filigranata ad inizio testo e due iniziali rosse a marcare l'avvio di “sezioni” interne al romanzo, una *M* a v. 255 ed una *A* a v. 599 (ed. di riferimento Busby).¹² È trascritto su pergamena di bassa qualità (in alcuni punti macchiata, bucherellata e strappata già prima dell'allestimento)¹³ da due mani, revisionato poi probabilmente da altre

¹⁰ Ricavo questo dato da Nixon 1993: 20. I romanzi di Chrétien tendono a circolare in «raccolte organiche contenenti pochi testi, tra cui almeno un altro romanzo», mentre «propria del *Conte du Graal* è una diffusione in manoscritti contenenti il solo testo con le continuazioni» (Martina 2018: 190). Le misure dei due codici sono nella norma per manoscritti duecenteschi che accolgono in genere singoli *romans* francesi in *octosyllabes* disposti su una colonna (*ibi*: 69). Segnalo però che in tutta la tradizione di Chrétien solo un codice è piú piccolo di F, il ms. Tours, Bibliothèque municipale 942, latore del solo *Cligès* (misure: 164 × 108mm).

¹¹ A conferma delle analisi di Micha e Hilka, anche dalle mie trascrizioni risultano contatti in errori significativi, lacune e interpolazioni tra F e i mss. C e H (London, College of Arms, Arundel 14); F parrebbe poi legarsi a M (Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, sect. Médecine H 249) e a Q (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1429).

¹² La mano principale inserisce un segno di paragrafo, «like a double elongated 'rr'» (Busby 2002: 109) a fianco di alcune iniziali di *couplet*, talvolta in corrispondenza di cambiamenti di scena nel romanzo, di «temporal conjunctions, beginning of direct speech» (*ibid.*). In inchiostro piú chiaro e forse di altra mano il segno piú elaborato a 69v, in corrispondenza della prima apparizione del Château Orgueilleux. Niente a che vedere, quindi, col «multi-layered paratextual system» adottato nel ms. di Guiot, «which reflects a hierarchic *divisio operis*» forse risalente all'autore (Fuksas 2014: 312).

¹³ Rinvengo uno strappo successivo all'allestimento nel secondo foglio: sul *recto* coinvolge i vv. 249-252 e rende parzialmente leggibili i vv. 253-256. Sul *verso* coinvolge invece i vv. 281-285.

quattro; tutto questo, secondo Busby, farebbe pensare ad un esemplare d'*atelier*, non destinato alla vendita.¹⁴

Conservato in Riccardiana almeno dalla metà del Settecento (con la segnatura S. II. XXXIV), il codice è citato nel catalogo stilato da Giovanni Lami come testimone del «Romanzo di Filippo di Fiandra in Franzese. S. II. *Codex membranac. oblungus. n. XXXIV*» (Lami 1756: 334). L'equivoco sul contenuto si è affermato a partire dalle *Notices des manuscrits d'Italie* di La Curne de Sainte Palaye conservate nel ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds Moreau 1658,¹⁵ come ricostruisce la nota sulla prima guardia in chiusura del nostro ms.:

Romanzo di Filippo di Fiandra; siccome ha osservato l'Eruditissimo Messer de La Curne socio dell'Accademia delle Inscrizioni di Francia, questo dì 30 settembre 1739. Il libro comincia così [segue la trascrizione dei primi 14 versi]. Il medesimo Messer de la Curne sospetta che quei fogli scritti d'altra mano oltre la metà del libro [ff. 101-112], possano essere una parte del Romanzo di Gauvain in versi.¹⁶

A questa nota “risponde”, per contraddirla, il più tardo cartellino incollato sul contropiatto anteriore:

NB Le [sic] codice contiene il principio di: Li Contes del Graal (o Perceval) di Crestien de Troyes (XII° secolo) (ca. 7200 versi; la lingua mostra dei tratti dal dialetto normanico). Il poema non è di Filippo di Fiandra, ma dedicato a questo Conte di Fiandra dall'autore chi [sic] si chiama lui stesso nel verso 7. Firenze 15 Dicembre 1879.¹⁷

¹⁴ F potrebbe esser stato, dunque, un manoscritto “funzionale” e aver fornito il modello «sur lequel on exécutait des copies plus soignées destinées à la clientèle», di cui però non si ha testimonianza (Busby 1993: xvii; vd. anche Busby 2002: 109).

¹⁵ Non ho consultato l'autografo: traggo questi dati da Weston 1906 (I: 37-8 e nota 3).

¹⁶ Sul margine alto di 101r forse la stessa mano settecentesca scrive: «Queste pagine di scritto diverso [*sic*. di altra mano] sono inserite ma non sono della stessa opera» (vd. oltre, foto 2). Si tratta ancora di *Perceval*, nonostante il *focus* della narrazione si sia spostato sulle avventure di Galvano.

¹⁷ Di questa nota, anche dopo qualche ricerca svolta con l'aiuto del personale della Riccardiana, non sono in grado di fornire il nome dell'estensore; la nota comunque è posteriore alla segnalazione di Stengel, che per primo fece chiarezza sul contenuto del manoscritto (1872-1873: 192-3).

Il ms. fiorentino consta di 126 fogli, compresi tra otto guardie cartacee piú tarde, tre in apertura, cinque in chiusura. I diciotto fascicoli che lo compongono erano originariamente quaternioni (ad eccezione di un bifolio, ma vedi subito oltre). Questa la struttura fascicolare completa, in parte diversa da quella fornita da Nixon: I (8-5); II-IV (8); V (8-1); VI-XIII (8); XIV (2); XV (8-4); XVI-XVII (8); XVIII (8-2).

Al fasc. I mancano cinque carte: tre dopo 1v (con i vv. 63-248), due dopo 2v (= vv. 311-454). Al fasc. V manca l'ultima carta dopo 34v (= vv. 2478-2537). Si evince poi dalla lettura del testo che dal ms. sono assenti 255 versi tra 102v e 103r (6792-7047): al centro del fasc. XV (nella sua conformazione originaria un quaderno), mancherebbero quindi quattro carte, tenendo conto del fatto che ogni facciata accoglie 30/31 versi. Questa struttura del fascicolo permette di dar séguito all'idea di Busby secondo cui i ff. 99-100 costituirebbero un bifolio a sé stante. All'ultimo fascicolo, il XVIII, mancano una carta iniziale (prima di 121, con i vv. 8166-8228) ed una finale dopo 126v (che verosimilmente avrebbe dovuto contenere 60/62 versi a partire da 8609). Tenendo conto della disposizione del testo, al ms. potrebbe poi mancare una decina di fogli con la parte rimanente del romanzo (poco piú di 600 versi).

F è stato trascritto da due mani: alla mano principale si attribuiscono i ff. 1-100 e 113-126; ad una seconda, coeva e nettamente distinguibile dall'altra, i ff. 101-112:¹⁸ questo gruppo di fogli secondo lo studio di Weston del 1906¹⁹ e i lavori di Busby costituirebbe «the kernel around which the rest was added» (Busby 2002: 108), come potrebbe testimoniare il fatto che il testo (da v. 6600 a 6658 – mancano i vv. 6609-6612 e 6647-6650), altrimenti sempre su una colonna, a 100v (di cui ho riportato appena oltre una foto a raggi ultravioletti) sembra sia stato eraso e ritrascritto con due versi per rigo divisi da punto metrico,²⁰ ad esclusione del primo e degli

¹⁸ Si tratta di una grafia di modulo maggiore rispetto a quella del principale copista, di tipo librario e leggibilissima anche grazie al minor uso di segni di abbreviazione (se ne veda oltre una riproduzione fotografica). I fogli potrebbero esser stati allestiti in momenti distinti: dal secondo verso di 110r l'inchiostro sembra diverso, la grafia si fa piú piccola e fitta.

¹⁹ Weston 1906, II: 37-8 e n. 3.

²⁰ «The manuscript [...] was scraped and recopied, two lines to the column, in order to join the text at the beginning of the new quire on f. 101» (Busby 2002: 108).

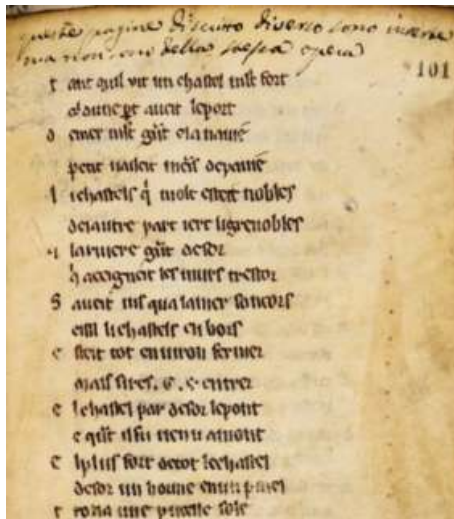
ultimi 8 versi (su una sola colonna), per ottimizzare lo spazio a disposizione e “ricollegarsi” correttamente – senza quindi alcun accorciamento – al primo verso del nuovo fascicolo che comincia a 101r (ma su questa situazione tornerò anche nel paragrafo successivo).²¹



(f. 100v)

²¹ Il verso di f. 100 senza dubbio è palinsesto: dopo una verifica del testo eraso mediante la lampada di Wood risulta più convincente la spiegazione addotta da Busby. Della *scripta inferior* (una colonna di 31 versi, appena più centrata del normale, con margine sinistro di 3 cm anziché di 2,5), distinguo quasi con certezza la parte finale del primo verso *fait il p(ar) deï*; altre porzioni limitatissime di testo corrispondono alla fine dei versi 6626 [??] *m(o)lt* [??] *ez*; 6627 [??] *et alever*; 6628 [??] *g(re)ver*; 6629 [??] *pr*[??] *e*; 6631 [??] *e(n)s*,

Un'ultima annotazione, infine, su *mise en page* e *mise en texte*: se la disposizione del testo su una colonna è forse scelta obbligata per i copisti (imposta dalle dimensioni ridotte della pagina), è interessante invece rilevare l'adozione, peraltro diffusa, della *dispositio* dei *couplets* di *octosyllabes* che Paul Meyer denominò "all'anglonormanna":²² la sola iniziale di distico è fuori dalla giustezza dello specchio di scrittura e causa così il rientro del secondo verso. Questa configurazione a "zig-zag" del distico, arcaizzante ma in uso ancora a metà Duecento e non solo in manoscritti romanzeschi,²³ denota la tendenza a considerare il *couplet* come unità metrica, sintattica e di senso.²⁴



(dettaglio f. 101r: il secondo copista)

illeggibile il v. 6632. Il primo verso che intravedo (il 6598), eraso ma non ri-trascritto forse per dimenticanza del copista, è stato aggiunto poi da un'altra mano (la cosiddetta mano δ, per cui cf. oltre § 3) al momento della revisione in fondo a 100r, insieme a 6599 *Je vos dirai fait il p(ar) foi / des q(ue) vos le volez oir.*

²² Meyer 1894: 1-35. Si tratta di una denominazione tuttora invalsa, nonostante «veicoli [...] una idea di provenienza del modello grafico tutt'altro che dimostrata» (Martina 2018: 129, n. 3).

²³ Per la fortuna di questa disposizione dei versi cf. Careri *et alii* 2001: 7-9; Ruby 2015: 189-90; e Martina 2018: 129-35.

²⁴ Nel nostro codice non si riscontra invece l'attenzione dei copisti al fatto che «il *couplet* si chiuda a fine colonna» (Martina 2018: 131) e che non si spezzi nel passaggio da una pagina all'altra (per cui cf. anche Frappier 1965).

2. IL COPISTA PRINCIPALE

2.1. *Copia o dettatura?*

Il primo vero polo di interesse di F riguarda il suo allestimento. Busby ha sostenuto che il manoscritto (almeno nella parte opera del copista principale) sia stato allestito sotto dettatura: l'ipotesi si fonda sull'alto tasso di errori in posizione finale di verso e sul fatto che molti *octosyllabes* sembrano privi della conclusione. Questa situazione tradirebbe secondo Busby la difficoltà dello scrivente nel tenere il passo del dettatore: sarebbe riuscito infatti a trascrivere l'inizio del verso ma, cercando di non perdere troppo il filo, avrebbe sacrificato la fine per saltare al rigo successivo. I quattro correttori sarebbero quindi intervenuti a colmare passi altrimenti lacunosi.²⁵ L'ipotesi di Busby appare ben trovata, ma non del tutto convincente: oltre al fatto che l'*octosyllabe* non è un verso particolarmente lungo, a rigore un dettato dovrebbe esigere una lettura più lenta del normale per favorire una trascrizione il più accurata possibile, a meno che non consista in un esercizio scolastico per un copista inesperto, ma vedremo che forse non è il nostro caso. Ulteriore possibilità è che l'allestimento di F sia avvenuto durante una lettura pubblica del testo: il copista, costretto a trascrivere "all'impronta", potrebbe aver privilegiato l'inizio dei versi, magari pensando di recuperare il resto in futuro, tramite il confronto con un altro manoscritto.

D'altronde, come si distingue con certezza un testo scritto sotto dettatura da uno copiato? Esistono dei fenomeni che spingono indubitabilmente verso la dettatura? Poiché a questi interrogativi generali sembrano non esserci risposte univoche,²⁶ avrà più senso tornare ad interpretare i

²⁵ Busby 2002: 109 e 114.

²⁶ L'argomento è affrontato in Dain 1949, secondo cui durante il Medioevo «de cas de la dictée n'a jamais été qu'un cas exceptionnel» (p. 19); il saggio viene richiamato polemicamente in Skeat 1957, che cerca di riabilitare la pratica della dettatura: secondo lo studioso, nei mss. dettati «lines are frequently defective from the omissions of words, especially in the middle of the line, but without any indication of omission, as if the copyist had not always kept up with the dictator» (p. 28). Più recente, ma non particolarmente

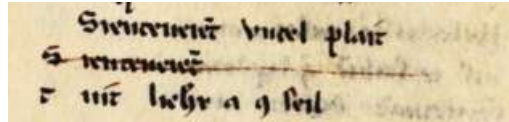
altri passi piú fortunati, la lezione del copista resta visibile, perché non è stata erasa ma solo cassata, quindi riscritta nell'interlinea o nel margine. Non mancano, è vero, versi privi della fine ma, senza contare i luoghi incerti in cui a causa della pergamena molto scura non è possibile distinguere tra intervento su rasura/su spazio lasciato bianco, rinvengo quattro casi forse piú sospetti: tre con intervento riparatore di altra mano (che riporto tra quadre), a 20r, v. 1523 *D'armes en[seignier et aprendre]*; a 36r, v. 2622 *Mais de lor seignor molt [lor griève]*; a 90r, v. 5957 *Quels demandez [deiables vos ont mandez]*, ma tornerò oltre su questo esempio; un quarto e ultimo caso, poi, si trova a 121r, v. 8251 *Et molt i ot [...]*, dove lo spazio non è stato colmato da nessun revisore. Non si tratta, insomma, di una situazione sistematica, come forse ci aspetteremmo in caso di dettatura.

Comunque, anche l'alto tasso di errori (e quindi di correzioni) a fine verso non credo implichi necessariamente dettatura, semmai suggerisce qualche difficoltà del copista nella memorizzazione di una pericope (coincidente con l'ottosillabo). Per i casi di omissione finale e spazio bianco, senza dover chiamare in causa un dettatore particolarmente veloce o uno scrivente particolarmente lento (quest'ultimo poi non poteva chiedere al dettatore di leggere piú lentamente?), può anche darsi che il copista si imbattesse in un guasto materiale o in un passo incomprensibile nel proprio modello e che intendesse “segnalarlo” mediante uno spazio, forse prevedendo un intervento successivo.²⁹ In certi casi il copista sembra far uso della stessa “accortezza” in corrispondenza di un proprio errore (già da lui riconosciuto come tale), come in questo passo tratto da 25r:³⁰

che i revisori si siano sovrapposti tra loro, non è neppure escluso che la porzione di testo erasa contenesse un intervento correttivo, e che il copista davvero avesse omesso.

²⁹ In tutto il manoscritto sono rari (dieci) i casi di spazi bianchi che occupano l'intero spazio adibito al verso, e non sempre sembrano compatibili con un'omissione del copista.

³⁰ Le trascrizioni del ms. sono diplomatico-interpretative: in corsivo sciolgo le abbreviazioni; riporto tra parentesi uncinata le porzioni di testo cancellate, espunte, erase, cassate (il simbolo <...> indica rasura con testo sottostante illeggibile); tra le quadre riporto invece le correzioni. Quando non altrimenti specificato, gli interventi sono di altre mani rispetto al copista.



[25r] Si en teneient un tel plait
 <Si en teneient>
 tuit li chevalier a conseil

(1859-1860)

Questo esempio forse spinge a pronunciarsi in favore di un'ipotesi alternativa a quella di Busby: facendo avanti-indietro con gli occhi tra la sua copia e il modello, il copista potrebbe essersi accorto di aver ritrascritto in avvio del v. 1860 le prime sillabe del verso precedente (poi cassate da altra mano), si è quindi interrotto per lasciare poi uno spazio. I casi di correzione in corso di scrittura da parte del copista (i cosiddetti «errori incipienti»³¹), seppur rari, parrebbero confermare l'idea di un ritorno visivo sul modello: ad esempio si veda a 122v-123r, vv. 8352-8353 *Quant vos mon non ne demandez / devant vii <ne de> iorz, si ne vos griet*: al v. 8353 il copista può aver scritto *ne de* su influsso di *ne demandez* del v. 8352; tornato sull'antigrafo, potrebbe essersi accorto dell'errore, quindi essersi corretto sottolineando le sillabe *ne de*, e aver ripreso a trascrivere correttamente.³²

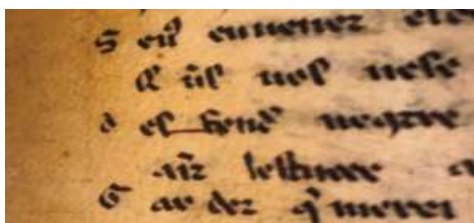
Ma ancora, per Busby la dettatura si dimostra sulla base della frammentazione del verso in due-tre blocchi, un accorgimento che «neither corresponds to modern practice nor reflects any conventional medieval usage», e che sarebbe stato impiegato dall'amanuense per tentare di ricordare ciò che aveva ritenuto dall'esecuzione orale (2002: 109).

Esiste davvero un collegamento tra questo artificio e la lettura ad alta voce di un dettatore? La segmentazione di un verso può essere un sistema per isolare pericoli ed aiutarsi nella trascrizione durante la fase di dettatura interna (parte di un qualunque processo di copia), oppure, come credo,

³¹ Careri 2019: 393 e n. 5 con bibliografia ivi citata.

³² Affine il caso di 90r, vv. 5957-5958 *Quels <demander> [deiables vos ont mandez?] / Que querez vos que demandez*; la presenza di *demander* del v. 5957 sembra dovuta ad un salto in avanti (indotto da omeoarco *deiables...demandez*). Alla “segnalazione” del copista (ancora interruzione + spazio bianco) risponde un correttore a margine.

può essere un'abitudine scrittoria del nostro copista, che ricorre a spazi molto marcati tra le parole e tra singole lettere, fino a dar luogo a *distinctiones* quantomeno strane, del tipo che rintraccio a 20v, v. 1564 *vas let*; 27r, v. 1988 *vi lanie*; 60v, v. 4146 *co fres*; 64r, v. 4336 *delaca nole* (per *de la canole*); 65r, v. 4417 *des arme* (per *desarmè*); 79r, v. 5272 *mar che ant*; 114r, v. 7736 *noton nier*; 120r, v. 8131 *Et cele li res pont*; 123v, v. 8407 *ales pee* (per *a l'espee*).³³ Tali devono esser sembrate anche ai revisori, intervenuti in qualche caso a disambiguare inserendo un trattino di congiunzione, come a 21v, v. 1627 *fai__soit*; 22r, v. 1645 *des__fendre* (riprodotto in foto sotto); 22v, v. 1703 *sou__taines*; 30v, v. 2227 *les__pee*.



(intervento su *desfendre* a f. 22r)

Un'incomprensione dell'esecuzione orale può in effetti essere la causa di deformazioni nelle parole (come ampiamente dimostra il saggio di Skeat),³⁴ ma quelle riscontrate in F sono per gran parte incompatibili con un fraintendimento uditivo e spesso sembrano assurde perché si realizzano su parole frequenti e banali.³⁵ Si potrebbe pensare ad un copista che

³³ Per simili «fraitendimenti, spesso legati a errori di segmentazione» vedi gli esempi riportati nell'approfondimento sul codice Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1501, in Lagomarsini 2014: 164, n. 16; niente a che fare con la dettatura, ma forse con un copista catalano alle prese col francese.

³⁴ Skeat 1957: 25; le argomentazioni dello studioso a favore della dettatura in più di un caso mi sembrano fragili: tutti gli errori “visivi”, incluse sviste paleografiche «in the reading of *i*, *m*, and *n* separately or in combination» (*ibi*: 25), vengono attribuiti al dettatore (aplografie e dittografie ad esempio sarebbero dovute a suoi difetti di pronuncia), quando più economicamente possono esser fatti risalire alla lettura silenziosa di un copista. Ad ogni modo, «sometimes an aural response to a text could produce problems for scribes and readers. A scribe [...] failed to recognize and separate words accurately, recording, for example, ‘*nomine suo*’ for ‘*nomen e suo*’» (così Parkes 2008: 66).

³⁵ In linea di principio potrebbe risalire ad un fraintendimento uditivo la scansione

conosca poco il francese, anche se, in assenza di un'analisi linguistica precisa, sulla scorta di Hilka e Busby il codice si localizza in Francia, precisamente in area orientale.³⁶

Rispetto all'ipotesi di Busby, priva di prove davvero inequivocabili a favore – considerando che è ancora senza risposta la domanda «se per tutto il periodo medievale vigesse la pratica della dettatura [...], sulla quale mancano testimonianze esplicite» (Agati 2003: 252)³⁷ –, sarei indotta a credere che il codice sia il frutto di un “normale”, per quanto tutt'altro che impeccabile, anzi decisamente problematico, processo di copia. La controprova potrebbe essere offerta dalla tipologia di errori compiuti dal copista,³⁸ come i *sauts du même au même*, forse le sviste visive per eccellenza, che si producono normalmente in modalità di copia.

Cf. ad esempio:

[8v]	«Il i a plus, sire, fait ele,	
	mis anel <i>est</i> en la querele	800
	<i>qui</i> le m'a tolu si l'en porte».	801
	Es <i>vos</i> celui desconforté	804

Perceval ha compiuto la sua prima “impresa” amorosa: la fanciulla insidiata dal giovane racconta all'amico il furto dell'anello e la violenza subiti. Al contesto mancano i vv. 802-803 *Je voilsisse mielz estre morte / que l'en eust issi porté* probabilmente per un *saut*, i cui estremi sono *porte* e *porté*.³⁹

In teoria un *saut* potrebbe anche risalire alla lettura di un ipotetico dettatore, ma con meno probabilità, dato che non esiste nel suo caso lo

erronea di certi sintagmi più complessi, come a 16r, v. 1296 *Nel dotera ame<s> haingnier*. Rispetto alla *distinctio* corretta *a mebaingner* (che permette di intendere il verso ‘non esiterà a ferirlo’), il copista scrive, senza che il passo abbia alcun senso *ames* (a cui viene espunta la -s finale, forse da altra mano) *haingnier*, non riconoscendo forse il costrutto formato da preposizione *a* + infinito. Il verbo è trascritto correttamente al verso successivo, come part. passato (v. 1297 *tost mort ou mebaingnié l'aura*).

³⁶ Vd. Hilka 1932: IV-V; Busby 1993: XVI-II; Nixon 1993: 26; Martina 2018: 356.

³⁷ Resta testimonianza della pratica in San Tommaso d'Aquino, che «aveva a disposizione più di un segretario» a cui dettare (Bischoff 1992: 57 e n. 23).

³⁸ Cf. invece Busby, secondo cui la dettatura «seems plausible here [...]: *feidure* for *freidure* in l. 1556, *feibe* for *feible* in l. 1713, or *sofri* for *sofir* in l. 2419» (2002: 114).

³⁹ Per una casistica di *sauts* più articolata si veda Careri 2019: 393-416.

stacco dell'attenzione dal modello alla copia, prima del ritorno alla lettura sul modello.

Comuni sono poi le sviste tra singole lettere come *a* ed *o*, *e* ed *o*, *n* e *v*, *s* alta ed *l*, per cui la somiglianza può dirsi grafica, ma non fonica (come nel caso delle oscillazioni *cel – col*; *escoste – el costé*; *li – si*; *dist – oist*; *tote – cote*),⁴⁰ ed altri errori che riguardano lo scioglimento di abbreviazioni nel modello, tra i più comuni ad es. *chevalier* per *chevalchier* o *vie* per *vostre*.

Frequenti sono infine gli errori di anticipo e ripetizione attribuibili all'autodettatura, a quella fase – come dicevo sopra – in cui il copista allontana lo sguardo dal modello e scrive dopo aver ripercorso mentalmente ciò che ha memorizzato.⁴¹

2.1.1 Errori di ripetizione

Per Careri, che ha fornito un repertorio di errori comuni nella tradizione dell'*Aspremont* – nell'ambito di un progetto più ampio dedicato ai copisti di testi romanzati –,⁴² quello delle ripetizioni «è il caso meglio spiegabile con il ricorso al dettato interno dei copisti: a forza di trascrivere versi molto ripetitivi gli scribi introducono involontariamente delle ripetizioni ulteriori» (2015: 17), favorite nel nostro caso dalla presenza di rime. La frequenza del fenomeno, che comporta spesso anche alterazione di senso, tradisce il disinteresse del copista per il testo che allestiva.

⁴⁰ Certi errori paleografici, generatisi per fraintendimento di lettere graficamente simili, sembrano realizzarsi solo a livello visivo, non fonico. La casistica è stata studiata in D'Agostino 2005, per cui «un errore di scambio fra una *f* (esse alta) e una *f* denuncia che lo scriba ha copiato da un altro manoscritto, perché difficilmente un dettatore confonderebbe i due suoni, dicendo per es. “la notte ch'i *paffai in tanta pièta” (*IfI* 21) per “la notte ch'io passai [paffai] in tanta pièta”, a meno di particolari difetti fisici negli organi fonatori, che però dovrebbero evidenziarsi anche altrove» (p. 12).

⁴¹ In Dain 1949 si parla di «dictée intérieure» (pp. 41-3), quel momento in cui il copista «divides his attention between exemplar and copy» (Parkes 2008: 63; per un elenco di errori attribuibili a questa fase vd. pp. 65-7).

⁴² Cf. Careri 2015 e 2019 (p. 393).

Vediamo qualche caso: il primo è tratto dal distico che descrive il duello tra Perceval e Aguingeron, dove la ripetizione è stata corretta mediante cassatura e sostituzione a margine da un correttore:

[30v] Font les pieces *et* les esclaz
de lor lances voler <les esclaz> [en dous] (2218-2219)

Si veda ancora il passo seguente: in onore di Galvano, unico cavaliere in grado di superare l'impresa del "Letto della Meraviglia", la Regina dalle Bianche Trece fa servire un banchetto a castello.

[121r] A genolz furent devan lui
si servoit li un de<vant lui> [tallier]
et li autre del vin ballier (8242-8244)

Anche sulla ripetizione del v. 8243 interviene un revisore mediante espunzione e riscrittura sul margine destro.

Errori di ripetizione non ricorrono solo in posizione di rima, per cui cf. almeno:

[120r] «Dame, dist il, je *vos* en crei
dire *que* des plus *proisiez* soie,
ne me faz mie des meillors
ne ne *quit* estre des peiors» (8127-8130)

La regina chiede a Galvano se appartenga ai piú apprezzati cavalieri della Tavola Rotonda: egli non oserebbe dire di essere tra i migliori, ma nemmeno tra i peggiori. Tutta la tradizione ha quindi la lezione *je n'oseroie*, mentre in F leggo *je vos en crei*, forse un errore generatosi su influsso del v. 8123 *Dame, nenil, bien vos en crei* (con cui condivide il comune avvio col vocativo *dame* e la somiglianza grafica tra le stringhe *je n'oseroie* – *je vos en crei*).

2.1.2 Errori di anticipo

Sono frequenti poi gli errori di anticipo di una parola o di una porzione di testo, che ancora una volta andranno attribuiti ai salti dello sguardo del copista da modello a copia, come in questo caso:

[4r] «*Chevalier* sereiz jusqu'a pou,
 filz, se <vos> [De] plaist *et* je le lou.
 Se *vos* trovez ne *pres* ne loing
 dame *qui* d'aie ait besoing»
 (531-534)

La madre saluta Perceval e gli impartisce i suoi insegnamenti “amorosi”: all'interno del v. 532 la lezione *vos* potrebbe essersi generata per un errore d'anticipo (il pronome ricorre al v. 533, dopo *se*, la cui presenza potrebbe aver dato luogo al salto). Il pronome è espunto e corretto in *De* in interlinea da un revisore.

[24v] En la teste furent li eil
 <riant> [bel] *et* vair *et* cler *et* riant,
 le nez ot droit et grant
 (1820-1822)

1821 vair et riant, cler et fendu *ed. Busby*
 riant et v. et c. f. A
 riant et v. c. BHQ
 riant et c. et v. f. I
 riant et c. v. et f. M
 cler et r. et avenant S
 cler et r. v. et f. LU
 cler et luisant v. et f. R

Al v. 1821, *riant*, che chiude la serie di aggettivi riferiti agli occhi di Blanchefleur, è anticipato dal copista ad inizio verso, quindi corretto da un revisore mediante espunzione e riscrittura (collocata in interlinea): può essere un errore compiuto individualmente nel tentativo di richiamare alla mente la pericope letta nel modello – forse coincidente con l'intero verso – e più o meno memorizzata. È vero che *riant* si trova in posizione iniziale anche nei mss. ABHMQ e I (il cosiddetto “frammento de Lannoy”, parte di una collezione privata a Bruxelles), senza essere poi ripetuto come in

F,⁴³ per cui il nostro copista potrebbe anche averlo ereditato dal suo modello. D'altro canto, fa notare giustamente Busby che queste dittologie di aggettivi si prestano a generare «nombreuses variantes», volontarie o meno, ma «pour la plupart insignifiantes» (1993: 452). Tornerò piú avanti sul problema della revisione (cf. § 3), ma per l'inserimento di *bel* non c'è bisogno di ipotizzare che sia avvenuta contaminazione: l'aggettivo può ben esser stato inserito a séguito di un controllo sul modello di F, così come per congettura (la lezione non compare nella *varia lectio* dell'ed. Busby).

Concludendo, per spiegare questi errori è sufficiente e piú economico ipotizzare che sia avvenuto un normale “salto” degli occhi del copista ad una parola piú avanti nel testo o un “intoppo” nella memorizzazione di una pericope/di un intero verso (come nel caso di 1821), piuttosto che un errore nell'esecuzione del dettatore. A questi casi si potrà anche aggiungere la situazione a cui ho accennato sopra: l'inserimento del bifolio 99-100 tra i fascicoli XIII-XV e il fatto che il copista abbia eraso il proprio testo su una colonna a 100v per riscriverlo su due, trovando così il modo di connettersi al primo verso di 101r, fanno pensare ad un calcolo dello spazio necessario al testo, quindi ad un controllo *visivo* sull'antigrafo.

Provando a interpretare questa situazione in ottica dettatura, la prima stesura del testo (poi erasa) potrebbe comunque esser stata dettata: il dettatore potrebbe essersi accorto che lo spazio per i versi presenti nel modello non bastava, aver fatto eradere e re-impostare la pagina al copista e poi aver dettato una seconda volta. O ancora, il copista potrebbe aver trascritto sotto dettatura una prima volta e in un secondo momento aver preso in mano il modello da cui il dettatore leggeva. Cercando però di vagliare tutte le possibilità, forse ci si avventura in una trafila troppo complessa per la quale non sussistono prove a favore.

⁴³ Il distico 1821-1822 «Vair et riant, cler et fendu / Le nez ot droit et estendu» (così in ed. Busby) si presenta con rima *-ant* solo nei mss. F e S (F *riant*: *grant*; S *avenant*: *variement*).

2.2 Altri errori del copista

In aggiunta agli esempi illustrati sopra, cercherò di fornire un quadro piú articolato di errori del Riccardiano, in modo da delineare le specificità del copista. È particolarmente ricca la serie di errori ortografici, di aplografie e dittografie (con danni anche alla metrica), che hanno costretto ben quattro mani ad un lavoro oneroso di revisione, e che sono valsi al copista l'etichetta anacronistica, sempre opera di Busby, di scrivente dislessico.⁴⁴

Già citate da Busby le numerose metatesi come quelle che riscontro a 23r, v. 1711 *celf* per *clef* e a 29v, v. 2144 *en face* per *ne face*; consuete per il nostro copista le omissioni di singole lettere e sillabe (che saltano forse per la scrittura troppo veloce) sanate dai correttori come a 42v, v. 3000 *b[o]mes*; 16v, v. 1302 *l[e] vaslet*; 24r, v. 1796 *[j]ointe*; 27r, v. 1988 *Mal[vais]ti[e]*. Altre correzioni si realizzano, mediante sovrascrizione, sugli errori a 4v, v. 553 *ion anel* > *son anel*; a 15v, v. 1257 *ies aventures* > *les aventures*.

Particolarmente frequente è l'intervento dei revisori sulla fine dei versi, ad aggiungere o espungere sillabe o singole lettere per ristabilire la rima. Cf. a titolo esemplificativo questa doppia casistica:

5v, vv. 635-636 *oisele*[*l*] : *vaslet*; 23v, vv. 1759-1760 *esgare*[*z*] : *parez*.

In casi come questi forse non è opportuno parlare di vere sviste di copia, visto che può trattarsi di una realizzazione grafica della pronuncia del XIII e XIV sec., in cui le consonanti finali tendono a cadere. Gli interventi dei correttori rispondono allora ad un'esigenza di normalizzazione grafica in posizione di rima.

Si veda però il caso diverso di caduta, questa sí per certo erronea, di sillabe e lettere:

17v, vv. 1367-1368 *tu* : *arf*[*u*]; 43r, vv. 3041-3042 *brico*[*g*]ne : *vergoigne*; 120r, vv. 8131-8132 *si*[*re*] : *dire*.

⁴⁴ «Two mistakes in particular appear to confirm that the principal scribe was genuinely dyslexic. [...] the first version of l. 1946 is *Qui en sa chanbre esteit colse*, so the corrector has added *en* superscript, struck though *colse* and replaced it with *close* to form the correct *enclose*» (Busby 2002: 115).

Sbrigativo sembra l'uso dei segni di abbreviazione, tanto che talvolta il *titulus* potrebbe esser stato inserito da altra mano, come in questi casi (tra quadre sciolgo la porzione di testo inserita dai correttori mediante segno di abbreviazione): 4v, v. 551 *ceiture* > *cei[n]ture*; 23r, v. 1730 *pster* > *p[re]ster*; 27r, v. 1977 *tat* > *ta[n]t*; 67r, v. 4544 *so tref* > *so[n] tref*; 121v, v. 8270 *l'avenat* > *l'avena[n]t*.

Questi dati stridono con la competenza scrittoria del copista, che – come mi suggerisce Gabriella Pomaro dopo un primo esame della grafia – parrebbe colto e tutt'altro che sprovvaduto. Potremmo esser di fronte ad una situazione non dissimile da quella che riscontro, in tutt'altro contesto, nel manoscritto guittoneo Riccardiano 2533 (codicetto monografico e parente mutilo del più prestigioso ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9), i cui errori e pericopi insensate sembrano «innescati dalla velocità di scrittura» e tradire un processo di copia realizzato in fretta.⁴⁵

Senza calcare la mano sulla questione della presunta dislessia-disgrafia (o forse disortografia),⁴⁶ il copista di F si segnala senz'altro per una trascrizione molto approssimativa e frettolosa, per disattenzione e per generale disinteresse tanto per il senso quanto per il metro del testo.

⁴⁵ La citazione è tratta da Pomaro 2010: 55. Cito solo tre esempi tratti dalle cosiddette “canzoni morali” di Guittone d'Arezzo, di cui ho fornito l'edizione critica commentata per la mia tesi di dottorato: canz. XXXI 48-50 «e impossibile è che figlio sia / se nnon padre fu pria; / e se nullo pria, chi secondo adusse (*adsse R*)?»; canz. XLV 3-5 «sentina d'onni vizio l'ozio (*solio R*) conta; / e per contraro monta / d'onne vertute operazione loco (*per atione loco R*)». Ulteriori esempi di «fraitendimenti di lettura» con «esiti inverosimili» in Leonardi 2010: 10 e Frosini 2010: 88, n. 110.

⁴⁶ Stando all'Associazione Italiana Dislessia (<https://www.aiditalia.org/it/>), errori come quelli del nostro copista rimanderebbero a disortografia: l'argomento è interessante, ma anche molto delicato: per poter dire qualcosa in più sarebbe necessario calcolare il numero esatto di questi errori, catalogarli e quindi verificare in specifici contributi di psicolinguistica relativi a difficoltà nell'apprendimento se siano ricorrenti in fase di dettatura o copiatura di un testo.

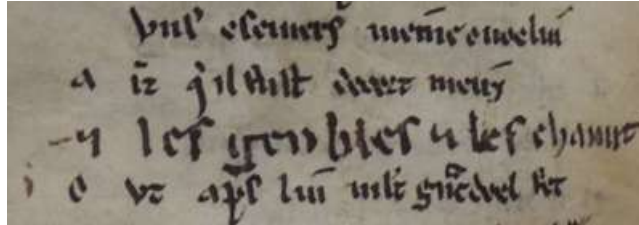
3. I REVISORI

Arrivo così al secondo elemento interessante del nostro ms., la revisione. Un occhio di riguardo anche in questo caso sarà riservato alla parte del codice opera del copista principale: sembra infatti di poter dire che la revisione si sia svolta a tappeto sui ff. 1-100 e 113-126 (diverso il caso dei fogli 101-112, apparentemente non controllati in modo così scrupoloso),⁴⁷ con l'obiettivo di migliorare e riabilitare un testo avvertito come poco fededeigno o insensato, e forse a séguito di una ripartizione dei compiti.

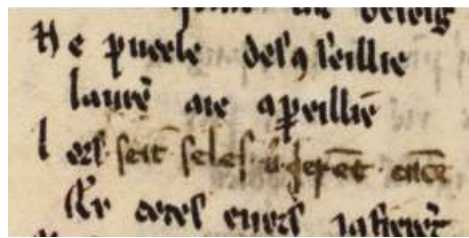
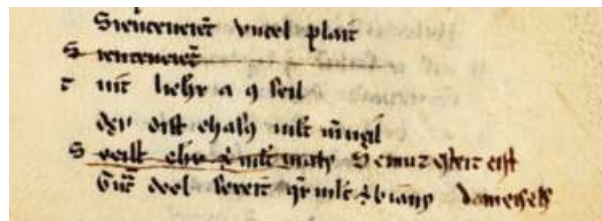
Passerei quindi rapidamente in rassegna le varie tipologie di intervento dei revisori, illustrate da Busby in *Codex and Context* (per cui vd. le pp. 114-5): innanzitutto espunzioni, cassature, sottolineature e rasure che coinvolgono porzioni più o meno ampie di testo; consentono poi di distinguere i diversi correttori che hanno operato sul codice le integrazioni di singole lettere, di sillabe o di parole collocate in interlinea, a margine o nello spazio adibito al verso (nella maggior parte dei casi su rasura). Già secondo Busby, si tratterebbe di quattro distinte mani, per comodità qui denominate α , β , γ e δ .

Sono frequenti gli interventi sull'ordine delle parole (ristabilito mediante i segni di inversione / e //) o dei versi all'interno di *couplet* (con le letterine *a* e *b* sul margine sinistro); in qualche caso i correttori intervengono scrivendo sopra singole lettere. Più raro l'inserimento di versi *ex novo* su spazio bianco, compito specifico di una mano, δ , che rinvengo più raramente nel testo: questa inserisce interi versi senza rispettare la disposizione 'all'anglonormanna' dei *couplets*, scrive senza legature tra le lettere e con una penna malfunzionante. Così si spiegano alcune sue prove di penna, accolte nello spazio del verso, e il fatto che diverse lezioni siano state ripassate.

⁴⁷ In questa parte del codice riscontro interventi su guasti macroscopici (omissioni di interi versi e un errore di ripetizione, ben visibile perché in sede di rima); non trovo, invece, integrazioni/espunzioni di sillabe o interventi di normalizzazione grafica. Può darsi che il copista abbia copiato fedelmente il proprio modello ereditandone tutte le lezioni, cosicché i correttori, pur revisionando il testo sul diretto antigrafo, non abbiano avuto motivo di intervenire. Restano però a testo passi problematici per senso e metrica, come dittografie che potevano ben essere corrette senza l'ausilio di uno o più codici di controllo, anche solo passando in rassegna da capo a fondo questi fogli.

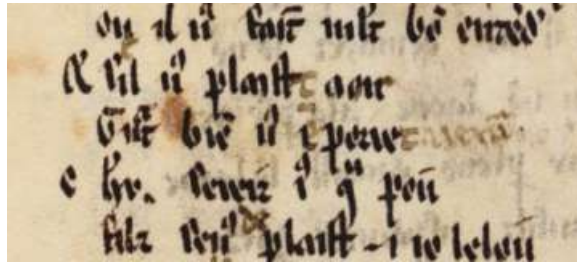
(f. 71v: la mano δ colma spazio lasciato bianco)

Vari invece gli interventi delle mani β e γ : la prima usa una grafia corsiva con aste ascendenti e discendenti molto lunghe (vedi soprattutto *r*, *s* e *t*) e legature forti tra lettere. La mano γ usa un inchiostro marrone scuro con grafia minuscola; interviene sul testo senza eradere, ma scrive sempre dopo cassature e/o sottolineature.

(4r: intervento su rasura di mano β)(25r: intervento a margine di mano γ)

Nettamente minoritari all'interno del codice sono gli interventi su aspetti prettamente formali, in cui sembrano riconoscibili sempre la stessa mano e lo stesso inchiostro: è la mano α che si concentra su fatti ortografici, grammaticali e grafico-fonetici. Ristabilisce, ad esempio, la desinenza *-s* del sistema di declinazione bicasuale (che il copista non tiene sempre pre-

sente), come a 2r, vv. 263-4 *Ja non, fait il vaslet, hauber[s] / s'est ansi pesant comme fer[s]*; a 11r, v. 957 *l<e> [i] chevalier[s]*; a 19r, v. 1465 *Dist li prodom: biaux amis chier[s]*. Di natura grafica l'intervento a 26v, v. 1953 *cemise > c[b]emise* sulla resa dell'affricata palatale sorda e a 11v, v. 1015 *m<ai>stre > m[e]stre* (per qualche altro esempio di intervento della mano α sulla forma del testo vd. oltre, n. 51).⁴⁸



(f. 4r: interventi di mano α sui primi tre versi)

3.1. *La contaminazione*

L'aspetto filologicamente piú interessante riguarda il fatto che, secondo Busby, le correzioni su F sarebbero state realizzate mediante la collazione di uno o piú codici e non tramite il controllo sul solo antigrafo. L'ipotesi, esposta in poche righe di *Codex and Context*, secondo cui «“corrections” are [...] what appear elsewhere in the tradition as variants» (p. 119), è stata messa in discussione da Maria Careri (2009: 49): in linea di principio, infatti, quando la *varia lectio* non offre prove effettive in merito alla conta-

⁴⁸ Questa revisione cosí scrupolosa certo non si è svolta in fretta, se ha coinvolto quattro mani, ciascuna con la propria modalità di intervento e col proprio compito (almeno per quel che riguarda α e δ) ma senza una ripartizione del testo. La suddivisione in quattro blocchi avrebbe evitato che ogni singolo correttore si leggesse il codice per intero e che in qualche caso tornasse su luoghi già corretti da un suo “collega”. Tenendo conto anche delle caratteristiche di una mano come δ , forse non particolarmente esperta, Véronique Winand mi suggerisce che la correzione del ms. possa esser consistita in un esercizio per giovani revisori.

diversa anche in M, con la coppia di sinonimi *clocher* e *çoper* (per cui vd. *Gdf*, s. v. *clocher*²) e in R (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1450), per cui il cavallo ‘non cade e non si abbassa’ (vd. *Gdf*, s. v. *acroupir*). Dal momento che la lezione introdotta dal correttore è presente in parte della tradizione, ci troviamo in una situazione compatibile con la contaminazione, ma l’ipotesi non è dimostrabile, non leggendosi la lezione erasa del copista. Questa infatti poteva semplicemente contenere una svista di copia a partire dalla stessa lezione che ha inserito il revisore solo controllando l’antigrafo.

Cf. poi:

[8v]		Entree estes en male voie,	820
	<i>b</i>	jamais ne maingera d’aveine	822
	<i>a</i>	entree estes en male peine	821
		vostre cheval...	823

Un cavaliere immagina di esser stato tradito dalla fanciulla a cui Perceval ha fatto visita, e maledice lei e il suo cavallo. L’ordine invertito dei due versi 822-821 (attestato in F e P) viene ristabilito, com’è nel resto della tradizione, da un correttore mediante le letterine *a* e *b* sul margine sinistro. Non è escluso che questi abbia avuto accesso ad un’altra fonte, ma è possibile qui anche una correzione per verifica sul modello o per congettura, data l’evidente alterazione del senso.

Ancora:

[11r]		<i>Et si folement l’en leva</i>	
		que sor la reine <i>versa</i>	
		le <i>vin</i> <i>domme</i> ele esteit pleine.	
		Ci eut <...> [ovre] laide <...> [<i>et vileine</i>]	
			(959-962)

962	Chi ot ovre laide et vilaine <i>ed. Busby</i>
	Si... U
	Ici ot honte molt v. M
	... honte laide AR
	... ot l. chose et S

Il Cavaliere Vermiglio si è macchiato di una colpa gravissima rovesciando una coppa di vino addosso alla regina. Sul v. 962, oggetto di due correzioni

di mano α collocate nel sovrarigo, Busby scrive che «the word *honte* is erased and *ovre* recopied in its place to give the line *Ci eut ovre laide et vileine*» (2002: 116). Se così fosse, entrambe le lezioni, *honte* e *ovre*, risulterebbero attestate nella tradizione; le correzioni intervengono però in corrispondenza di due rasure, e sotto non è possibile leggere le lezioni di partenza (neppure tramite la lampada di Wood). Ancora una volta quindi, se la lezione sottostante è illeggibile per una rasura, l'ipotesi non è in alcun modo verificabile.

Lo stesso credo possa esser detto di questo altro caso:

[12r] *Et por ce si poet l'on savoir*
que assez vendroit mielz <...> [veer]
a home que faire baer,
car qui le dreit dire voldreit
soi memes gabe et deceit.

(1026-1030)

1027 qu'assez venroit il mix veer *ed. Busby*
 ... valdroit il m. doner AQ
 ... vaudroit... B
 ... m. v. veer (-1) C
 que assez v. m. veer P
 que assez m. vaudreit il v. H
 que miauz vendroit laisser ester L
 que assez v. m. baer M
 que assez v. m. doner R
 ... lessier S

Il passo di andamento proverbiale spiega che le promesse, una volta fatte, devono essere mantenute: in caso contrario si finisce per ingannare anche se stessi. La lezione *veer* è di mano γ , a fianco di una rasura, sotto cui si intravedono alcune lettere con la lampada di Wood, forse una *t* e una *r* finale, un po' poco per riconoscervi, come forse avrà pensato Busby, una lezione attestata nella tradizione (la piú vicina potrebbe essere *ester* del ms. L).

Piú sospetto un caso come il seguente:

[24r-v] *Si mantel fu et si bliaus*
d'une porpre noire, estelee
<d'or, et n'esteit mie pelee> [et si ne fu mie pelee]
la penne qui d'ermine fu

(1798-1801)

1800 d'or et n'estoit mie pelee *ed. Busby*
 de vair et nert m. p. AR
 d'or ne estoit m. p. B
 de noir et nestoit pas p. L
 de ver et vert m. p. M
 et si nestoit m. plumee /
 et si nestoit m. p. S

Nella descrizione dell'abbigliamento di Blanchefleur, apparsa per la prima volta a *Perceval*, il verso del copista viene cassato, restando comunque leggibile: la lezione di partenza è attestata in parte della tradizione (e accolta a testo da Busby), così come la correzione, che sembra almeno vicina alle lezioni di S e del frammento / nel comune avvio con congiunzione e avverbio.

Dei cinque luoghi adottati dallo studioso, quattro credo non siano davvero probanti; per quanto riguarda l'ultimo, invece, la tangenza in varianti sintattiche e lessicali con parte della tradizione può essere in effetti un indizio che sia avvenuta contaminazione.

Passerei quindi a discutere i luoghi che ho selezionato dalle mie trascrizioni del ms., da cui sono emersi almeno tre casi analoghi all'ultimo che ho discusso – peraltro tutti a distanza molto ravvicinata –, dove si racconta la permanenza di *Perceval* al castello in cui conoscerà la nipote di Gornemant de Goort. A differenza di Busby ho ritenuto probanti soltanto quei *loci* in cui entrambe le lezioni, quella del copista e quella del correttore, siano leggibili; ho preferito poi non concentrarmi sui *loci* in cui le due lezioni si discostano tanto da suggerire che la correzione non sia il risultato di una revisione sull'antigrafo: se la tradizione non dà alcun indizio sulla diffusione della lezione introdotta, l'ipotesi contaminazione resta in piedi, certo, ma non può essere dimostrata.⁵⁰

⁵⁰ Mi riferisco ad esempio al distico 1863-1864 a 25r: *Se cist chevalier est molt mals / Grant doel seroit quar molt est biaux*; *Perceval* è ospite della nipote di Gornemant: i cavalieri presenti al castello si rammaricano che il cavaliere sia *muiaus*, non *mals* (banalizzazione del copista); la mano γ è intervenuta cassando l'intero verso 1863 e sostituendolo a margine con *Se muz esteit cist dameisels*. Il nuovo verso si discosta molto dalla lezione di partenza del copista e di tutta la tradizione: la lezione è peggiorativa ed erronea dal punto di vista metrico, visto che fa rimare i tre versi 1861-1863 *conseil: merveil: dameisels* e lascia irrelato il 1864.

[25r] ... une chambre celee
qui molt <fu grant de> / et lee / [esteit et lonce] [ge]
 (1847-1848)

1848 qui molt fu bele et longue et lee *ed. Busby*
 ... ert... ACH
 ... bele et granz... B
 ... ert bele longe P
 ... estoit et bele et lee S

Mi sembra ammissibile qui che la lezione della mano γ (su cui poi è intervenuta la mano α , ma vd. oltre) *esteit et lonce* abbia sostituito la lezione di partenza *fu grant de* tramite l'ausilio di un altro codice. È vero che, come ha sottolineato Perugi, formulazioni di questo genere, dittologie di aggettivi e verbi tipiche dello stile di Chrétien, sono predisposte alla variazione poligenetica (1993: 848): gli aggettivi nella dittologia di partenza (*grant e lee*) e in quella di arrivo (*longe e lee*) trovano tutti riscontro nella tradizione. Non è probante (poiché assolutamente poligenetica) poi l'opposizione, anch'essa registrata nella *varia lectio*, tra il passato remoto *fu* e gli imperfetti *estoit – ert*. Su *lonce* di γ in un momento successivo interviene la mano α – a cui, come ho detto, spettano sempre gli interventi su fatti formali – a sovrascrivere *g* su *c* e ad aggiungere una *-e* finale.⁵¹

[25v] Tant [par] *est biaus // <et lee> bele // [et ceste]*
c'onques chevalier ne pucele
n'<e>[a]vindret <mes> ausi bien ensemble
 (1869-1871)

1869 Tant est cil biax et cele bele *ed. Busby*
 ... est cist ... BCP
 ... e. il bels et ele b. H
 Que t. e. biax et ele b. S
 Tant par e. biax R
 Tant par e. cil et /

⁵¹ Questo intervento si spiega perché «la tendance du pic. mod. à transformer toutes les finales sonores en sourdes [...] se manifeste dans quelques rimes et graphies, p. ex. [...] *lance, lanche, lange, langhe*» (Gossen 1976: 93-4). Cf. anche 8v, v. 828 *Ne jamais ne seront chancié (> changié)*; 15v, v. 1241 *Par vostre lance (> lange) l'enuiouse*; 15v, v. 1263 *Et sa lance (> lange) fole et vilane*.

scerebbe intendere invece la qualità del Riccardiano, un prodotto che, come sostiene Busby, difficilmente avrebbe potuto trovare degli acquirenti.

Un altro argomento per cui vale la pena di spendere qualche parola riguarda gli obiettivi di questa contaminazione: vi sarebbe, per usare le parole di Busby, la volontà di produrre «a precise and definitive text», un testo d'autore insomma, «*the text of Chrétien's last romance*» (2002: 119). Come però argomenta Careri, sebbene la studiosa propenda per l'idea che la revisione su F sia «un caso normale e attestato di verifica della copia col suo esemplare» (2009: 49), non necessariamente «i casi di contaminazione dovuti a incompletezza evidente del modello» sono «spiegabili con la ricerca di un testo migliore o giusto» (*ibi*: 48). Anch'io difficilmente intravedo in questa revisione la volontà di fissare un testo autentico, di «ritrovare gli *ipsissima verba* dell'autore», un atteggiamento in realtà «molto poco comune per i testi medievali in volgare» (Palumbo 2019: 119), mentre ho l'impressione che la revisione fosse avvertita più semplicemente come operazione utile a riabilitare un testo problematico per senso e metro, e anomalo dal punto di vista ortografico.

Penso ad un caso come questo (di cui si è vista sopra una foto):

[71v]	Uns escuiers meine ovec lui	4804
	ainz que il fust de cort meus	4806
	[<i>et les genbles et les chanut</i>]	4805
	out apres lui molt grant doel fet	4807

Nella serie di versi 4800-4805, che costituisce un elenco dell'armamentario necessario a Galvano per partire al séguito di Guinganbresil (4801 «bon elme ou bone espee», 4804 «VII escuiers», 4805 «VII destriers et II escus»), il copista parrebbe aver invertito 4805-4806 e in corrispondenza di quest'ultimo aver lasciato uno spazio vuoto. Sul verso 4805 la tradizione è fondamentalmente concorde con «Et .vii. destriers et .ii. escus» (ed. Busby), eccezion fatta per una variante lessicale in corrispondenza di *destriers* (*cevaus* PRS, *chevaus* U) e sui numerali (*.vii. chevaus et .vii. e.* U); il correttore δ inserisce invece *Et les genbles et les chanut*, una dittologia di aggettivi sostantivati – conforme quindi all'andamento generale del passo – e riconosciuta come formula e marca tipica dello stile di Chrétien (per altri esempi di 'giovani e vecchi' vd. DÉCT, s. v. *chenu*, e appena oltre nel testo

a 73r a v. 4890), forse volontariamente impiegata come zeppa per colmare lo spazio lasciato vuoto dal copista; l'introduzione del correttore, che dà luogo ad un verso irrelato, fuori contesto, oltre a generare un'alterazione dell'abituale disposizione delle iniziali di *couplet*, mal si concilia, mi sembra, con la presunta volontà di risalire all'originale testo di Chrétien.

Rispetto alla precedente bibliografia, risulta quindi approfondito un problema interessante come quello dei criteri di riconoscimento di manoscritti allestiti sotto dettatura, nonostante poi il contributo arrivi alla conclusione che forse sull'argomento non si possono avere risposte definitive. La trascrizione di F è senz'altro frettolosa e perturbata ma, dopo aver delineato più precisamente il profilo del suo scriba principale, quindi le tipologie di errori più frequenti, ho l'impressione che possa comunque essere il frutto di un processo di copia. Quanto all'ipotesi di Busby su una possibile contaminazione con altri codici in sede di revisione, mi sento di confermare che la correzione del testo, che ha visto coinvolte ben quattro mani, possa essersi svolta mediante l'impiego di uno o più codici e non sulla base del solo antigrafo. A sostegno di questa idea ho esposto una selezione di nuovi argomenti forse più probanti.

Questo manoscritto certo non autorevole del *Perceval* ha offerto l'occasione per far parzialmente luce sui testimoni più in ombra della complessa tradizione di Chrétien, e insieme lo spunto per discutere argomenti di ordine metodologico.

Vittoria Brancato
(Università degli Studi di Firenze)

I TESTIMONI DEL *PERCEVAL*

A = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 794.

B = Bern, Burgerbibliothek, 354.

C = Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale et interuniversitaire 248.

E = Edinburgh, National Library of Scotland, Advocates 19.1.5.

F = Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2943.

- H = London, College of Arms, Arundel 14.
 L = London, British Library, Additional 36614.
 M = Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, section Médecine H 249.
 P = Mons, Bibliothèque centrale de l'Université, 331/206.
 Q = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1429.
 R = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1450.
 S = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1453.
 T = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12576.
 U = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12577.
 V = Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. fr. 6614.

FRAMMENTI

- a* = Serrières-sur-Rhône, Collezione privata, “frammento d'Annonay”.
l = Bruxelles, Collezione privata, “frammento de Lannoy”.
p = Praha, Knihovna Národního Muzea I. E. 35.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Busby 1993 = Chrétien de Troyes, *Le roman de Perceval, ou Le conte du graal*, éd. par Keith Busby, Tübingen, Niemeyer, 1993.
 Foulet—Uitti 1989 = Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette (Lancelot)*, éd. par Alfred Foulet et Karl D. Uitti, Paris, Garnier, 1989.
 Hilka 1932 = Chrétien de Troyes, *Der Percevalroman (Li contes del Graal)*, hrsg. von Alfons Hilka, Halle, Niemeyer, 1932.
 Lagomarsini 2014 = *Les Aventures des Brunes. Compilazione guironiana del secolo XIII attribuibile a Rustichello da Pisa*, a c. di Claudio Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.
 Lecoy 1973-1974 = Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal (Perceval)*, éd. par Félix Lecoy, Paris, Librairie Honoré Champion, 1973-1974, 2 voll.
 Méla 1990 = Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval, édition du manuscrit 354 de Berne*, éd. par Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

- Roach 1959 = Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal* (1956), éd. par William Roach, Genève · Paris, Droz · Minard, 1959².
- Pickens 1990 = Chrétien de Troyes, *The Story of the Grail (Li Contes del Graal), or Perceval*, ed. by Rubert T. Pickens, New York · London, Garland, 1990.
- Potvin 1868 = Chrétien de Troyes, *Perceval le Gallois ou le conte du Graal*, éd. par Charles Potvin, Mons, Société des bibliophiles belges, 1866-1871, 6 voll., voll. II-III, 1868.
- Uitti 1994 = Chrétien de Troyes, *Perceval ou Le Conte du Graal*, éd. par Karl U. Uitti, in *Œuvres complètes*, éd. publ. sous la dir. de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1994 («Pléiade»).

LETTERATURA SECONDARIA

- Asperti *et alii* 2012 = Stefano Asperti, Caterina Menichetti, Maria Teresa Rachetta, *Manuscrit de base et variantes de tradition dans le «Chevalier de la charrette», «Perspectives médiévales»* 34 (2012), consultabile su <https://journals.openedition.org/peme/292>.
- Agati 2003 = Maria Luisa Agati, *Il libro manoscritto: introduzione alla codicologia*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003.
- Beltrami 1999 = Pietro G. Beltrami, *Chrétien de Troyes, la rima leonina, e qualche osservazione sui criteri metrici nelle scelte testuali*, in Aa. Vv., *Filologia classica e filologia romanza: esperienza ecdotiche a confronto*. Atti del convegno, Roma, 25-27 maggio 1995, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1998: 193-218.
- Bischoff 1992 = Bernhard Bischoff, *Paleografia latina. Antichità e Medioevo*, a c. di Gilda P. Mantovani e Stefano Zamponi, Padova, Antenore, 1992.
- Brancato 2015 = Vittoria Brancato, *Copisti e revisori. Un manoscritto problematico del «Perceval»*, Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Siena, 2015.
- Brancato 2019 = Vittoria Brancato, *Le canzoni morali di Guittone d'Arezzo: edizione critica e commento*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, 2019.
- Busby 2002 = Keith Busby, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam · New York, Rodopi, 2002, 2 voll.
- Busby *et alii* 1993 = Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones, Lori Walters (éd. par/ed. by), *Les manuscrits de/The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 voll.
- Careri 2009 = Maria Careri, *Copisti di testi romanzzi ed ecdotica*, in Anna Alberni, Lola Badia, Lluís Cabré (ed. por), *Traslatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Actes del primer col·loqui internacional del Grup Narpán «Cultura i literatura a la baixa etad mitjana», Barcelona, 22-23 de no-

- vembre 2007, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edendum, 2009: 41-59.
- Careri 2015 = Maria Careri, *Per una tipologia dei copisti della Chanson d'Aspremont. Con una riflessione sulle modalità di copia dei testi in versi*, in Paolo Di Luca, Salvatore Luongo, Doriana Piacentino (a c. di), *Epica romanza medievale: problemi di trasmissione e interpretazione*. Atti del convegno, Napoli, 5-6 dicembre 2013, Napoli, Photocity.it · UP, 2015: 9-22.
- Careri 2019 = Maria Careri, *Raccogliere errori nei manoscritti romanzi*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017, Roma, Salerno, 2019: 393-416.
- Careri *et alii* 2001 = Maria Careri, Françoise Fery-Hue, Françoise Gasparri, Geneviève Hasenohr, Gillette Labory, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Lerquin, Christine Ruby (a c. di), *Album de manuscrits français du XIII^e siècle. Mise en page et mise en texte*, Roma, Viella, 2001.
- D'Agostino 2005 = Alfonso D'Agostino, *Copista, correttore e fenomenologia della copia*, in Id., *Manualetto ecdotico. Altri capitoli di filologia testuale*, consultabile su <http://armida.unimi.it/bitstream/2170/528/3/FenomenologiaCopia.pdf>.
- De Carné—Greub 2015-2017 = Damien de Carné, Yan Greub, *Fragments des «Continuations du Conte du Graal» aux Archives Départementales de Nancy*. 1. *La Première Continuation*, «Medioevo romanzo» 39/2 (2015): 293-320; 2. *La «Continuation» de Manessier*, «Medioevo romanzo» 41/1 (2017): 70-105.
- Dain 1949 = Alphonse Dain, *Les manuscrits*, Paris, Les Belles Lettres, 1949.
- DÉCT = *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes / Electronic Dictionary of Chrétien de Troyes*, consultabile su <http://www.atilf.fr/dect/>.
- Foulet 1985 = Alfred Foulet, *On editing Chrétien's «Lancelot»*, in Douglas Kelly (ed. by), *The romances of Chrétien de Troyes: a symposium*, Lexington, French forum, 1985: 287-304.
- Fourquet 1938 = Jean Fourquet, *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal*, Paris, Les Belles Lettres, 1938.
- Frappier 1965 = Jean Frappier, *La brisure du couplet dans Erec et Enide*, «Romania» 86 (1965): 1-21.
- Frappier 1974 = Jean Frappier, *Remarques sur le texte du «Chevalier de la Charrette»*, in Aa. Vv., *Mélanges offerts à Ch. Rostaing*, Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, 1974: 317-31.
- Frosini 2010 = Giovanna Frosini, *Note linguistiche sul manoscritto Riccardiano 2533 di Guittone*, in Lino Leonardi (a c. di), *I canzonieri della lirica italiana delle Origini, V. Il canzoniere Riccardiano di Guittone (Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533)*, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2010: 59-92.

- Fuksas 2014 = Anatole Pierre Fuksas, *The divisio operis of Chrétien's Romances and the Paratextual System of the Guiot Manuscript* (Paris, BNF, fr. 794), «Segno e testo» 12 (2014): 309-25.
- Fuksas 2015 = Anatole Pierre Fuksas, *Meraviglia, paura e dialogia didascalica nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in Eliana Creazzo, Gaetano Lalomia, Andrea Manganaro (a c. di), *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, Catania, Rubbettino, 2016 [«Le Forme e la Storia» 8/1 (2015)]: 399-415.
- Fuksas 2019 = Anatole Pierre Fuksas, *Textual Variation and the Description of Affective States in the Manuscript Tradition of Chrétien's Romances*, «Medioevo romanzo» 43/1 (2019): 96-138.
- Gdf = Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, consultabile su <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/>.
- Gossen 1976 = Charles T. Gossen, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Éditions Klincksieck, 1976.
- Lami 1756 = Giovanni Lami, *Catalogus Codicum qui in Bibliotheca Riccardiana Florentiae Adservantur*, Liburni, Ex Typographico Sanctini et Sociorum, 1756.
- Leonardi 2010 = *Il canzoniere Riccardiano 2533 e la tradizione delle rime di Guittone*, in Id. (a c. di), *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, V. *Il canzoniere Riccardiano di Guittone* (Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533), Firenze, SISMELE · Edizioni del Galluzzo, 2010: 3-38.
- Leonardi 2011 = Lino Leonardi, *Il testo come ipotesi (critica del manoscritto-base)*, «Medioevo Romanzo» 34/1 (2011): 5-34.
- Maniaci 2002 = Marilena Maniaci, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma, Viella, 2002.
- Martina 2018 = Piero Andrea Martina, *La produzione manoscritta del romanzo francese in versi: modelli materiali e modelli di cultura*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino (in c. s.).
- Ménard 1979 = Philippe Ménard, *Note sur le texte du «Conte du Graal»*, in Aa. Vv., *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence · Paris, CUERMA · Champion, 1979: 717-27.
- Meyer 1894 = Paul Meyer, *Le couplet de deux vers*, «Romania» 23 (1894): 1-35.
- Micha 1939 = Alexandre Micha, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Droz, 1939.
- Morato 2016 = Nicola Morato, *Textual Entropy in Romance Studies (with a focus on Old French Arthurian Prose Romances)*, «Medioevo Romanzo» 40/2 (2016): 267-300.
- Mostra 1957 = Aa. Vv., *Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine*. VIII Congresso internazionale di studi romanzi, 3-8 aprile 1956, Firenze, Sansoni, 1957.

- Nixon 1993 = Terry Nixon, *Catalogue of Manuscripts*, in Busby et alii 1993, I: 1-85.
- Palumbo 2019 = Giovanni Palumbo, *Morfologie della contaminazione*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017, Roma, Salerno, 2019: 111-30.*
- Parkes 2008 = Malcolm B. Parkes, *Their hands before our eyes: a closer look at scribes* (1999), Aldershot, Ashgate, 2008².
- Perugi 1993 = Maurizio Perugi, *Patologia testuale e fattori dinamici seriali nella tradizione dell'«Yvain» di Chrétien de Troyes*, «Studi Medievali» 34 (1993): 841-60.
- Petitmengin—Flusin 1984 = Pierre Petitmengin, Bernard Flusin, *Le livre antique et la dictée. Nouvelle recherches par Pierre Petitmengin et Bernard Flusin*, in Enzo Lucchesi, Henri D. Saffrey (ed. by), *Memorial André-Jean Festugière, Antiquité païenne et chrétienne*, Genève, Patrick Cramer, 1984: 247-62.
- Pomaro 2010 = Gabriella Pomaro, *Il codice e la sua scrittura*, in Lino Leonardi (a c. di), *I canzonieri della lirica italiana delle Origini, V. Il canzoniere Riccardiano di Guittone (Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533)*, Firenze, SISMELE · Edizioni del Galuzzo, 2010: 39-57.
- Reid 1976 = Thomas B. W. Reid, *Chrétien de Troyes and the Scribe Guiot*, «Medium Aevum» 45/1-2 (1976): 1-19.
- Roques 2009 = Gilles Roques, *Chrétien de Troyes des manuscrits aux éditions*, «Medioevo Romano» 33/1 (2009): 5-28.
- Ruby 2015 = Christine Ruby, *Le vers français au XII^e siècle: Entre tradition et innovation*, in Catherine Croizy-Naquet, Michelle Szkilnik (éd. par), *Rencontres du vers et de la prose: conscience théorique et mise en page*, Turnhout, Brepols, 2015: 183-99.
- Skeat 1957 = Theodor C. Skeat, *The Use of Dictation in Ancient Book Production*, London, Oxford University Press, 1957.
- Stengel 1872-3 = Edmund Stengel, *Sul Codice Riccardiano 2943 contenente un Nuovo Testo del Perceval di Chrestien de Troyes*, «Rivista di Filologia Romanza» 1 (1872-73): 192-3.
- Van Mulken 1993 = «Perceval» and *Stemmata*, in Busby et alii 1993, I: 41-8.
- Vàrvaro 2004 = Alberto Vàrvaro, *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004.
- Weston 1906 = Jessie L. Weston, *The legend of Sir Perceval. Studies upon its origin, development and position in the Arthurian Cycle*, London, Grimm, 1906, 2 voll.
- Woledge 1970 = Brian Woledge, *Un scribe champenois devant un texte normand. Guiot copiste de Wace*, in Aa. Vv., *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève · Paris, Droz · Minard, 1970: 1139-54.

Woledge 1979 = Brian Woledge, *Traits assurés par la rime ou par la mesure: l'exemple de Guiot, copiste de Chrétien*, in Aa. Vv., *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence · Paris, CUERMA · Champion, 1979: 717-27.

RIASSUNTO: La Biblioteca Riccardiana di Firenze conserva un “curioso” testimone del *Perceval* di Chrétien de Troyes, noto tramite i lavori di Keith Busby sulla tradizione manoscritta dei *romans* di Chrétien, ma liquidato dagli editori del testo per la sua scarsa autorevolezza. Il contributo si propone di approfondirne gli aspetti materiali, di analizzare le peculiarità del suo copista principale, e di verificare due “suggestive” ipotesi formulate dallo stesso Busby: il codice potrebbe essere stato allestito sotto dettatura, e in un secondo momento esser stato revisionato da quattro correttori mediante l'impiego di uno o più codici e non sulla base del suo antigrafo (quindi per contaminazione).

PAROLE CHIAVE: *Perceval*, Chrétien de Troyes, dettatura, correttori, contaminazione.

ABSTRACT: The Riccardiana Library in Florence houses a “curious” manuscript of *Perceval* by Chrétien de Troyes, known for the works of Keith Busby about the manuscript tradition of Chrétien's *romans*, but ignored by the editors because of its lack of authority. The essay tries to deepen its material aspects, to analyse the peculiarities of the main copyist, and to verify two “suggestive” hypotheses by Busby himself: the manuscript could have been written under dictation, and revised by four correctors through one or more manuscripts, and not on the basis of its model (so by contamination).

KEYWORDS: *Perceval*, Chrétien de Troyes, dictation, correctors, contamination.

PER LE PROPHECIES DE MERLIN.
UN'IPOTESI DI LAVORO
SULLA VERSIONE BREVE

Un invraisemblable capharnaüm où sont venues de toutes parts s'accumuler les matériaux les plus divers de la littérature merlinesque.

Con queste parole Paul Zumthor (1943: 261) descriveva le *Prophecies de Merlin* nel suo celebre saggio sulla figura profetica di Merlino: un «capharnaüm» dunque, un luogo di disordine e di grande confusione, una babele. Se si presta fede all'etimologia dell'espressione francese, si comprende che la metafora è, a proposito delle *Prophecies de Merlin*, perfettamente calzante: «capharnaüm», antonomasia di quella Cafarnaò, crogiolo di pagani, sordi alla parola di Cristo, maledetta con una profezia di distruzione nel *Vangelo di Matteo*,¹ abitata da genti diversissime e provenienti da ogni parte del mondo. Per le *Prophecies de Merlin*,² «capharnaüm» non è dunque solo un giudizio, che continua ad influenzarne la lettura e l'interpretazione; è piuttosto una definizione per uno tra i più sfuggenti romanzi arturiani della letteratura medievale.

1. LE PROPHECIES DE MERLIN: TRADIZIONE MANOSCRITTA E NODI CRITICI

Composte con ogni probabilità in Italia settentrionale fra la metà e gli ultimi anni Settanta del XIII secolo,³ le *PdM* pongono interrogativi inevasi

¹ *Mt*, 11, 23.

² D'ora in avanti *PdM*.

³ La datazione del testo è ipotesi ancora *sub iudice* per le *PdM*, poiché, non essendo possibile ricorrere a dati esterni – se non quelli codicologici – per stabilire termini precisi, è necessario fare ricorso ad argomenti interni; paradossalmente i riferimenti storici, pur essendo moltissimi, non possono essere sempre considerati affidabili, sia per la natura

dalla critica sul piano strettamente ecdotico, ossia testuale e stemmatico, e sui piani storico-culturale, storico-sociale e letterario, sebbene negli ultimi anni il testo abbia ridestato un certo interesse negli studi arturiani.⁴

Le *PdM*, che intercalano profezie escatologiche, politiche ed *exempla* morali entro una cornice narrativa arturiana, non godono di un'esaustiva ricostruzione testuale o di uno studio aggiornato della tradizione manoscritta e dei rapporti fra i testimoni; i lavori di Lucy Allen Paton, che hanno rappresentato un poderoso sforzo di analisi,⁵ sfociato nell'allestimento del testo critico, esigerebbero ormai un riesame minuzioso.⁶ Datazione piú plausibile, analisi della stratigrafia, nuova discussione della *recensio*, occasioni della composizione e diffusione, profilo del contesto di produzione o di compilazione, profonde ragioni ideologiche ed estetiche sono solo alcuni degli argomenti sui quali esistono ipotesi di lavoro che necessitano di aggiornamenti e di revisioni alla luce degli stretti legami che avvicinano la tradizione delle *PdM* a quelle di altri testi della costellazione arturiana, sui quali anche recentemente si sono raggiunti importanti risultati.⁷ Come

stessa del linguaggio profetico, oscuro e non univoco, sia per la mobilità del materiale che si altera da versione a versione. La tesi piú accreditata ipotizza la composizione di un embrionale nucleo narrativo delle *PdM* tra la metà e l'ottavo decennio del XIII sec., cui sarebbe seguita la composizione vera e propria, con l'assemblaggio e il montaggio dei materiali, conclusasi entro il 1279, *terminus ante quem* della versione lunga: cf. Paton 1927: 1-27; 285; 328-51; Brugger 1936a: 428-44; Brugger 1939: 68-9; Zumthor 1943: 101; Bogdanow 1967: 332, n.1; Brunetti 2000: 147-8; 217-8; Koble 2009: 13-6; 61; 83-8; 91-5; 123-4; Albert 2010: 147-8; Arioli: 24-5; 57; Gensini 2017: 94; Gensini 2020.

⁴ Cf. Koble 2009; Morlino 2014; Murgia 2015; Arioli 2016; Winand 2016; Chuhan Campbell 2017; Gensini 2017. Nel 2017 si è composto un gruppo di ricerca denominato «ÉPM – Équipe *Prophecies de Merlin*» che ha l'obiettivo di studiare piú a fondo i complessi e sfaccettati problemi sollevati dalle *PdM*.

⁵ Le ricerche sul contesto di riferimento delle profezie *post eventum* raccolte nelle *PdM* si segnalano ancora per l'efficacia e la precisione delle proposte e rappresentano l'unico esempio di esegesi complessiva di tale materiale; cf. Paton 1927: 1-136; Morlino 2014: 19-23.

⁶ *Prophecies de Merlin* (Paton) è di fatto l'unica edizione critica di cui le *PdM* godono: vi si stampa il testo del ms. Rennes, Bibliothèque municipale, 593, con l'indicazione in calce delle varianti ritenute piú significative ai fini della collazione, allegando una *recensio* che raccoglie tutti i testimoni all'epoca noti e il riassunto di alcuni brani trasmessi solo da alcuni gruppi di mss.; cf. *ibi*: 50-6; 371-496.

⁷ Si pensi soprattutto al *Roman de Meliadus* del Ciclo di Guiron le Courtois – studiato

tutti i romanzi francesi, dalla seconda metà del Duecento fino a tutto il Trecento, le *PdM* partecipano degli intricati fenomeni di assemblaggio e di stratificazione di materiali differenti su strutture in prosa dotate di una precisa, seppure spesso celata, identità; si segnalano tuttavia per una *varia lectio* folta e difficile da comparare, con pronunciatissime escursioni a livello macroscopico. La lista dei testimoni propone un testo codificato in versioni, a loro volta declinate in differenti redazioni, centrifughe rispetto ad una struttura primaria che sfugge, eppure che è riconoscibilissima, poiché marcatamente caratterizzata,⁸ entro i diversi assetti testuali, anche i più stravaganti.

1.1. *Tradizione manoscritta*

Le *PdM* sono attestate in tredici manoscritti e nell'*editio princeps* del 1498; Paton distinse la tradizione in gruppi, classificando i testimoni «upon accord in the substance and arrangement of the material»,⁹ ed individuando dunque un'opposizione fra manoscritti latori di una versione lunga e di una versione breve. L'analisi della distribuzione nei diversi gruppi di singole sezioni testuali ha permesso di supporre la natura dei rapporti fra i gruppi stessi e di ipotizzare probabili relazioni genetiche, tuttavia non ancora sostenute da collazioni sistematiche e complete.¹⁰ La rassegna dei

dal «Gruppo *Guiron*» –, inestricabilmente legato alla tradizione di un nutrito numero di mss. delle *PdM*, o ad altre compilazioni guironiane; cf. Morato 2010: 232; 401; Lagomarsini 2012; *Aventures des Bruns* (Lagomarsini): 17; 27, n. 56; 79-80; 89; Arioli 2016: 5-9; 16-7; 20-2; 24; 27-9; 32; 54; 57; 67; 80-3.

⁸ Il titolo assegnato all'opera potrebbe far supporre che il contenuto non sia specificatamente romanzesco; tuttavia la narrazione ruota sempre, pur nelle sue diverse versioni, intorno al racconto della registrazione delle profezie di Merlino, ovvero intorno ad un nucleo narrativo che dispone di una precisa riconoscibilità tipologica e che è assicurato da episodi fondamentali per l'economia diegetica, attestati in ciascun assetto testuale.

⁹ *Prophecies de Merlin* (Paton): 3.

¹⁰ Cf. *ibi*: 1-50. Seppure il corposo apparato di «supplementary collations» in *ibi*: 340-70 sia particolarmente dettagliato ed esaustivo per quanto riguarda i manoscritti del Gruppo I che Paton poté controllare a suo tempo, basta una verifica a campione all'apparato di varianti per accorgersi dell'arbitrarietà delle scelte d'edizione, all'epoca

manoscritti proposta da Paton può essere aggiornata con i più recenti riconoscimenti, che confermano la distribuzione dei testimoni in quattro grandi gruppi:¹¹

programmaticamente necessaria, ma che rende conto solo in parte delle divergenze testuali.

¹¹ Si mantengono per comodità le sigle utilizzate in Koble 2009 e assegnate in *Prophecies de Merlin* (Paton). Poiché l'oggetto del presente contributo è la struttura narrativa del testo delle *PdM* considerato nelle sue differenti versioni, ometto di inserire nella lista dei testimoni quei manoscritti che, pur non trasmettendo le vicende centrali delle *PdM*, utilizzano alcune sezioni testuali di carattere arturiano per infarcire le compilazioni di cui sono latori; si tratta ad esempio dei mss. Cambridge, University Library, Additional 7071 (con un riferimento all'*entombement* di Merlino e al personaggio caratteristico di Meliadus); Chantilly, Bibliothèque et Archives du Musée Condé, 646; New York, Pierpont Morgan Library, MS 41; Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 99; Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 103; Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 112; Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 362-3; Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 12599 (che raccolgono la storia di «Alixandre l'Orphelin» o del «Tournoi de Sorelois» o gli episodi sulla crociata in Terra Santa). Cf. *Roman de Tristan* (Løseth): 103 s.; 188 s.; 195-203; 483-91; *Alixandre l'Orphelin* (Pickford): xi-xv; 73 s.; 88-90; Pickford 1959: 122-8; Lathuillère 1966: 466 s.; 492-4 s.; 516-9; Koble 2009: 49-63. Non si assegnano, a differenza di quanto fa Koble (2009: 95-6), ai gruppi quei mss., oggi sfasciati e in gran parte perduti, di cui sopravvivono alcuni relitti in forma frammentaria; a tale scopo è stato dedicato recentemente uno studio i cui primi risultati saranno resi disponibili in Benenati 2020. Per le segnalazioni e le edizioni dei frammenti cf. Bogdanow 1963; Bogdanow 1972a; Bogdanow 1972b; Vermette 1981; Brunel-Lobrichon 1988; Longobardi 1989; Longobardi 1993; Longobardi 1994; Longobardi 1995; Longobardi 2001: 31-4; Tylus 2002; Longobardi 2004; Arioli 2016: 8. Basterà notare che non è possibile legare univocamente nessun frammento al Gruppo II, mentre la maggior parte dei lacerti pergamenei rivenuti facevano parte di mss. testualmente vicini al Gruppo I, e dunque latori di *PdM* nella versione lunga: si possono dunque accettare in linea di massima le assegnazioni, seppure parziali, di Koble (2009: 95-6). Soltanto uno dei mss. ricostruiti propone affinità con episodi contenuti in 1498 e dunque con il Gruppo IV: si tratterebbe di un ms. – PM3 – che comprendeva gli attuali Bo1^b (Bologna, Archivio di Stato, Raccolta di manoscritti, Busta 1, fasc. 4), Bo3^a e Bo3^b (Bologna, Archivio di Stato, Raccolta di manoscritti, Busta 1, fasc. 7), Bo⁹ (Bologna, Archivio di Stato, Raccolta di manoscritti, Busta 2, fasc. 7), Bo11^b (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Casini, Cartone XVIII, fasc. 1^b); cf. Longobardi 1993: 81-7; Longobardi 1989: 75-81; 88-103; Giansante 2018: 159.

- Gruppo I (versione lunga):
 - E: Cologny, Fondation Martin Bodmer, Bodmer 116; cc. 1a-205d (sec. XIV *in.*);
 - H: London, British Library, Harley 1629; cc. 1a-70d (sec. XIII *ex.*);
 - Add: London, British Library, Additional 25434; cc. 1a-184d (sec. XIII *ex.* – sec. XIV *in.*);
 - 350: Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 350; cc. 367a-438d (sec. XIII *ex.*);
 - R: Rennes, Bibliothèque municipale, 593; cc. 104a-163a (1303-1304);

- Gruppo II (versione breve):
 - B: Bern, Burgerbibliothek, 388; cc. 45a-104b (sec. XIII *ex.* – sec. XIV *in.*);
 - Br: Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9624; cc. 1r-70v (1350-1370);¹²
 - 98: Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 98; cc. 250a-258a, 276a-287d (sec. XV *in.*);
 - 15211: Paris, Bibliothèque Nationale de France, français; cc. 1r-68r (sec. XIII *ex.* – sec. XIV *in.*);
 - Reg: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginese Lat. 1687; cc. 89b-111c (sec. XIV *in.*);

- Gruppo III (versione individuale):¹³
 - A: Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 5229; cc. 1a-173b (sec. XV);

- Gruppo IV (versione “di Tholomer”):
 - C: Chantilly, Bibliothèque et Archives du Musée Condé, 644; cc. 1a-59d, 163a-164d (sec. XIV *in.*);

¹² Il ms. era sconosciuto a Paton: è merito di Koble (2009: 124) avervi rintracciato le *PdM*; cf. Debae 1995: 195-7.

¹³ Il ms. è il più importante testimone del romanzo su Segurant le Brun, interpolato ad una versione originale e unica delle *PdM*; cf. Arioli 2016.

- M: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 29 (243); cc. 33a-88b (sec. XIV);
- 1498: *Les prophécies de Merlin*, éd. par Antoine Vérard, Paris, 3 voll., 1498.¹⁴

1.2. Un'ipotesi di lavoro per le «*Prophecies de Merlin*»

A fronte di una piú radicata fortuna della cosiddetta versione lunga o romanzesca, trádita dai testimoni del Gruppo I, la tradizione manoscritta delle *PdM* appare equamente distinta tra una ricezione del testo pronta ad includerne la trama nel piú ampio intreccio delle vicende arturiane (versione lunga e versione individuale) ed una invece piú concentrata sul suo oggetto specifico (versione breve e versione “di Tholomer”). La versione breve, trasmessa dai mss. del Gruppo II, parrebbe coerentemente centrata sull'espressione delle potenzialità demiurgiche della parola profetica merliniana, ovvero sul racconto del tentativo, da parte della scrittura, di ricondurre ad un *unicum* la dispersione frammentaria in cui tali potenzialità si rifrangono.¹⁵

Il campo è ingombro di quesiti ancora inevasi, la cui soluzione aiuterebbe senz'altro a comprendere meglio un testo che a quasi cento anni dalla sua prima edizione moderna resta ancora intricato in dinamiche che spesso sfuggono; ma l'interpretazione corretta dei debiti verso altre tradizioni, o il senso primario del romanzo, non possono prescindere dal tentativo di descrizione della stratigrafia testuale, delle sue complesse forme e del confronto tra i differenti stadi redazionali che la tradizione ci consegna. Compito particolarmente arduo è quello di precisare le relazioni interne ai vari gruppi, dato che lo studio testuale delle *PdM* si scontra con la naturale entropia delle raccolte prosastiche medievali; inoltre una peculiare propensione all'espansione e alla contrazione delle singole sezioni si somma alla natura stessa della struttura dialogica profetica, apertissima a promozioni o sottrazioni poligenetiche di materiali non funzionali al singolo assetto testuale.

¹⁴ Il facsimile dell'*editio princeps* è stampato in *Prophecies de Merlin 1498* (Pickford).

¹⁵ Cf. Cigni 2003; Cigni 2006: 377.

Ad ogni studio che voglia ricostruire la storia delle *PdM* converrà dunque programmaticamente principiare dall'analisi delle redazioni singolari, per tentare in primo luogo di verificarne l'assegnazione ai gruppi già individuati, di definirne successivamente le precise relazioni con le altre redazioni della medesima versione, ed infine l'esatta posizione nella *recensio*, tramite uno sguardo che tenda a focalizzarsi sul testo, per non limitarsi, parcellizzandosi, alle, seppure indispensabili, analisi dei singoli assetti manoscritti.¹⁶

2. LA VERSIONE BREVE E IL *LIVRE D'HELLAS*

2.1. *La versione breve del Gruppo II dei manoscritti*

La cosiddetta versione breve delle *PdM* è da sempre considerata una forma *abregée* della versione lunga, dunque posteriore per allestimento e copia, seppure non vi sia ancora, neppure negli studi più recenti, alcuna prova che accerti la direzione del fenomeno, né tanto meno la sua ipotizzata cronologia.¹⁷ Una versione dunque «prophétique», concorrente rispetto alla «version longue et romanesque», che imporrebbe una serrata selezione del materiale narrativo a disposizione, in virtù di «choix poétiques» dettati da un gusto enciclopedico per l'accumulazione.¹⁸

Tuttavia osservando la consistenza materiale dei manoscritti del Gruppo II, si noterà che le modalità di copia del testo sono tutt'altro che univoche ed anzi suggeriscono una ricezione della versione breve affatto chiusa entro i limiti di un qualsivoglia *parti-pris*: 98, seppure tardo, è uno degli otto manoscritti completi che conservano l'intero ciclo del *Lancelot-Graal*,¹⁹ B trasmette integralmente il cuore della vicende delle *PdM*, com-

¹⁶ Cf. Leonardi 2011.

¹⁷ Alla discussione delle caratteristiche formali della versione breve sono dedicati *Prophecies de Merlin* (Paton): 3; 17-8; 21-2; 27-9; 37; Paton 1927: 295-6; 311-2; 348; Koble 2009: 91-3; 132-7.

¹⁸ Koble 2009: 92.

¹⁹ Vi si possono leggere: *Estoire del saint Graal* (cc. 1a-129d), *Merlin en prose* (cc. 129d-

preso l'episodio caratteristico dell'*entombement* di Merlino ed accosta le *PdM* a testi di tutt'altro tenore e di tutt'altro argomento;²⁰ Reg è latore dei due primi capitoli del ciclo vulgato ed inserisce la propria redazione delle *PdM* all'interno della copia del *Merlin en prose*; B, Br e Reg contengono digressioni romanzesche tipiche, caratteristiche ed irreperibili nel Gruppo I. Tutti i testimoni del gruppo concordano in alcune lezioni singolari e trasmettono brani ed episodi che li separano nettamente dagli altri raggruppamenti di manoscritti.²¹

Se si esclude l'incremento della lista dei testimoni con il riconoscimento da parte di Koble (2009: 92; 124, n. 107) di una forma della versione breve in Br,²² gli studi stemmatici sui manoscritti del Gruppo II sono fermi ai lavori di Paton che, oltre a descriverne la consistenza, ne aveva ipotizzato i reciproci rapporti. Tutti derivati da una fonte Z – a sua volta tratta dall'archetipo X²³ – in virtù della quale avrebbero privilegiato una lettura delle *PdM* spiccatamente profetica, *à coté* di Merlino,²⁴ i manoscritti del Gruppo II si distinguerebbero in un primo sottogruppo,²⁵ con B, Br, 15211 e Reg, e in un secondo, di cui sopravviverebbe soltanto la re-

152b), *Suite Vulgate* (cc. 152b-250a; 258a-276a), *Prophecies de Merlin* (cc. 250a-258a; 276a-287d), *Lancelot en prose* (cc. 288a-636c), *Queste del saint Graal* (cc. 636d-685a), *Mort Artu* (cc. 685a-722b).

²⁰ Il ms. trasmette: Thierry de Vaucouleurs, *Vie de saint Jean Evangeliste* (cc. 1a-44c); *Prophecies de Merlin* (cc. 45a-104b); *Sept sages de Rome*, versione A (cc. 105a-135c).

²¹ Le sezioni distintive e peculiari della versione breve, tradite da almeno due testimoni del Gruppo II, sono: 1. una profezia sui Buoni Marinai (*Prophecies de Merlin* [Paton]: 66, n. 11); 2. una profezia su Galeotto il Bruno, il torneo di Salebiere e la guerra contro gli Africani (*ibi*: 115, n. 6); 3. una conversazione tra la Dama del Lago e Bohort (*ibi*: 223, n. 4); 4. l'imprigionamento di re Marco (*ibi*: 232, n. 5); 5. la partenza di Perceval alla ricerca di Merlino in apertura del *Livre d'Helias* (*ibi*: 239, n. 5); 6. la prigionia di re Marco e il ritorno di Perceval dopo un torneo (*ibi*: 245, n. 9); 7. Segurant ospite di una vedova (*ibi*: 253, n. 5); 8. la profezia sullo stato dell'umanità nel 1260 (*ibi*: 303, n. 2). Cf. *Prophecies de Merlin* (Paton): 19-27; Brugger 1937: 46-7.

²² Il testo di Br è prossimo a quello di B, da cui non diverge mai nella sostanza; cf. Koble 2009: 125-32.

²³ *Prophecies de Merlin* (Paton): 17-8; 21-2.

²⁴ Koble 2009: 91-3; 123-4; 150-1.

²⁵ *Prophecies de Merlin* (Paton): 25.

dazione di 98, piú libera e abbreviata rispetto agli altri testimoni, ma in cui vi sono episodi non presenti in B.²⁶ Il piú corposo dei manoscritti del Gruppo II – ovvero B – è anche, secondo Paton,²⁷ «the most important», poiché contiene tutte le principali varianti caratteristiche del suo gruppo. Infine 15211 e Reg trasmetterebbero una redazione che Paton ha definito «intentionally abbreviated» di B e di cui sarebbero, secondo la studiosa,²⁸ semplici derivati: di tale, quasi meccanica, copia, 15211 sarebbe «the better and more perfect manuscript», mentre il copista di Reg tenderebbe ad un maggiore interventismo,²⁹ soprattutto per normalizzare l'interpolazione delle *PdM* nel suo allestimento ciclico.³⁰

Tra i molti meriti degli studi di Koble (2009), vi è quello di aver ricollocato le *PdM* entro l'orizzonte degli studi sui romanzi medievali arturiani, poiché spesso la complessità, l'instabilità e la ricchezza della tradizione manoscritta e del testo delle *PdM*³¹ hanno pesato sulla sua lettura e la sua interpretazione.³² Tuttavia la brillante soluzione proposta dalla studiosa (Koble 2009: 47-50; 88-90) che individua due principali «choix de lecture», ovvero due poli entro cui il testo sarebbe costantemente teso, non riesce ad esaurire la complessità dell'intera tradizione delle *PdM*: vi sarebbe da un lato una predilezione per gli episodi «à coté de Merlin», concentrati

²⁶ Si tratta dei capp. CXIV-CXIX e CXXXVII di *ibi*: 157-62, 184; cf. anche *ibi*: 27; Koble 2009: 125-32; 139-44.

²⁷ *Prophecies de Merlin* (Paton): 25.

²⁸ *Ibi*: 23; 25.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibi*: 125-32; 137-9.

³¹ Si aggiunga inoltre la difficoltà di lettura di un testo, la cui prima edizione moderna aveva rinunciato – certo non per un difetto di ingegno dell'editrice, bensì per difficoltà estrinseche e per scelte metodologiche – a stampare un testo agilmente consultabile e ordinato nella sua progressione narrativa secondo un principio testimoniato dalla tradizione manoscritta stessa; ad esempio, i trecentoventotto capitoli nei quali Paton suddivide il testo (*Prophecies de Merlin* [Paton]: 52-3), non trovano riscontro in nessuna *mise en page* reperibile nei testimoni del testo francese, ma sono il risultato di una suddivisione *a priori*, dettata da moderne esigenze di logicità, che naturalmente influenza la lettura del romanzo; cf. Koble 2009: 46.

³² Si ricordi il già citato giudizio di Zumthor (1943: 261), ma anche quelli in Langlois (1927: 214), Monfrin (1975: 7), *Prophecies de Merlin* (Berthelot): 10-1.

sull'eccezionalità del discorso profetico, dall'altro per le avventure «à coté d'Arthur», alle quali Merlino non prende parte e che sono strettamente legate all'universo arturiano. Se infatti una tale griglia ermeneutica risulta utilissima all'analisi poetica e retorica di un singolo assetto testuale, essa tradisce i suoi limiti quando la si applichi meccanicamente anche allo studio della composizione del testo e all'esame della tradizione manoscritta; così infatti i testimoni della versione lunga realizzerebbero appieno le potenzialità narrative insite nella prospettiva *à coté* di Artù, mentre quelli della versione breve si limiterebbero a dar voce al gusto frammentario per l'accumulazione di vaticini.³³

Seppure è innegabile che la staticità di alcune scene narrative sia la cifra caratteristica di molte sezioni del romanzo che nella versione breve hanno uno specifico risalto, anche i cosiddetti «*épisodes prophétiques*»³⁴ dispongono di tutti i caratteri tipologici del romanzo arturiano e partecipano del medesimo orizzonte di senso della versione lunga, pur essendo calibrati su una ben definita esigenza narrativa: raccogliere profezie ed episodi merliniani nel vivo dell'azione diegetica, inserendoli nell'intreccio delle vicende arturiane, ma senza dilungarsi troppo su fatti ed episodi che nulla hanno a che fare con le qualità profetiche di Merlino. Dunque la versione breve partecipa appieno della specificità letteraria delle *PdM*, declinandone con maggiore concentrazione uno dei colori, ovvero il discorso profetico, e rinunciando alle estreme conseguenze di una struttura centrifuga che, pur essendo rispettata, trova soltanto nella versione lunga pieno svolgimento. Entrambe le versioni e molti degli assetti testuali che è possibile riconoscere entro la *recensio* delle *PdM* condividono il cuore dell'operazione ideologica che definisce al meglio l'originalità del testo: accostare

³³ Dall'applicazione di un tale strumento interpretativo anche allo studio della composizione del testo e della sua diffusione antica deriva inevitabilmente un giudizio negativo nei confronti della versione breve, sia in termini letterari, ovvero estetici, sia in termini ecdotici, poiché da un lato si tende a giudicare imperfette le modalità di allestimento del testo negli assetti testuali dei manoscritti del Gruppo II, dall'altro si intende necessariamente deteriorare, a livello testuale, la loro forma e posteriore, in ordine di tempo, la loro composizione, senza il sostegno di alcuna prova esterna. È questo il presupposto alla base delle analisi più recenti sulle *PdM*, ad esempio di Koble (2009).

³⁴ Arioli 2016: 6.

nello stesso orizzonte narrativo le profezie “romanzesche” sulla venuta in Gran Bretagna di Galeotto o sulle vicende dei Brun, con quelle “storiche” *post eventum* sul malvagio regime di Ezzelino da Romano nella Marca Trevigiana o sulla proverbiale passione per la glittica dell'imperatore Federico II, soltanto per citare qualche esempio.

2.2. *Il «Livre d'Helias»*

La maggiore attenzione della versione breve al contenuto schiettamente profetico pone in primo piano alcune sequenze testuali e alcune caratteristiche intrinseche del romanzo, che negli allestimenti manoscritti del Gruppo II assumono una rilevanza primaria.³⁵

In quanto profeta, Merlino è anche censore, moralista e castigatore dei vizi dei personaggi nei quali si imbatte.³⁶ Il gusto per il racconto esemplare che deriva dall'intento didattico ed etico si esprime con rara precisione strutturale in una sezione ben riconoscibile del romanzo, che Paton ha battezzato convenzionalmente con il titolo di *Livre d'Helias*.³⁷ Tramite i ricordi di un personaggio secondario, una lunga e ritmata analessi collega le vicende delle *PdM* a quelle del *Merlin en prose*, sviluppando suggestioni narrative soltanto accennate nell'ipotesto, inanellando parimenti una vera e propria raccolta di *exempla* nei quali, con tenacia inestinta, Merlino si scaglia contro vizi e delitti.

Il *Livre d'Helias* è una sorta di *enfances Merlin*: Perceval è in viaggio nella sua *quête*, quando si imbatte in un curioso eremita di nome Helias che, come ben presto si scopre, è stato un testimone oculare dell'infanzia di Merlino; il religioso custodisce nel suo eremo il libro raccolto da Blaise, il primo scriba del profeta, destinato ad essere consegnato proprio al figlio del re Pellinor, ovvero nient'altri che Perceval.³⁸

³⁵ Koble 2009: 132-3.

³⁶ Paton 1927: 229-39.

³⁷ *Prophecies de Merlin* (Paton): 7-8; 265-303. La suddivisione in «libri» fu proposta dall'editrice per ragioni di comodità e non trova riscontri puntuali entro la tradizione manoscritta; tuttavia alcuni di essi – come ad esempio il *Livre d'Helias* – sono ben identificabili nei differenti assetti testuali e si comportano entro la tradizione come blocchi narrativi, riconoscibili non soltanto diegeticamente.

³⁸ *Ibi*: 265-6.

Rispondendo ad un *topos* narrativo diffusissimo nella tradizione romanzesca, Perceval cela la propria identità, costruendo così, nell'arco della settimana in cui il cavaliere resta ospite dell'eremita, una cornice ideale nella quale si avvicendano racconti su un Merlino, appena neonato, che smaschera religiosi corrotti, accusa peccatori incalliti, consiglia vescovi e giudici nell'esercizio delle loro funzioni. Il *Livre d'Helias* è dunque una sorta di piccola, compatta, raccolta di *exempla*, in cui l'afflato etico non sopravanza mai né lo spirito profetico né soprattutto il gusto del racconto, del particolare minuto e dell'effetto spettacolare, dietro cui non è difficile scorgere il profilo dell'atmosfera urbana, cittadina e comunale, di una qualsiasi città italiana della fine del Duecento.

Il *Livre d'Helias*, trasmesso, con lacune, sottrazioni e aggiunte, in tutte le redazioni delle *PdM*, nella versione lunga è *entrelacé* alle vicende di altri eroi arturiani – tra i quali si contano i protagonisti del ciclo di Guiron –, mentre si presenta in quella breve come un blocco compatto e stabile, tradito da tutti i testimoni, senza nessuna ulteriore digressione rispetto all'episodio principale.

	<i>Livre d'Antoine</i>	<i>Livre de la Dame du Lac</i>	<i>Livre de Meliadus</i>	<i>Livre d'Helias</i>
B	cc. 45a-74a	cc. 74a-79c	79c-93c	cc. 93c-104b
Br	cc. 1r-29r	cc. 29r-58r		cc. 58r-70v
98	250a-258a / 276a-279b	cc. 279b-282a	cc. 282a-284c / 287c-d	cc. 284c-287c
15211	cc. 1r-33v		cc. 51v-68r	cc. 33v-51v
Reg	cc. 89b-98a		cc. 107c-111c	cc. 98a-107c

In 15211 e Reg la compattezza del *Livre d'Helias* viene sottolineata tramite la sua anticipazione materiale prima del *Livre de Meliadus*, in posizione centrale rispetto alla redazione delle *PdM* che trasmettono, con ricadute sulla coerenza interna della narrazione.³⁹

³⁹ *Ibi*: 116, n. 6; 265-6; 303, n. 2.

	<i>Livre d'Antoine</i>	<i>Livre d'Helias</i>	<i>Livre de Meliadus</i>
15211	cc. 1r-33v	cc. 33v-51v	cc. 51v-68r
Reg	cc. 89b-98a	cc. 98a-107c	cc. 107c-111c

Tale spostamento non è l'unico elemento che avvicina i due manoscritti, poiché il loro testo concorda spessissimo in varianti ed errori che già Paton aveva individuato, pur non discutendole nel dettaglio.⁴⁰

Partendo dunque dai rami più bassi dell'ipotizzato albero della tradizione delle *PdM* e studiando il testo dei due manoscritti più negletti del meno studiato gruppo di manoscritti, è possibile formulare qualche ipotesi sulle relazioni fra i testimoni della versione breve, utile per comprendere meglio le dinamiche di composizione e di copia del romanzo, oltre che per suggerire qualche proposta per la *recensio* e tentare una lettura più avvertita del *Livre d'Helias*.

3. IL MS. CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, REG. LAT. 1687

Se il testo di 15211 si distingue per la correttezza formale e una maggiore adesione al suo antigrafo, poiché ad esempio le *PdM* vi sono copiate come testo unico e in una veste grafica tutt'altro che lussuosa,⁴¹ il caso di Reg si segnala per più di un motivo di interesse: pur essendo concorde con il testo di 15211, Reg trasmette due episodi del tutto originali,⁴² opera un taglio rispetto alla narrazione, omettendo parte del *Livre de Meliadus*,⁴³ utilizza le *PdM* per una significativa interpolazione con il *Merlin en prose*.

⁴⁰ *Ibi*: 24-5.

⁴¹ Per la descrizione e la discussione delle fasi che hanno portato al confezionamento delle diverse unità codicologiche che oggi sono raccolte in 15211, cf. Brunetti 1990; Brunetti 1991; Gensini 2017. Cf. anche *Prophecies de Merlin* (Paton): 22-3.

⁴² *Ibi*: 93, n. 5; 107, n. 15.

⁴³ Si tratta dei capp. CLXXXVII-CCVII di *Prophecies de Merlin* (Paton): 233-50, perduti molto probabilmente a causa di un *saut du même au même*, ovvero per la confusione fra la «pierre reonde» al centro dell'episodio sul volo del Sage Clerc e la «quarte pierre» oggetto di una profezia sulla venuta dell'Anticristo; cf. *ibi*: 25. Anche i capp. IV-XXXI sono omessi

3.1. *Il manoscritto*

Il codice Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1687, pergameneo, di medie dimensioni (315 × 201 mm, cc. I + 139) datato da O’Gorman (1962: 37) all’inizio del XIV sec., è acefalo, mutilo e privo delle carte finali.⁴⁴ Un’aggiornata analisi codicologica ha permesso di quantificare le ingenti perdite cui è andato incontro il manoscritto nel corso del tempo: almeno nove grosse lacune, la cui entità è solo talvolta ipotizzabile, sono occorse, oltre che all’inizio e alla conclusione del manoscritto, tra i fascicoli 2-3, 3-4, 11-12, 13-14, 14-15, 18-19, 19-20. Si individuano due diversi sistemi di numerazione nell’angolo superiore esterno del *recto* di quasi tutte le carte: una antica, ad inchiostro rosso, in numeri romani, l’altra più recente, in numeri arabi ad inchiostro nero. La comparazione fra i due processi di numerazione e l’analisi codicologica dei fascicoli del manoscritto permette di quantificarne le perdite materiali. La numerazione araba non conta i primi due fogli, poiché il primo numero che si legge è un 2 segnato sul *recto* del terzo foglio; lo stesso avviene con il sessantesimo foglio e l’ultimo, forse poiché in parte mutili.⁴⁵ La numerazione romana ha invece inizio sul *recto* del primo foglio, in cui sono segnate le cifre «XV»; seppure non in tutte le carte sia possibile rintracciare con sicurezza la progressione dei numeri romani, si contano sicure lacune quando, al passaggio da una carta all’altra o – più spesso – al passaggio da un fascicolo all’altro, la numerazione sia difettosa: accade tra le cc. 9v-10r (da XXIV a XXXIII), 13v-14r (da XXXVI? a XXXIX), 15v-16r (da XL a XLIX), 56v-57r (da LXXXIX a XCVI), 72v-73r (da CXI a CXXVIII), 78v-79r (da CXXXIII a CXXXVI), 81v-82r (da CXXXVIII a CXLVII), 89v-90r (da CLIV a CLXIII), 121v-122r (da CXCIV a CCXXXI o CCXXXII), 129v-130r (da CCXXXVIII o CCXXXIX a CCXLVI). Si contano quindici richiami⁴⁶ per la fascicolazione, posti nell’angolo in-

in Reg, ma in questo caso per una lacuna materiale che l’analisi codicologica permette di imputare alla perdita di un intero fascicolo; cf. *ibi*: 24; 61-89.

⁴⁴ La c. 136A, l’ultima del codice, non è altro che il piccolo lembo superstite del margine sinistro: sono leggibili, parzialmente, solo alcune righe.

⁴⁵ Seguendo la soluzione adottata da O’Gorman (1962: 37), per il contenuto del ms., si indicano i fogli privi di numerazione come segue: il primo foglio con 1A, il secondo con 1B, il sessantesimo con 58A, il centotrentanovesimo con 136A.

⁴⁶ Si leggono alle cc. 15v, 23v, 39v, 47v, 55v, 57v, 64v, 72v, 75v, 81v, 89v, 97v, 113v, 121v, 129v.

feriore interno del *verso* delle carte finali di alcuni fascicoli; molti di essi confermano la caduta di carte. Se si sistematizzano i dati raccolti si può ipotizzare che dal manoscritto originario, numerato con cifre romane, siano caduti almeno undici quaternioni,⁴⁷ cui si devono aggiungere almeno tredici bifoli che hanno mutilato alcuni dei fascicoli superstiti.⁴⁸ Tutte le opere copiate sono dunque interessate da lacune più o meno estese che nel complesso ne compromettono la leggibilità: al testo delle *PdM* mancano otto carte che trasmettevano alcuni episodi del *Livre d'Antoine*.⁴⁹

Un unico copista⁵⁰ ha vergato l'intero manoscritto su due colonne di 49 o 50 righe ciascuna, in una *littera* gotica, limpida ma non elegantissima, di modulo ridotto e piuttosto rotonda.⁵¹ La scrittura è corredata da molte iniziali di piccole o medie dimensioni, in rosso e blu con filigrane, mentre alcune grandi iniziali, alte dalle otto alle undici righe, sono riccamente decorate.⁵²

Il codice contiene le due tappe del cosiddetto Piccolo Ciclo, *Joseph en prose* (cc. 76a-81d) e *Merlin en prose* (cc. 82a-89a la prima parte; cc. 111c-121d la seconda); al *Joseph* è tuttavia premessa la ben più corposa *Estoire del Saint Graal* (cc. 1Aa-75c) che, insieme con la copia della *Suite Merlin Vulgate* (cc. 122a-136Aa), rende il manoscritto un testimone della ciclizzazione arturiana del *Lancelot-Graal*, seppure del tutto particolare;⁵³ infine le *PdM* (cc. 89b-111c) sono intercalate al *Merlin*.

3.2. Il testo

La versione breve delle *PdM* trädita da Reg, pure a costo di una parziale forzatura, occupa dunque una posizione singolare, incuneandosi all'in-

⁴⁷ Sono sicuramente caduti, oltre al fascicolo iniziale, i quaternioni o gruppi di quaternioni tra gli attuali 2-3, 3-4, 11-12, 13-14, 18-19, 19-20.

⁴⁸ Non sono completi i fascicoli 1, 3, 9, 12, 13, 19, 20.

⁴⁹ Si tratta dei capp. IV-XXXI di *Prophecies de Merlin* (Paton): 61-89.

⁵⁰ La presenza di tratti linguistici piccardi ha permesso a O'Gorman (1962: 37-8) di ipotizzarne la copia nel nord della Francia, ma il codice necessita senz'altro di controlli linguistici più accurati e che non si limitino al testo del *Joseph en prose*.

⁵¹ O'Gorman 1962: 37.

⁵² Si trovano alle cc. 9v, 14r, 15r, 59r, 76r, 89r, 91v, 94r, 96v, 98r, 107v, 108v, 109v, 111v, 122r, 124r, 125v, 127r, 129v, 130r-v, 132v, 134r, 135v.

⁵³ Cf. O'Gorman 1962: 39, n. 8.

terno del *Merlin en prose*, alla fine della prima parte del romanzo, in un momento decisivo per lo sviluppo della vicenda: Merlino infatti ha appena incaricato Blaise di compilare il libro del Graal. L'interpolazione giustappone la cesura spazio-temporale delle *PdM* alla digressione sulla successione dei re bretoni,⁵⁴ valorizzando dunque da un lato la *mise en abîme* della scrittura del libro in corso,⁵⁵ dall'altro la struttura intimamente propensa alla ciclizzazione e all'inserimento di materiali sempre diversi del romanzo in prosa tramite l'amplificazione delle vicende narrate.⁵⁶ È interessante notare che in tal modo le *PdM* vengono considerate come un capitolo indipendente, innestato nel progetto di copia allo stesso livello degli altri romanzi; dunque le *PdM* non sono in questo caso, come invece avviene per 98, un bacino di *arturiana* cui attingere per rimpolpare la narrazione: Reg è piuttosto testimone di un preciso progetto compilatorio in cui le *PdM* occupano una posizione ben definita, che valorizza i meccanismi di avveramento delle profezie entro il suo ciclo. Inoltre l'aspetto materiale di Reg testimonia che la versione breve deve aver avuto una certa distinta identità entro il panorama dei romanzi merliniani, tale da permetterne il riconoscimento in quanto capitolo autonomo e a sé stante delle avventure arturiane.

Un controllo testuale più ravvicinato su Reg permette di confortare le affermazioni di Paton riguardo la sua intimità con 15211 in quanto a contenuto e a varianti sostanziali: medesime sezioni testuali, un medesimo sviluppo narrativo, una medesima successione degli episodi, medesime formule di *entrelacement* per giustificare o quanto meno neutralizzare l'apparente incoerenza dell'anticipazione del *Livre d'Helias* rispetto a quello di *Meliadus*. Un controllo, di cui si offre qualche esempio,⁵⁷ che andrà appro-

⁵⁴ *Merlin* (Micha): 76-7.

⁵⁵ Cf. Cigni 2003.

⁵⁶ Cf. Koble 2009: 137-9.

⁵⁷ Si trascrive, in qualità di ms. di controllo, anche il testo di E, il più ampio testimone del Gruppo I, parallelo e del tutto indipendente dal Gruppo II (*Prophecies de Merlin* [Paton]: 9), utilizzato da ultimo per l'edizione *Prophecies de Merlin* (Berthelot). Gli esempi sono differenti per natura e tipologia, ma contribuiscono a definire il grado di affinità dei due mss.: 1. un caso di errore per 15211 e Reg (cf. *Prophecies de Merlin* [Paton]: 250-1; *Prophecies de Merlin* [Berthelot]: 144); 2. una variante in accordo, caratteristica di 15211 e

fondito,⁵⁸ permette di escludere che uno dei due testimoni sia un *descriptus* dell'altro, di verificare che entrambi discendono da un antigrafo comune, ma anche di respingere l'ipotesi, originariamente formulata da Paton e successivamente accolta da tutti gli altri studiosi, che tale antigrafo sia il manoscritto B.⁵⁹

1.

B (c. 90d-91a): Et tout ensi com je vus di, disoit li Saiges Clers que Merlin avoit dit. Mais ·i· ·poi avant en *cele chartre* disoit que en Panfile aura une bataille au tans que li nombres de l'incarnation aura ·c· ·v· ·ans, dont en cele bataille seront bien mort ·xv· ·mile home.

15211 (c. 63v):

Et tot einsi comme je vos di, disoit li Sages Clers que Merlin aveit dit. Mais ·i· ·poi avant en *celle bataille* disoit que en Pamfile aura une bataille au tens que li nobres de l'incarnaton ·c· ·v· ·anz, dont en cele bataille seront mort ·m· ·xv· ·homes.

Reg (c. 109a):

Et tout ainsi comme je vous di, disoit li Clers que Merlins l'avoit dist. Mais ·j· ·peu avant en *chu tempore* disoit que en Panphile ara une bataille au de l'incarnation ·c· ·v· ·ans, dont en cele bataille seront mort ·m· ·xv· ·homnes.

Reg, del tutto assente in B, ma simile alla variante trasmessa dal Gruppo I (cf. *Prophecies de Merlin* [Paton]: 282; *Prophecies de Merlin* [Berthelot]: 287); 3. una variante in accordo, caratteristica del Gruppo II, ma che in 15211 e Reg è declinata con un'ulteriore variante caratteristica, singolarmente vicina ad un dettaglio del testo del Gruppo I (cf. *Prophecies de Merlin* [Paton]: 251; *Prophecies de Merlin* [Berthelot]: 144); 4. ulteriori tangenze fra 15211 ed E che tuttavia potrebbero essere poligenetiche (cf. *Prophecies de Merlin* [Paton]: 233; *Prophecies de Merlin* [Berthelot]: 135); 5. una variante distintiva di 15211, non condivisa da Reg, che tuttavia si avvicina moltissimo al testo di E (cf. *Prophecies de Merlin* [Paton]: 255; *Prophecies de Merlin* [Berthelot]: 146). Gli ultimi esempi suggeriscono la possibilità che la fisionomia complessiva dei rapporti fra i differenti gruppi di manoscritti delle *PdM* possa essere almeno in parte differentemente modulata rispetto alla ricostruzione di Paton, nel caso in cui si scenda a comparare lezioni singole e non soltanto macrosezioni narrative.

⁵⁸ Oltre ai dati raccolti, non mi è stato ancora possibile individuare dallo spoglio dei due mss. errori congiuntivi sicuri che possano sommarsi alle divergenze macroscopiche che permisero a Paton di suddividere la tradizione manoscritta in gruppi: a causa della pronunciata instabilità di tutte le lezioni testuali di ciascuna delle diverse redazioni delle *PdM*.

⁵⁹ *Prophecies de Merlin* (Paton): 25.

E (c. 58d): Ensi com ieu vous ai conté, cou dist li contes et com li Sages Clers lisoit en sa cartre ensi com Merlins li avoit mandé. Mais ·i· poi avant disoit en *cele cartre* ke en Panfile aura une bataille au tans ke la chose ki jadis nasqui es parties de Jherusalem aura ·v· cens ans, dont en cele bataille seront mort ·c· mil ke home ke femes.

2.

B (c. 99r): Quant li evesques oï ce, il commanda que li prevoires venist devant lui sans nul delaiement. Et quant li prevoires fu venus, li evesques li parla et dist: [...].

15211 (c. 42r):
[*om.*] Et quant li prevoires fu
venuz devant l'evesque, *il vint avec
lui moult de prevoires*. Li evesques
parla et dist: [...].

Reg (c. 103a):
Et quant li evesques oï chou, si
que manda que li prouvoires venit
par devant lui. Et quant li prou-
voires fu venus par devant lui *et
amena avecques lui mout de prouvoi-
res*, li evesques parla et dist: [...].

E (c.140a): Quant li evesques oï cou, il manda le provoire k'il venist par devant lui. Et quant il i fu venus *et avec lui une grant compaignie de prevoires*, li evesques parla a lui et dist: [...].

3.

B (91a): Li rois de Panfile, qui sera a celui tans, sera si orgueilleus et si crueus envers les fames que il fera son ban crier que maintenant que aucune fame naistra en son roiaume que eles soient maintenant mises en mer et la s'en aillent la ou Deus les voudra mener.

15211 (63v):
Li rois de Pamfile, qui sera a celui
tans, sera si ergollous et si crueus
envers les fames que il fera son
ban crier que maintenant que au-
cune damoiselle naistra et tot son
roiaume que eles soient mainte-
nant missas en mer *dedenz nacelles*
et la s'en aillent la ou Deus les
voudra mener.

Reg (c. 109a-b):
Li rois de Panphile, qui sera a
cheli tans, sera si orgueilleus et si
crueus envers les femes que il fera
crier sen ban que maintenant
c'aucunes demoiseles naisteront
en tout sen roiaume que elez so-
ient maintenant mises en mer *de-
dens nachelles* et s'en aillent la ou
Dieus lez vaura mener.

E (58d): [...] li rois de Panfile aura este si orgueilleus et si crueus envers les femmes ke il fera son ban metre que en nului de son roiaume, se feme i naist ke ele soit tenue mout chiere et que se plus en naist, ke maintenant soient mises en mer et la s'en aillent u Damedieus les vaurra conduire et ke ce soit en *nachieles*.

4.

B (c. 85b): La pierre aloit autresi comme fait li effousoires et il veoit tot le monde et

provinces et chastiaus et toutes les villes. Et lors quant il vit la roche ou Merlins estoit enserres, il la conut esranmant a ce que Meliadus li avoit monstré toute la semblance de la roche.

15211 (54v):

La pierre aloit autressi comme la foudre et il veoit tot le monde et les provinces et toz les chastieus et totes les viles. Et lors quant il vit la roche ou Merlin esteit enserrez, il la conut erranment a ce que Meliadus li avoit sovantes foiz monstré tote la samblance de la roche.

Reg *om.*

E (c. 53d): La pierre aloit ansi comme la foudre. Il veoit trestout le monde: les provinces toutes et les viles et les castiaus. Et lors quant il vit la roche u Merlins estoit, il le connut tantost, a cou ke Melyadus li avoit souventes fois conté la samblance de la roche.

5.

B (92b): A celui tans que je vus di aura maintes miracles au siegle selonc ce que li Evangile nos tesmoigne et par ce que il auront veuz les miracles Jhesu Crist et ne s'amanderont de riens que lor pechiez les ira sivant. A celui tans de ·m·cc· et lxxii· ans auront il veues les pluie encontre acostumance, li arbres naistront et donront lor fruit contre acostumance et non mie selonc lor natures.

15211 (c.65v):

A celui tens que je vos di avra maites miracles au siecle selonc ce que li Evangiles nos tesmoigne et je por ce que il avront veuz les miracles de Jhesu Crist ne s'emenderont de riens que lor pechiez lor ira sivant. A celui tens de ·m·cc·lxxii·anz avront il veu les pluies encontre acostumance, *li blé naistrot et donront lor cenance encontre acostumance*, li arbre donront lor fruit encontre acostumance et non mie selonc lor natures.

Reg (110b):

Et a chelui tans que je vous di ara il mainte miracle au siecle selonc chou que l'Evangile nous tesmoigne et raporte qu'il aront veuez les miracles de Jhesu Crist et ne s'amenderont en tere que leur pequies les ira si sivant. A chelui tans de ·m·iic· et lxxii·ans aront ichil veuez les pluiez encontre aconstumanche, li arbre donroit leur fruit encontre acostumanche et non mie selonc nature.

E (60a): A celui tans ke iou vous di ke il auront maintes miracles akievees selonc cou ke cil Evangiles nous tiesmoigne et nanpourquant pour cou ke il auront la paor ne

s'amenderont il de riens car lor pechies les iront sivant. A celui point de ·m ·ii ·cens lxxii ·ans auront il veue la pluie encontre acoustumance, *et les bles naistre et donner lor semence encontre acoustumance*, li arbre ne donront pas lor fruit selonc lor coustumes.

4. DUE CASI DI RICEZIONE: IL *NOVELLINO* E LA *STORIA DI MERLINO*

Le *PdM* trasmesse da Reg si segnalano anche per alcuni brani e passaggi narrativi distintivi, caratteristici e non condivisi con altri testimoni, neppure con 15211:

- una profezia sulla decadenza dell'istituto familiare e sul sovvertimento del naturale rapporto gerarchico fra padri e figli nella stipula dei contratti matrimoniali (c. 91a-b);⁶⁰
- una profezia sulla decadenza del clero secolare, vittima del desiderio di gloria e di potere (c. 95c);⁶¹
- una prima giunta all'episodio della «dame bien achesmee»: il diavolo sullo strascico della dama, la pozza di fango e il riso di Merlino (c. 101c);⁶²
- una seconda giunta al medesimo episodio: il diavolo sullo strascico della dama e il peccato di usura (c. 102a).⁶³

Come ha acutamente evidenziato Daniela Delcorno Branca (1998a: 80-1, n. 17), sono proprio le amplificazioni dell'episodio della «dame bien achesmee» che permettono di comprendere più a fondo le dinamiche di ricezione della versione breve in altri contesti linguistici e culturali; l'episodio esemplare della moglie del ricco mercante che, per soddisfare la propria vanità, costringe il marito a prestare ad usura occupa le cc. 101c-102a di Reg: il brano è ampliato brevemente nella redazione particolare di Reg con un accenno al riso di Merlino provocato dalla vista di un diavolo che, seduto sul ricco strascico della donna, cade in una pozzanghera.⁶⁴

⁶⁰ Cf. *Prophecies de Merlin* (Paton): 93, n. 5.

⁶¹ *Ibi*: 107, n. 15.

⁶² *Ibi*: 276, n. 9.

⁶³ *Ibi*: 277, n. 16.

⁶⁴ *Ibi*: 276-8.

Quant Merlin vit chele dame venir en tele maniere si commencha a rri[r]e mout durement, car tout ainsi comme cbele dame venoit si avoit si lonc train a sa coste que bien avoit ·j· grant garnement u train qui derriere lui estoit. Et avoit seur le train de cbele cote ·j· petit dyalot que cbele dame trainoit tout par tout la ou ele aloit. Et avint que quant cbele dame aprocha de l'eglise la ou li vesques et Merlins estoit que il li convint ander par deseure ·j· mout lait vauchel ke ne peut esquiever. Et au salir qu'ele fist entresacha sa cote a lui, et escourcha. Et chis petis dyablos cai en cbu vauchel, et de cbele merveille rit Merlins trop durement. Et quant la dame vit Merlin rire si se traist arriere car ele pensa bien qu'il rioit de lui, mais ne savoit de quoi.⁶⁵

Poco oltre lo stesso Merlino ricorda alla donna il motivo per cui il piccolo demonio aveva infestato la sua veste:

«Mais je veul que chascuns sache pour quoi le Marche a nom Amoureuse, si que Lombardie et Toscane et Rommenie en seront plourees apres et que chele Marche cangera sen non. Et sachiez, dame, que seur vostre cote a tout iours ·j· petit dyalot que vous trines tout par tout ou vous ales, et sachiez que de telez oeuvres ara il aseuz fait en cbeles Marches que ie vous ai dit devant, dont vous en aves donné l'essample. Or ales dame», che dist Merlins [...].⁶⁶

Nel passo si legano la vicenda merliniana e un racconto che risale a Jacques de Vitry⁶⁷ e ripreso poi da Stefano di Borbone⁶⁸ in cui però è un altro diavolo a ridere dei guai del compagno. Convergenza esatta è invece rintracciabile nella posteriore redazione del medesimo *exemplum* data da Bernardino da Siena in due suoi passi: nel *De christiana religione*⁶⁹ e in un quaresimale del 1423, in cui è san Zenone che ride per aver visto cadere nel fango un diavolo seduto sullo strascico di una donna.⁷⁰

Già Rudolf Besthorn (1935: 62-4; 88-9; 93-4)⁷¹ aveva riconosciuto nelle *PdM* un sicuro ipotesto per almeno tre novelle (35 [xxvi]; 70; 74)

⁶⁵ Alla c. 101c (corsivi miei).

⁶⁶ Alla c. 102a (corsivi miei).

⁶⁷ Jacques de Vitry (Crane): 101.

⁶⁸ Étienne de Bourbon (Lecoy de la Marche): 233-4.

⁶⁹ Bernardino da Siena (Padres Collegii S. Bonaventurae): 92-3.

⁷⁰ Delcorno Branca 1998a: 81, n. 17. Cf. per i riscontri testuali Delcorno 1989: 116-8.

⁷¹ Cf. Delcorno Branca 1998b: 117-8.

trasmesse nella prima parte del codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 32, latore della versione piú antica del *Novellino*, il cosiddetto Ur-*Novellino*.⁷² Una di tali novelle, la 35 (xxvi),⁷³ è l'adattamento del medesimo episodio citato da Bernardino, ovvero proprio la vicenda della donna invidiosa, protagonista del brano esemplare delle *PdM*.⁷⁴ Lo stesso identico episodio è poi inserito anche nella *Storia di Merlino* di Paolino Pieri, un'originale rielaborazione della vicenda di Merlino che mescola i volgarizzamenti di episodi del *Merlin en prose* con quelli delle *PdM*.⁷⁵

Confrontando le lezioni dei diversi testi è possibile apprezzare quell'aria di contiguità già rilevata da Besthorn, che tuttavia si tramuta in vicinanza testuale nel caso in cui si confrontino la versione breve delle *PdM* e la *Storia di Merlino*. Si prendano ad esempio alcuni casi particolarmente significativi⁷⁶ tratti ancora dal *Livre d'Helias*:

1.⁷⁷

E (c. 134c): «Et lors vous fu avis que cou fu li gaains de vostre cote. Si alastes tant entour vostre marit et tant li proiastes et desistes que il li presta les · x · mars non pas par sa volenté, mais par la vostre amonestement et de celui gaaign fu vostre cote acatee. Mais iou voel bien que cascuns sace que cou est li exemple par quoi la Marce Amoureuse devenra Pleureuse apries cou que cele Marce cangera son non».

⁷² *Novellino* (Conte): 51-3; 214-5; 250-2; 254-5.

⁷³ *Ibi*: 214-5.

⁷⁴ Cf. *Ibi*: 330-1.

⁷⁵ All'opera arturiana di Paolino Pieri, databile tra il secondo e il terzo decennio del XIV sec., sono dedicate le edizioni *Storia di Merlino* (Sanesi) e *Storia di Merlino* (Cursietti), che stampano il testo conservato, in attestazione unica, nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 89 inf. 65. Per la figura dello storiografo fiorentino e per la sua cronaca conservata nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XXV 260, cf. *Croniche di Firenze* (Coluccia); per un profilo del testo di Pieri, cf. Chuhan Campbell 2017: 27-63; 141-74.

⁷⁶ In tutti i casi proposti si può apprezzare l'accordo fra i testimoni della versione breve e la *Storia di Merlino*, significativo al n° 3, stringente al n° 1, con un riferimento profetico ben preciso e sicuramente non poligenetico a Lombardia, Toscana e «Romagna»; l'esempio n° 2 invece mostra la traduzione scorciata di un passo che è distintivo del Gruppo II, sconosciuto ai mss. del Gruppo I, ma che trova posto anche in A, C e M (corsivi miei).

⁷⁷ Cf. *Prophecies de Merlin* (Paton): 277; *Prophecies de Merlin* (Berthelot): 276; *Storia di Merlino* (Cursietti): 23.

B (97c-d): «Et lors vus fu avis que ce seroit li costemens de vostre cote. Si alastes tant entor vostre mari que il li presta dix mars d'argent non pas par sa volenté mais par la vostre et de celui gaaing fu vostre cote achatee. Mais je voil bien que chascuns saiche que c'est li esemples por quoi li Marche Amoureuse devandra Ploriouse *et Lombardie et Toscane et Romenie enseront autresi plorouses*, apres ce que celle Marche changera son nom».

15211 (40r): «Et lors vos fu avis que ce seroit li costemanz de vostre cote. Si alastes tant entor vostre mari que il li prista les ·x· mars d'argent non pas par sa volenté mais por la vostre et de celui gaaing fu vostre cote achatee. Mais ge vuel bien que chascuns sache que ce est li essamples por quoi li Marche Amoureuse devendra Ploreuse *et Lombardie et Toscane et Romenie en feront autresi ploreuses* apres ce que celle Marche changera son nom».

Reg (cc. 101d-102a): «Et lors fu vous avis que che seroit li coustemens de vostre cote. Mais je veul que chascuns sache pour quoi le Marche a nom Amoureuse; *si que Lombardie et Toscane et Rommenie en seront plourees* apres et que chele Marche cangera sen non».

S (23v-24r): «[...] ma perch'e' vi fu aviso che di questo guadagno sí compe-rebbe la vostra cotta; e tanto andasti dintorno al vostro marito che egli gliele prestò, non ben per sua voglia, ma per lo vostro studio, e di quello interesse sí comperò la vostra cotta. E così è vero. E però voglio che ognuno il sappi: ché questo è l'esempio per che la Marca Amorosa diventerà Dolorosa; *e Lombardia e Romagna e Toscana ne sentirà, e saranno altresí dolorose* ivi appresso che la Marca il suo nome arà cambiato d'Amorosa in Dolorosa».

2.⁷⁸

E (c. 4b): *om.*

B (cc. 47d-48a): «Je voil que tu metes en escrib», ce dit Merlin, «que li Bon Marinier auront une grant guerre por cele ocoison et cuidera l'on que il soient amendé de lor avoir. Mais je voil bien qu'il saichent qu'il en apovriront a cent doubles, qu'il en seront en la guerre, dont il s'ousteront puis, mais ce sera atart. Et voil que tu metes en escrit que li Bon Marinier troveront autant de felonie en l'une partie come en l'autre et encore plus. Dont il diront que celes gens seront mauvaises envers aus, qu'il ne lor auront tant de bien fait qu'il ne lor

⁷⁸ Cf. *Prophecies de Merlin* (Paton): 66-7; *Prophecies de Merlin* (Berthelot): 43; *Storia di Merlino* (Cursietti): 46.

en saiche gré. Ains diront apertement que Deus lor laisse veoir la destrucion de Bon Mariniers et si les auront il norris et eschapes de mort et de fam. Et li chaitif dolorous le tendront a noiant, dont il seront a povreté et en guerre». «Di moi, Merlin, ce Deus te saut», dit maistre Antoine, «aura si grant de bonairété es Bons Mariniers com tu vas disant?». «Oïl, certes», ce dit Merlin, «et seront a celui tans si ampirie par l'essemble que cil de lor terres lor donront que il les amonesteront tous jours de mal faire».

15211 (c. 6r-v): «Je vuel que tu metes en escrit», ce dit Merlin, «que li Bon Mariner auront une grant guerre par cele achaison et cuidera l'on qu'il soient amendé de lur avoir. Mais je vuell bien qu'il sachent qu'il en n'apovriront a · c · doubles qu'il entreront en la guerre dont il s'osteront puis, mais ce sera atart. Et vuel que tu metes en escrit que li Bon Mariner trouveront autant de felonie en l'une partie come en l'autre et encore plus. Donc il diront que celes gens seront mauvaises envers aux qu'il ne lor auront tant de bien fait qu'il en sachant gré. Ainz diront tot apertement que Dey lor lait veoir la destrucion des Bons Mariners et si les auront norriz et eschapez de mort et de faim. Et li chaiti doleiroux le tendront a noiant dont il seront a povreté et en guerre». «Di moi, Merlin» fait maistres Antoine «avra il si grant de bonairété es Bons Mariners come tu vas disant?». «Oïl, certes», ce dit Merlin, «et seront a celui tens si enpirié par l'essample que cil de lors terres lor donront que il les amonestaront toz jorz de mau faire».

Reg: <...>.

S (cc. 50r-v): «Quegli Buoni Marinai aranno una gran guerra, onde e' sosterranno molto male et crederanno gli uomini ch'eglino n'abbino guadagnato, et egli impoveriranno in cento doppi, ond'e' sentiranno sempre di male. Et troveranno questi Buon' Marinai altrettanto di fellonia nell'una parte come nell'altra et perciò dirano che quella gente sarà malvagia inverso di loro che tanto di bene aranno lor fatto».

3.⁷⁹

E (c. 133c): «Iou vuel bien que un et autre le sacent ke tu ies des leus rampaus, car Nostre Sires Jhesu Crist nous en a fait sages en son Evangille. Dont il avenra, apries cou que l'ordenes ke me sire sains Beneois establi aura recevé la colee, ensi com iou vous en ai dit ca en arriere, en sera li mondes, la ou li crestiiien seront, toutes les terres acouvertes d'auteus comme tu ies et encore de piors. Or t'en va, et te fai confes [...]».

⁷⁹ Cf. *Prophecies de Merlin* (Paton): 274; *Prophecies de Merlin* (Berthelot): 274; *Storia di Merlino* (Cursietti): 21.

B (c. 96c): «Et je voil que tu et autre le saichent que tu es ·i· des lous rapinans de quoi Nostres Sires nos fait saiges en son Evangile. Dont il avendra, apres ce que li ordres saint Benoit aura recevé la colee, ensi com je vus ai dit ca en arriere, en sera li mondes, la ou li crestien seront, touz covers d'autres lous rapinans ensi comme tu es et encore de piours, *car il precheront une chose au pueple et autre feront*. Or t'an va et te fai confesser [...]».

15211 (38r-38v): «Dont il avindra apres ce que l'ordre de sant Benoit avra recevé la colee, ensi come je vos ai dit ca en arriers, en sera li mondes la ou li crestien seront toz covers d'autres lous rapinanz ensi come tu ies et encore de poiours, *que il prescheront une chose au pueple et autre feront*. Or t'en va et t'en fai confes [...]».

Reg (cc. 100d-101a): «Dont il avenra apres chou que li ordres saint Benoit ara recevé le colee ainsi, comme ie vous ai dist chi en arriere, et si sera li mondes tens que la ou li crestien seront tout couvert de leur rapines ausi comme tu es et encore de pieurs, *car il preecheront une chose au puele et autre feront et encore feront autres piours, car il diront bones paroles et anoncheront bones œuvres et il feront mauvaises*. Or t'en va», fait Merlins, «et te fai confesser mout bien [...]».

S (21r): «Ma io voglio che tu ed altri el sappi: che tu se' di quegli lupi rapaci che vanno rapinando, degli quali il Nostro Signore Jesu Cristo fece mentione nel santo Vangelo. Donde egli averrà, apresso che l'ordine di san Benedetto arà ricevuta la collata che io ò detta adrieto, che il mondo sarà coperto d'altri lupi che andranno rapinando il mondo come fai tu; et de' peggiori v'arà *che predicheranno allo popolo una cosa et faranno un'altra*. Or te ne va'», disse Merlino a quello ipocrito, «confèssati [...]».

Dunque sulla base del confronto da un lato della versione breve delle *PdM*, sostanzialmente concorde nei diversi testimoni, e la *Storia di Merlino* dall'altro, si può affermare che il testo di Paolino Pieri, anche quando è in accordo con la versione lunga delle *PdM*, non è mai in disaccordo con quella breve, mentre varianti sostanziali sono legittimate solo in virtù di una discendenza proprio dalla versione breve.

Non sarà un caso allora che nessuno degli episodi distintivi della versione lunga delle *PdM* sia rintracciabile nella prosa di Pieri, mentre, di tutti i brani di cui si può affermare con certezza la derivazione dalle stesse *PdM*, ciascuno è perfettamente individuabile nella versione breve, tra l'altro con significativi punti di contatto anche testuali. Si può ricordare inoltre che è proprio un testimone della versione breve, Reg per l'appunto, che inserisce fisicamente i fascicoli contenenti le *PdM* nel bel mezzo della copia

del suo ipotesto, il *Merlin en prose*, accostando due romanzi⁸⁰ che significativamente Pieri mescola, riformulandoli in un racconto consequenziale: inoltre nella *Storia di Merlino* l'inserimento del volgarizzamento degli episodi tratti dalle *PdM* avviene esattamente nel medesimo punto in cui Reg incunea la propria redazione delle *PdM* interrompendo il suo *Merlin en prose*, ovvero in corrispondenza della medesima cesura spazio temporale, tra l'assoluzione della madre di Merlino e l'evocazione dell'ascendenza del re Costante.⁸¹ Se tuttavia l'ipotesi di un legame diretto con il testo di Reg è onerosa per motivi soprattutto paleografici e codicologici,⁸² i casi di tangenza raccolti dimostrano che Paolino Pieri deve aver avuto a disposizione per il proprio volgarizzamento⁸³ una redazione della versione breve delle *PdM*, ovvero un testimone del Gruppo II, che potrebbe aver avuto un profilo simile, se non sostanzialmente identico, a quello dell'antigrafo comune di 15211 e Reg. L'identificazione della fonte del volgarizzamento di Pieri con una redazione testuale delle *PdM* vicina a quella da cui 15211

⁸⁰ Il tema dell'accostamento dei due testi ha interrogato a lungo gli studiosi; la ricostruzione attualmente più accettata è quella formulata da Paton (1927: 240-1; 346-51): se originariamente le *Prophecies* svilupparono la propria trama su ispirazione del *Merlin*, le due opere dovettero essere comunque considerate indipendenti e distinte nella prima fase della loro ricezione; verso la fine del XIII sec. i due romanzi finirono per attrarsi, prima tramite giustapposizioni e aggiunte, poi con vere e proprie interpolazioni. Cf. *Prophecies de Merlin* (Paton): 35-7; *Storia di Merlino* (Cursietti): XII; Visani 1994: 32-3; Delcorno Branca 1998a: 79-82; *Inchiesta* (Infurna): 27, n. 14.

⁸¹ Tale rilievo, seppure interessante nel panorama proposto, non è di per sé stringente, poiché narrativamente il passaggio tra la prima e la seconda parte del *Merlin en prose* potrebbe essere stato scelto poligeneticamente quale snodo ideale in cui inserire un qualsiasi tipo di interpolazione. Cf. *Merlin* (Micha): 71; 76; *Merlin* (Füg-Pierreville): 186; 192.

⁸² Reg è un codice di fattura francese, collocabile nel nord della Francia; uno spoglio sistematico e completo della stratigrafia linguistica potrebbe forse portare a qualche risultato per una collocazione più precisa, ma i controlli a campione che ho potuto effettuare non permettono di pronunciarsi con maggiore precisione o di operare ancora un tentativo di comparazione linguistica tra le differenti redazioni; cf. O'Gorman 1962: 37-8.

⁸³ Esiste almeno un'altra traccia della diffusione delle *PdM* in area toscana negli ultimi decenni del XIII sec.; si tratta di una traduzione frammentaria di uno dei lunari delle *PdM* alle cc. 103c-104a del celebre ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II IV 111; cf. De Robertis 2012: 18.

e Reg derivano la propria versione breve è sostenuta da alcune scelte strutturali della *Storia di Merlino*. Pur essendo innegabile una precisa responsabilità autoriale da parte di Pieri nella selezione degli episodi volgarizzati, la struttura narrativa delle *PdM* contenuta in 15211 e Reg avrebbe potuto determinare proprio tali scelte editoriali: il gruppo piú consistente di episodi volgarizzati è tratto dal *Livre d'Helias*, asciugato dalla cornice narrativa percevaliana e ridotto agli episodi in cui Merlino è protagonista della diegesi; nella parte conclusiva della compilazione, dopo un estratto di alcuni episodi del *Livre d'Antoine*, viene inserito il volgarizzamento di buona parte dello stesso *Livre d'Antoine* fino all'episodio dei tre cardinali.⁸⁴ La premi-

⁸⁴ Sarà dunque necessario problematizzare ulteriormente e indagare piú a fondo il rapporto di Paolino Pieri con le sue fonti, oltre che il profilo dell'autore che è possibile ricavare dalle sue opere. Riferendosi alla profezia sui «lupi rapaci» (citata al n° 3 dei confronti testuali proposti), si legge ad esempio in Murgia 2019: 144-5: «Si noterà una significativa aggiunta nel testo del Pieri: laddove nel testo francese si profetizzava genericamente l'arrivo di tempi (e di lupi) peggiori [...], nel testo italiano il riferimento al *popolo*, sapientemente manipolato dalle prediche dei falsi profeti, potrebbe forse costituire una velatissima allusione alle polemiche cittadine tra gli agnelli popolani e i lupi magnati. [...] non è [...] da escludersi che, nel volgarizzare il testo delle *Prophecies*, Pieri – che si ipotizza abbia concluso la stesura della *Storia di Merlino* entro i primi trent'anni del Trecento e che sia stato un precoce lettore di Dante – potesse sentire risuonare il ricordo della *Commedia*, nella quale è descritto un clero avido che “In vesta di pastor” nasconde “lupi rapaci” [...]». Pieri avrebbe dunque ampliato il dettato testuale della fonte francese per ragioni legate al contesto di ricezione della sua opera e al messaggio ideologico che voleva trasmettere, rivelando in tal modo la sua personalità; casi come questo sarebbero sufficienti a «confermare quanto sia cambiato l'orizzonte socioculturale del libro toscano di profezie merliniane» rispetto alla fonte francese» (*ibid.*). Se tale affermazione è condivisibile in sé, non potrà tuttavia esserlo sulla base del brano evocato: a fronte dei rilievi testuali appena mostrati, il riferimento al «popolo» non può essere giudicato come un'innovazione di Pieri, bensí quale fedele e letterale traduzione dell'esemplare da cui è stato tratto il volgarizzamento, ovvero un testimone della versione breve delle *PdM*. Allo stesso modo si dovrà giudicare l'assenza di quegli elementi eccessivamente fantastici legati ai personaggi femminili che attorniano Merlino nelle *PdM*; Murgia (2019: 146) infatti aggiunge: «Non saranno, invece, altrettanto fortunate da riuscire a ottenere un posto nel volgarizzamento toscano le tante fate, allieve e amanti, da cui Merlino è circondato nelle *Prophecies de Merlin*: le due eterne rivali, la Dama del Lago e Morgana, ma anche la dama d'Avalon, la Sibilla, la regina di Norgales. [...] Di queste figure della *féerie* non vi è traccia nella *Storia* di Pieri, che respinge la seduzione della bella storia fiabesca e i risvolti magici del mito merliniano per marcare la distanza da quel folklore che

nenza strutturale assegnata al *Livre d'Helias* in 15211 e Reg si potrebbe legare dunque alla scelta operata da Pieri di ricollocare gli episodi, narrati in analessi nelle *PdM*, nella loro effettiva posizione cronologica entro l'economia del racconto merliniano; la collocazione delle sedute profetiche e degli episodi prelevati dal *Livre d'Antoine* si spiegherebbe invece con l'esigenza di ristabilire una corretta successione temporale della vicenda, alla quale tra l'altro Pieri ha tentato di dare una coerenza piú vistosa, spostando il blocco delle profezie sulla Marca Trevigiana in apertura del suo *Libro di Antonio*, cui seguono profezie di tono escatologico.⁸⁵ Infine il legame tra il volgarizzamento di Pieri e la versione breve delle *PdM* è sancito da altre significative convergenze, non da ultimo la presenza, quale prologo dell'opera, di una sezione testuale⁸⁶ trasmessa soltanto da alcuni testimoni delle *PdM*, tra cui tutti i manoscritti del Gruppo II.⁸⁷

Quel che interessa qui non è rintracciare lo «*zwischenstext*» che secondo Besthorn (1935: 63) sarebbe stato l'interposito da cui l'Ur-*Novellino* e Paolino Pieri avrebbero tratto indipendentemente l'ispirazione per la novella e per il brano,⁸⁸ quanto tratteggiare un possibile profilo della rice-

evidentemente gli doveva parere di impossibile cristianizzazione». Tuttavia si deve notare che le *fées* di Merlino compaiono solo sporadicamente entro la versione breve delle *PdM* e non sono protagonisti di nessuno dei caratteristici episodi magici cui Murgia fa riferimento. Se Pieri ha avuto la possibilità di leggere un testo quantomeno vicino a quello dell'antecedente comune di 15211 e di Reg, in esso non avrebbe potuto rintracciare neppure la vicenda dell'intombamento di Merlino ad opera della Dama del Lago, che non trova in effetti posto nella redazione dei due manoscritti. Dunque in questo caso nessun pregiudizio di tipo religioso nella scelta di Pieri: piuttosto un'aderenza attenta e puntigliosa alla fonte, secondo quanto egli stesso afferma nel prologo del suo volgarizzamento.

⁸⁵ Rispetto all'edizione *Prophecies de Merlin* (Paton), i prelievi e gli spostamenti operati da Pieri rispetto al *Livre d'Antoine* possono essere così riassunti: capp. VII; IX-XXI; I-VI; XXVI-XXXVII; XXXIX-L. Pieri non traduce i capp. VIII (profezia sul malvagio signore d'Escalonne; *ibi*: 65-6); XXII-XXV (profezie su una oscura guerra marittima; sul viaggio a Roma di re Anduin, padre di Lac; sulla fine di dannazione che attende i mercanti; *ibi*: 80-5); XXXVIII (profezia sulla decadenza della nobiltà trevigiana; *ibi*: 94-5).

⁸⁶ Cf. *Storia di Merlino* (Cursietti): 3-4.

⁸⁷ Cf. *Prophecies de Merlin* (Paton): 76-7; sul tema cf. *Storia di Merlino* (Cursietti): XI-XII.

⁸⁸ Secondo Besthorn (1935: 64), l'esemplare da cui sia il *Novellino* sia Paolino Pieri hanno tratto ispirazione dovrebbe avere caratteristiche miste, ricostruite sulla base della

zione delle *PdM* per cui, in Italia, soprattutto in Veneto⁸⁹ e in Toscana, la versione breve non deve aver giocato un ruolo di secondo piano.

Per comprendere la storia della tradizione e la fisionomia delle differenti redazioni sarà necessario procedere con controlli sistematici e quanto più accurati sul testo, non tralasciando la complessità della sua stratigrafia, ed anzi sottolineandola quale tratto caratteristico del romanzo, prova del suo valore intrinseco e della sua capacità di stimolare nel pubblico medievale interesse al pari degli altri testi arturiani. Un romanzo – le *PdM* – che si segnala per l'audacia delle soluzioni compositive, che amalgamano in uno stesso oggetto, *exempla* didattici e omiletici, pillole di riflessione teologica, vaticini dall'evidente valore politico, riferimenti alla cronaca più attuale; il tutto entro l'orizzonte di quel genere medievale, il romanzo in prosa, che si propone di narrare ogni cosa, accogliere tutto, non smarrire nulla, grazie alla scrittura «unica salvaguardia della viva voce incorporea»⁹⁰ di Merlino, il «buon incantatore», il profeta e il protettore di cavalieri e re.

Niccolò Gensini

(Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Universität Zürich)

comparazione fra i due testi: «Wir sind daher zu der annahme gezwungen, daß der text der Prophecies dem novellisten in einer fassung vorlag, in der die beiden zuletzt zitierten stellen den einerseits durch die novelle. andererseits durch die bearbeitung Pieris vorausgesetzten wortlaut hatten». Per quanto concerne il complesso caso del *Novellino*, è forse troppo oneroso ipotizzare riconoscimenti stringenti, possibili invece per il volgarizzamento, poiché differenti sono le dinamiche, soprattutto poetiche, che intervengono nel processo di ricezione e di composizione. Tuttavia è importante notare che per le tre novelle, di cui le *PdM* sono l'ipotesto sicuro, nulla impedisce di supporre che sia stato a disposizione proprio un esemplare della versione breve: i passi che ispirano le novelle sono tutti contenuti nella versione breve; due di essi sono tratti da quel *Livre d'Helias*, centrale, per ragioni poetiche e talvolta materiali, nei mss. del Gruppo II; nessuno dei passaggi caratteristici della versione lunga trova riscontro nel testo. Non parrebbe dunque improbabile che presso i contesti culturali che produssero e che accolsero questi precoci esempi della prosa narrativa italiana si potessero leggere le *PdM* secondo la versione breve.

⁸⁹ Si contano almeno altri due volgarizzamenti italiani delle *PdM*, entrambi veneti e intitolati *Historia di Merlino*: uno conservato nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palatino 949, l'altro attestato in Parma, Biblioteca Palatina, Palatino 39 e dall'*editio princeps* *La historia di Merlino*, Luca Venitiano, Venezia, 1480. Cf. Visani 1994.

⁹⁰ Cigni 2006: 383.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Alixandre l'Orpbelin* (Pickford) = *Alixandre l'Orpbelin. A prose tale of the fifteenth century*, ed. by Cedric Edward Pickford, Manchester, Manchester University Press, 1951.
- Aventures des Bruns* (Lagomarsini) = *Les Aventures des Bruns. Compilazione guironiana del secolo XIII attribuibile a Rustichello da Pisa*, a c. di Claudio Lagomarsini, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2014.
- Bernardino da Siena (Padres Collegii S. Bonaventurae) = S. Bernardino da Siena, *Opera omnia. 2. Quadragesimale De Christiana religione: sermones 41-56*, a c. dei Padri del Collegio di San Bonaventura, Firenze, Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1950.
- Croniche di Firenze* (Coluccia) = Paolino Pieri, *Croniche della città di Firenze*, a c. di Chiara Coluccia, Lecce · Rovato, Pensa MultiMedia, 2013.
- Étienne de Bourbon (Lecoy de la Marche) = *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon dominicain du XIII^e siècle*, éd. par Albert Lecoy de la Marche, Paris, Renouard, 1877.
- Inchiesta* (Infurna) = *La Inchiesta del San Gradale. Volgareggiamento toscano della «Queste del Saint Graal»*, a c. di Marco Infurna, Firenze, Olschki, 1993.
- Jacques de Vitry (Crane) = *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*, ed. by Thomas Frederick Crane, London, Nutt, 1890.
- Merlin* (Micha) = Robert de Boron, *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, éd. par Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979.
- Merlin* (Füg-Pierreville) = *Le Roman de Merlin en prose (roman publié d'après le ms. BnF, français 24394)*, éd. par Corinne Füg-Pierreville, Paris, Champion, 2014.
- Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, Roma, Salerno, 2001.
- Prophecies de Merlin* (Berthelot) = «*Les Prophecies de Merlin*» (Cod. Bodmer 116), éd. par Anne Berthelot, Cologne · Genève, Fondation Martin Bodmer, 1992.
- Prophecies de Merlin* (Paton) = *Les Prophecies de Merlin edited from ms. 593 in the Bibliothèque municipale of Rennes*, vol. I. *Introduction and text*, ed. by Lucy Allen Paton, New York · London, Heath · Oxford University Press, 1926.
- Prophecies de Merlin 1498* (Pickford) = *Les prophecies de Merlin 1498*, ed. by Cedric Edward Pickford, London, The Scholar Press, 1975.
- Roman de Tristan* (Løseth) = *Le Roman en prose de Tristan, Le Roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, éd. par Eilert Løseth, Paris, Bouillon, 1890 (rist. Genève, Slatkine, 1974).
- Storia di Merlino* (Cursietti) = Paulino Pieri, *La storia di Merlino*, a c. di Marco Cursietti, Roma, Zauli, 1997.

Storia di Merlino (Sanesi) = *La storia di Merlino di Paolino Pieri*, a c. di Ireneo Sanesi, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1898.

LETTERATURA SECONDARIA

- Albert 2010 = Sophie Albert, *«Ensemble ou par pieces». Guiron le Courtois (XIII^e-XV^e siècles): la cohérence en question*, Paris, Champion, 2010.
- Arioli 2016 = *«Séguant ou le Chevalier au Dragon». Roman arthurien inédit (XIII^e-XV^e siècles)*, éd. par Emanuele Arioli, Paris, Diffusion de Boccard, 2016.
- Benenati 2020 = Stefano Benenati, *I frammenti delle «Prophecies de Merlin»: due episodi inediti*, in Nicolò Gensini (a c. di), *Filologicamente Studi e testi romanzi IV. Le «Prophecies de Merlin» fra romanzo arturiano e tradizione profetica*, Bologna, Bologna University Press, 2020, in c. s.
- Besthorn 1935 = Rudolf Besthorn, *Ursprung und Eigenart der älteren italienischen Novelle*, Halle, Niemeyer, 1935.
- Bogdanow 1963 = Fanni Bogdanow, *A New Fragment of the «Tournament of Sorelois»*, *«Romance Philology»* 16/3 (1963): 268-81.
- Bogdanow 1967 = Fanni Bogdanow, *A New Manuscript of the «Enfances Guiron» and Rusticien de Pise's «Roman du Roi Arthur»*, *«Romania»* 80 (1967): 323-49.
- Bogdanow 1972a = Fanni Bogdanow, *Some Hitherto Unknown Fragments of the «Prophecies de Merlin»*, in Frank Barnett *et alii* (ed. by), *History and Structure of French*, Oxford, Blackwell, 1972: 31-59.
- Bogdanow 1972b = Fanni Bogdanow, *A new fragment of «Alixandre l'Orphelin»*, *«Nottingham Medieval Studies»* 16 (1972): 61-8.
- Brugger 1936a = Ernst Brugger, *Die Komposition der «Prophecies Merlin» des Maistre Richart d'Irlande und die Verfasserfrage*, *«Archivum Romanicum»* 20 (1936): 359-448.
- Brugger 1936b = Ernst Brugger, *Verbesserungen zum Text und Ergänzungen zu den Varianten der Ausgabe der «Prophecies Merlin» des Maistre Richart d'Irlande*, *«Zeitschrift für romanische Philologie»* 56 (1936): 563-603.
- Brugger 1937 = Ernst Brugger, *Kritische Bemerkungen zu L. A. Paton's Ausgabe der «Prophecies de Merlin» des Maistre Richart d'Irlande*, *«Zeitschrift für französische Sprache und Literatur»* 60 (1937): 36-68; 213-23.
- Brugger 1938 = Ernst Brugger, *Das arthurische Material in den «Prophecies Merlin» des Meisters Richart d'Irlande, mit einem Anhang über die Verbreitung der P.M.*, *«Zeitschrift für französische Sprache und Literatur»* 61 (1938): 321-62; 486-501.
- Brugger 1939 = Ernst Brugger, *Das arthurische Material in den «Prophecies Merlin» des Meisters Richart d'Irlande, mit einem Anhang über die Verbreitung der P.M.*,

- «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur» 62 (1939): 40-73.
- Brunel-Lobrichon 1988 = Geneviève Brunel-Lobrichon, *Un nouveau fragment des «Propphéties de Merlin» à Bologne*, in Anna Cornagliotti et alii (a c. di), *Miscellanea di studi romanzzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza per il suo 65° compleanno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988: 91-8.
- Brunetti 1990 = Giuseppina Brunetti, *Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. Fr. 15211)*, «Cultura neolatina» 50/1 (1990): 45-73.
- Brunetti 1991 = Giuseppina Brunetti, *Per la storia del manoscritto provenzale T*, «Cultura neolatina» 51 (1991): 27-41.
- Brunetti 2000 = Giuseppina Brunetti, *Il frammento inedito «Resplendente stella de albur» di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen, Niemeyer, 2000.
- Chuhan Campbell 2017 = Laura Chuhan Campbell, *The Medieval Merlin Tradition in France and Italy. Prophecy, Paradox, and «Translatio»*, Cambridge, Brewer, 2017.
- Cigni 2003 = Fabrizio Cigni, *Memoria e «mise en écrit» nei romanzi in prosa dei secoli XIII-XIV*, «Francofonia» 45 (2003): 59-91.
- Cigni 2006 = Fabrizio Cigni, *Storia e Scrittura nel romanzo arturiano: i chierici e l'origine merliniana del «libro di corte»*, in Aa.Vv., *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 2005*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006: 363-83.
- Debae 1995 = Marguerite Debae, *La Bibliothèque de Marguerite d'Autriche. Essai de reconstitution d'après l'inventaire 1523-1524*, Louvain · Paris, Peeters, 1995.
- Delcorno 1989 = Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989.
- Delcorno Branca 1998a = Daniela Delcorno Branca, *Appunti su Merlino* (1993), in Ead., *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998²: 77-97.
- Delcorno Branca 1998b = Daniela Delcorno Branca, *I racconti arturiani del «Novellino»*, in Ead., *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998: 117-42.
- De Robertis 2012 = Teresa De Robertis, *Il codice «F» (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale, ms. II IV 111)*, in Arrigo Castellani, *Il trattato della dizione d'Albertano da Brescia nel codice II IV 111 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a c. di Pär Larson, Giovanna Frosini, Firenze, Accademia della Crusca, 2012: 15-24.
- Gensini 2017 = Niccolò Gensini, *Appunti per le «Prophecies de Merlin». Nuove osservazioni sul ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 15211*, in Giuseppina Brunetti (a c. di), *Filologicamente. Studi e testi romanzzi I*, Bologna, Bononia University Press, 2017: 93-107.

- Gensini 2020 = Niccolò Gensini, *Storia e romanzo nelle «Prophecies de Merlin»*, in Niccolò Gensini (a c. di), *Filologicamente. Studi e testi romanzi IV. Le «Prophecies de Merlin» fra romanzo arturiano e tradizione profetica*, Bologna, Bononia University Press, 2020, in c. s.
- Giansante 2018 = Massimo Giansante (a c. di), *Il gioioso ritornare: Dante a Bologna nei 750 anni dalla nascita*, Bologna, Il Chiostro dei Celestini, 2018.
- Koble 2009 = Nathalie Koble, *«Les Prophéties de Merlin» en prose. Le roman arthurien en éclats*, Paris, Champion, 2009.
- Lagomarsini 2012 = Claudio Lagomarsini, *La tradizione compilativa della «Suite Guiron» tra Francia ed Italia: analisi dei duelli singolari*, «Medioevo romanzo» 36/1 (2012): 98-127.
- Langlois 1927 = Charles-Victor Langlois, *La vie en France au Moyen Âge, du XII^e au milieu du XIV^e siècle*, vol. III *La connaissance de la nature du monde d'après des écrits français à l'usage des laïcs*, Paris, Hachette, 1927.
- Lathuillère 1966 = Roger Lathuillère, *Guiron le Courtois, étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966.
- Leonardi 2011 = Lino Leonardi, *Il testo come ipotesi*, «Medioevo romanzo» 35/1 (2011): 5-34.
- Longobardi 1989 = Monica Longobardi, *Altri recuperi d'archivio: le «Prophecies de Merlin»*, «Studi mediolatini e volgari» 35 (1989): 73-140.
- Longobardi 1993 = Monica Longobardi, *Dall'Archivio di Stato di Bologna alla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio: resti del «Tristan en prose» e de «Les Prophéties de Merlin»*, «Studi mediolatini e volgari» 39 (1993): 57-103.
- Longobardi 1994 = Monica Longobardi, *Ancora nove frammenti della «Vulgata»: l'«Estoire du Graal», il «Lancelot», la «Queste». 1*, «Giornale italiano di filologia» 46/2 (1994): 197-228.
- Longobardi 1995 = Monica Longobardi, *Ancora nove frammenti della «Vulgata»: l'«Estoire du Graal», il «Lancelot», la «Queste». 2*, «Giornale italiano di filologia» 47/1 (1995): 101-29.
- Longobardi 2001 = Monica Longobardi, *Censimento dei codici frammentari scritti in antico francese e provenzale ora conservati nell'Archivio di Stato di Bologna: bilancio definitivo*, in Luigina Morini (a c. di), *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XV*. Atti del Convegno, Pavia, 11-14 settembre 1994, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001: 18-38.
- Longobardi 2004 = Monica Longobardi, *Un nuovo frammento delle «Prophecies de Merlin» dall'Archiginnasio di Bologna*, «l'Archiginnasio» 99 (2004): 126-41.
- Monfrin 1975 = Jacques Monfrin, *Introduction*, in *Manuscrits français du Moyen Âge*, éd. par Françoise Vieliard, Cologny · Genève, Fondation Martin Bodmer, 1975: 3-11.
- Morato 2010 = Nicola Morato, *Il ciclo di «Guiron le Courtois». Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2010.

- Morlino 2014 = Luca Morlino, *Tabù del nome e trasfigurazione in nemico epico. Ezzelino da Romano in due testi franco-veneti*, «Transylvanian Review» 23/1 (2014): 11-29.
- Murgia 2015 = Giulia Murgia, *L'allegoria della Bianca Serpente nelle «Prophecies de Merlin»: una lettura dell'«enserrement» di Merlino alla luce di «Genesi» (1-3)*, in Patrizia Serra (a c. di), *In altre parole. Forme dell'allegoria nei testi medievali*, Milano, FrancoAngeli, 2015: 153-76.
- Murgia 2019 = Giulia Murgia, *Culture in contatto dalle «Prophecies de Merlin» alla «Storia di Merlino» di Paolino Pieri*, in Margherita Lecco (a c. di), *Cultura dotta e cultura folclorica nei testi medievali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019: 131-46.
- O'Gorman 1962 = Richard Francis O'Gorman, *A Vatican Grail Manuscript*, «Manuscripta» 6/1 (1962): 36-42.
- Paton 1927 = *Les Prophecies de Merlin edited from ms. 593 in the Bibliothèque municipale of Rennes*, vol. II. *Studies in the contents*, ed. by Lucy Allen Paton, New York · London, Heath · Oxford University Press, 1927.
- Pickford 1959 = Cedric Edward Pickford, *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Nizet, 1959.
- Tylus 2002 = Piotr Tylus, *Fragment de Cracovie des «Prophecies de Merlin»*, «Romanica Cracoviensia» 2 (2002): 201-6.
- Vermette 1981 = Rosemary Vermette, *An Unrecorded Fragment of Richart d'Irlande's «Prophecies de Merlin»*, «Romance Philology» 34/3 (1981): 277-92.
- Visani 1994 = Oriana Visani, *I testi italiani dell'«Historia di Merlino»: prime osservazioni sulla tradizione*, «Schede umanistiche» 1 (1994): 17-62.
- Winand 2016 = Véronique Winand, *Compte rendu de «Séguant ou le Chevalier au Dragon». Roman arthurien inédit (XIII^e-XV^e siècles)*, éd. par Emanuele Arioli, «Le Moyen Age. Revue d'histoire et de philologie» 122/3-4 (2016): 702-4.
- Zumthor 1943 = Paul Zumthor, *Merlin le Prophète. Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Lausanne, Payot, 1943.

RIASSUNTO: Le *Prophecies de Merlin*, esempio unico e originale per la letteratura tardo duecentesca, sono un romanzo in prosa che intreccia le fittizie profezie di Merlino con episodi della materia arturiana, caratterizzandosi per una forma ibrida. La non esigua tradizione manoscritta si divide fra una versione lunga e una versione breve, di cui nel saggio si presenta un profilo aggiornato. Oltre ad una descrizione del ms. Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1687, si definiscono le relazioni reciproche fra tre testimoni della versione breve e si prova la derivazione della *Storia di Merlino*, volgarizzamento originale di Paolino Pieri, da un

modello della versione breve, testualmente vicino all'antecedente del ms. Regi-nense.

PAROLE CHIAVE: *Prophecies de Merlin*, romanzo arturiano, *Rezeptionsgeschichte*, volgarizzamento, *Storia di Merlino*, *Novellino*.

ABSTRACT: The *Prophecies de Merlin*, peculiar example in the late thirteenth century literature, are a prose novel which combine large Merlin's prophecies and some Arthurian episodes. The rich manuscript tradition conveys two versions, a long version and a short one, which whose updated profile I give. In the essay MS. Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1687 is described and the relationships between three witnesses of the short version is defined. Furthermore, I propose the derivation of the *Storia di Merlino*, the Paolino Pieri's translation, from a short version model of the *Prophecies de Merlin*.

KEYWORDS: *Prophecies de Merlin*, Arthurian romance, history of reception, vulgarization, *Storia di Merlino*, *Novellino*.

CODICE, IMMAGINE E PARATESTO NEL MS.
VENEZIA, BIBLIOTECA NAZIONALE
MARCIANA, IT. VI 81 (5795)

Il ms. siglato It. VI 81 (5795) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (d'ora in avanti V1) costituisce un testimone di grande interesse per molteplici ragioni: da una parte, la complessa stratigrafia materiale del manufatto e l'originalità della compilazione ivi contenuta risultano poco note agli studiosi; dall'altra, la sontuosa raffinatezza dell'apparato illustrativo si inserisce in un dialogo talmente serrato con il testo che risulta difficile scindere lo studio dell'apparato iconografico e paratestuale dall'analisi linguistico-testuale. Basti pensare che il testimone è accompagnato da oltre cento miniature poste a corredo di un'ampia compilazione di storia antica che prende le mosse dalle vicende bibliche della Genesi e si estende fino alla descrizione del viaggio di Enea in Italia. All'interno di questo articolato florilegio, è inoltre possibile individuare almeno tre macro-sezioni che fanno riferimento ad altrettante fonti: i foll. 1r-145r, contenenti le storie bibliche e la sezione tebana della compilazione, attingono interamente all'*Histoire ancienne jusqu'à César* (d'ora in avanti HA) volgarizzata, mentre la sezione troiana volgarizza alternativamente l'*Histoire ancienne* e l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, fino al principio dell'ultima sezione, quella enadica, che risulta invece tratta compattamente dalla *Fiorita d'Italia* di Guido da Pisa.¹

Una prima e sommaria descrizione codicologica e iconografica di questa ampia compilazione veneta fu fornita nel catalogo a stampa della Biblioteca Marciana ad opera di Zorzanello (1950);² tale scheda fu successivamente ripresa e considerevolmente ampliata nella scheda fornita

¹ La compilazione contenuta nel manoscritto marciano è stata a più riprese sondata, per la sezione troiana, dai contributi di Carlesso 2009, 2014, 2015 e 2017. Quanto al volgarizzamento dell'*Histoire ancienne jusqu'à César*, esso è stato oggetto della tesi dottorale di Cambi 2018.

² Zorzanello 1950: 25.

da Degenhart–Schmitt (1980) all’interno del quinto volume del *Corpus der italienischen Zeichnungen*: i due curatori avevano innanzitutto compreso che il cospicuo corredo miniato non costituiva il frutto di un’esecuzione unitaria, ma che occorreva piuttosto attribuire la decorazione miniata del codice a tre diversi illustratori.³ A partire dalle annotazioni del *Corpus*, Flores d’Arcais (1993)⁴ allestì uno studio aggiornato sul corredo miniato del codice: la studiosa ipotizzò un lavoro di *atelier* per V1, modificando la localizzazione veneziana proposta da Degenhart e Schmitt a favore di una realizzazione di area padovana.⁵ Lo studio del codice è stato infine approfondito sotto il profilo testuale dai soli contributi di S. Bellomo limitatamente alla *Fiorita d’Italia* di Guido da Pisa: dapprima nel quadro della *recensio codicum* della compilazione attribuita al carmelitano pisano,⁶ successivamente in un articolo sulla fortuna del genere della “fiorita” in Italia, individuando nella patina venetizzante dei *Fatti di Enea* (d’ora in avanti FdE) marciiani un passaggio cruciale della fortuna guidiana in Veneto.⁷

³ Degenhart–Schmitt 1980: 130-2. Allo stesso modo, la scheda dedicata dal *Corpus* al manoscritto V1 propende per una localizzazione veneziana del codice sulla base di una presunta affinità del testimone marciano con il ms. Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, 2576, celebre esemplare franco-italiano dell’HA: «Die Weltchronik der Marciana ist sowohl durch ihre mundartliche Abfassung als auch durch den Charakter ihrer Illustrierung ein Beispiel volkstümlichen Buchstils aus dem späten 14. Jahrhundert. Diesem *venezianischen ‘Vulgare’* steht ein etwas früheres venezianisches Gegenbeispiel, die ‘Histoire ancienne jusqu’à César’ in Wien (Ms. 2576), gegenüber, deren Text der *französischen klassischen Fassung* entspricht und deren Bebilderung die offizielle venezianische Kunst mit ihren typischen Brechungen *byzantinischer Tradition* repräsentiert» (p. 131). Alla luce degli studi più recenti, tuttavia, non sembra possibile collegare in maniera diretta la compilazione marciiana e il testimone franco-italiano conservato a Vienna: cf. Cambi 2016.

⁴ Flores D’Arcais 1993.

⁵ Flores D’Arcais 1993: 570-2.

⁶ Bellomo 1990: 138-9. Sulla tradizione dell’opera guidiana si rimanda ora alla tesi di De Nardin 2019.

⁷ Bellomo 2000: 230-1. Ad un poco noto studio di Giuliana Carlesso, infine, si deve un’indagine limitata alla fisionomia redazionale della sezione troiana di V1, che la studiosa pone a confronto con altre due compilazioni di materia troiana prodotte in area veneta (Carlesso 2015).

1. DESCRIZIONE CODICOLOGICA E PALEOGRAFICA

V1 presenta coordinate codicologiche del tutto peculiari, che andremo ora a descrivere nel dettaglio al fine di precisare la datazione e la localizzazione del codice. Qui di seguito si presenta una sintetica scheda codicologica e paleografica del testimone:

Membr., sec. XIV ex.-XV in., Padova (?), mm 350×240, cc. II, 174, 2 coll.

Incipit (fol. 1r): «Chomo Dio pare fé lo principio»; *explicit* (fol. 174r): «nui italiani semo chiamadi 'latini' per lo qual».

Fascicolatura regolare: I-XVII¹⁰. Rigatura a secco. Numerazione moderna in cifre arabe nell'angolo superiore destro del *recto*. Nel medesimo spazio si rileva talvolta una numerazione antica, che segna uno scarto di circa 4 foll. eccedenti rispetto all'attuale cartulazione del manoscritto: all'analisi autoptica è emerso che effettivamente sono caduti 4 foll. (n° 33, 37, 63 e 64, secondo l'antica numerazione). La carta di guardia anteriore è tratta da un antifonario del sec. XIV. Tutti i fascicoli del codice risultano palinsesti. Il fol. 1r presenta una *drôlerie* a motivi vegetali con stemma, eraso e illeggibile: trattasi di un cerchio di colore verde, che racchiude uno scudo araldico per larga parte eraso e circondato da fregi vegetali; data la pedestre esecuzione e l'estraneità rispetto all'esecuzione del corredo miniato, è ipotizzabile che si possa trattare di un fregio araldico apposto da un possessore seriore, forse quattrocentesco. Legatura antica floscia, in cartone rivestito di pergamena; sul contropiatto anteriore si legge una titolatura «principio del mondo e [...]». Il manoscritto risulta vergato da almeno tre mani (A, B, C), con ripartizione in paragrafi introdotti da iniziali filigranate in blu e in rosso. Il codice presenta un corredo miniato composto da 132 miniature acquerellate, eseguite da tre illustratori (M¹, M², M³).

Il codice contiene: foll. 1r-145r, volg. it. *Histoire ancienne*; foll. 145r-166v, volg. it. *Historia destructionis Troiae*; foll. 167r-174r, Guido da Pisa, *Fiorita d'Italia*.⁸

Un primo elemento di novità, anche rispetto alle analisi codicologiche già effettuate, risiede nell'identificazione di almeno tre mani che avrebbero contribuito alla stesura del testo: alla prima di esse (mano A), si riconduce la parte più estesa della compilazione marciana (foll. 1r-166r), vergata in

⁸ Per la bibliografia, cf. Zorzanello 1950; Degenhart-Schmitt 1980; Bellomo 1990; Bellomo 2001; Flores d'Arcais 1993; Carlesso 2015; Cambi 2018.

una scrittura semi-cancelleresca, ricca di occhielli e svolazzi con *ductus* malfermo e variabile. Ad essa segue, senza soluzione di continuità, una seconda mano (mano B, foll. 166r-174r) che continua a trascrivere mantenendo il medesimo specchio di scrittura e la medesima *mise en page*, spesso alternandosi con A anche all'interno della medesima carta: B mostra caratteristiche diverse rispetto ad A, giacché si presenta come una scrittura semi-gotica di impostazione libraria dal *ductus* piú regolare, simile ad A solo per il modulo. In effetti, le differenze tra le due mani risultano sostanziali e sembrano resistere anche alla possibilità di attribuire i due usi grafici al medesimo copista, tanto da permetterci di ipotizzare la compresenza di due mani operanti di concerto (tav. 1):

- a) in A, l'esecuzione della lettera *b* presenta in maniera pressoché sistematica un occhiello chiuso nella parte superiore del corpo della lettera, mentre la parte inferiore sviluppa una curva che termina a uncino sotto la linea di scrittura; in C, viceversa, l'asta si presenta dritta e perpendicolare al corpo della lettera, mentre la curvatura inferiore è appena accennata e si interrompe con uno svolazzo che si sviluppa lontano dal corpo della lettera;
- b) in A non viene utilizzata la nota tironiana e la congiunzione “*e*” si sviluppa oltre la linea di scrittura con asta verticale, mentre le tre aste orizzontali intersecano il corpo della lettera perpendicolarmente; la mano B presenta invece alternativamente una *e* tonda, eseguita con tratto librario, e la nota tironiana – del tutto assente in A – viene tracciata con curva superiore ben sviluppata, talvolta a uncino;
- c) la lettera *ç* presenta caratteri di maggiore affinità, ma solo la mano B esegue una cediglia con occhiello chiuso, che si diparte ben al di sotto della linea di scrittura;
- d) la lettera *a* mostra un'esecuzione uniforme nella mano A, che la esegue con tratto rotondo e all'interno della riga di scrittura, mentre in B il corpo della lettera è stretto e allungato, con la curva anteriore leggermente pronunciata. In B, inoltre, è frequente una peculiare esecuzione grafica della *a* ad inizio di parola, con il tratto superiore particolarmente sviluppato e arcuato, proteso all'indietro, mentre il corpo inferiore della lettera presenta una curvatura oblunga;
- e) in A, la lettera *g* è realizzata con curva inferiore stretta e rientrante,

mentre B traccia il corpo inferiore della lettera con tratto piú rotondo e serrato;

- f) la mano A sviluppa il corpo della *d* accentuandone la verticalità, con il tratto superiore che si chiude con un ampio occhiello (o con asta perpendicolare leggermente arcuata); per converso, la mano B esegue la lettera *d* con corpo inferiore chiuso e rotondo, mentre l'asta della lettera risulta schiacciata e sviluppata soltanto in orizzontale.

Occorre rilevare che le due mani dovettero senz'altro lavorare in sinergia, secondo un progetto unitario e condiviso: non è infatti infrequente che A e B si alternino all'interno della medesima carta, col risultato che le due mani copiano alternativamente una colonna per carta o che, addirittura, B riprende l'azione di copia all'interno di una medesima colonna, trascritta quasi interamente da A, senza soluzione di continuità. Allo stesso modo, A e B sovrintesero all'inserimento delle rubriche e delle iniziali filigranate, che furono inserite successivamente alla stesura del testo, come dimostrano le letterine di richiamo a fianco delle iniziali: è in particolare la mano B ad intervenire a supporto della mano A, apponendo rubriche su porzioni di testo copiato da quest'ultima. All'alternanza di A e B, infine, si affianca l'opera di un correttore seriore: si tratta della mano C, di poco posteriore alle precedenti, che ricalca spesso maldestramente le linee di scrittura evanite; non è infatti raro che C fraintenda i segmenti delle parole tracciati da A e da B, intervenendo nella sostituzione di alcuni grafemi (tav. 2). L'attività di correzione e reintegro testuale ad opera di C risulta comunque sistematica e diffusa lungo tutto il manoscritto: foll. 3v, 4r, 6r, 6v, 9v, 10r, 10v, 11r, 17r, 20v, 21r, 21v, 25r, 25v, 26r, 27r, 29r, 30r, 30v, 31r, 31v, 32r, 37r-v, 38r-v, 39r, 40r, 43r, 47r, 48v, 49r-v, 58r-v, 59r-v, 60r-v, 66r-v, 74r, 80r, 86r, 93r-v, 95r, 109v, 110r, 111r, 113r, 114r-v, 115r, 116v, 117r, 123v, 125r, 130v, 133r, 134r, 136r, 143v, 154v, 156r-v, 157r-v, 158r, 160r, 161r, 163r, 164v, 165r. L'intervento della mano C ci consente del resto di rilevare con una certa sicurezza che lo stato di conservazione del manoscritto doveva presentarsi precocemente deteriorato: l'inchiostro risulta infatti evanito in larghe porzioni del codice ed è possibile che le stesse lacune che il testimone presenta oggi fossero già presenti in epoca antica, tanto che la mano C riuscì ad integrare soltanto le sezioni ancora leggibili, tralasciando quelle completamente illeggibili.

Sul piano materiale, in effetti, il manoscritto mostra almeno altre due criticità, di diversa natura: la prima riguarda una muffa purpurea che ha attaccato le carte del codice in diversi punti; la seconda pertiene invece alla natura del materiale scrittorio con cui è stato realizzato il manoscritto: si tratta infatti di un manufatto pressoché interamente palinsesto e formato da fascicoli di riuso. Sebbene il supporto pergamenaceo risulti perfettamente eraso e levigato, con conseguente cancellazione della *scriptio inferior*, quest'ultima è tuttavia individuabile in séguito ad esame autoptico effettuato con la lampada di Wood: il primo fascicolo, ad esempio, è stato copiato su carte di risulta provenienti da un manoscritto latino vergato in gotica libraria, con linee di scrittura perpendicolari rispetto alla *scriptio superior*. Di diversa matrice i fascicoli successivi, che furono ricavati da supporti pergamenacei di origine verosimilmente notarile: dalle scarsissime tracce intelligibili, infatti, sembra che i restanti fascicoli siano da attribuire ad una medesima mano, che avrebbe vergato filze e documenti di carattere giuridico.⁹

La complessa stratigrafia materiale di V1 ci consegna dunque il risultato di un lavoro di *équipe*, organizzato a partire dal reperimento dei materiali scrittori e dalla loro preparazione, fino all'attività di copia e rubricatura del manoscritto, che conosce la stretta collaborazione delle due mani A e B.

2. L'APPARATO ICONOGRAFICO

La complessa esecuzione di V1 trova conferma nel sontuoso corredo miniato del codice: V1 presenta infatti un corredo iconografico illustrato composto da vignette acquerellate, inquadrante entro una sottile cornice rossa e collocate nei margini dello specchio di scrittura. Nella pionieristica scheda dedicata a V1 del *Corpus der Italienischen Zeichnungen*, Bernard

⁹ Nel margine superiore del codice risulta talvolta possibile decifrare intestazioni di documenti con *items* di nomi o brevi formule; in rari casi invece si riesce a identificare una data (come al fol. 34r, ove si legge "M.III^C.XLV") oppure un riferimento toponomastico (fol. 124r: «de castro franco»).

Degenhart e Annegrit Schmitt riconducevano l'origine del codice all'area veneziana e individuavano almeno tre illustratori attivi nell'esecuzione del manufatto: i due studiosi sembrano attribuire i foll. 1r-139r all'attività di un miniatore tardo-trecentesco, mentre riconducono le restanti scenette illustrate a due illustratori quattrocenteschi.¹⁰ Nel 1993, Francesca Flores D'Arcais ha invece proposto, in un saggio centrato sull'impianto decorativo di V1, una localizzazione patavina, propendendo per una sostanziale contemporaneità nell'allestimento dell'apparato iconografico, al quale avrebbero collaborato tre diversi miniatori.¹¹ La studiosa individuava dunque nella decorazione miniata una sostanziale alternanza di illustratori, che avrebbero lavorato in collaborazione, pur non escludendo che l'ultima parte del codice fosse stata eseguita sul principio del sec. XV da quel medesimo illustratore che avrebbe poi aggiunto un fregio vegetale e uno stemma al fol. 1r.¹² Da ultimo, si registra il contributo di Tagliani (2014), che ipotizza, per il codice in esame, la provenienza da uno *scriptorium* veneziano: secondo Tagliani, il corredo iconografico di V1 sarebbe riconducibile ad un *milieu* di produzione lagunare attivo nella produzione di volgarizzamenti dal francese.¹³

¹⁰ Degenhart-Schmitt 1980: 132. Occorre rilevare che, nel *Corpus*, i fogli del manoscritto sono citati secondo la numerazione antica, peraltro non completa: ho quindi provveduto ad uniformare la numerazione indicando le corrispondenze con la cartulazione moderna da me seguita.

¹¹ Flores D'Arcais 1993: 569: «L'esame approfondito delle illustrazioni mi ha portato ad osservare che [...] le sette miniature del quinterno di cc. 135-144v sono infatti caratterizzate da un disegno preciso che ritaglia magre e asciutte silhouettes, e questi stessi caratteri si ritrovano anche nelle miniature del quintero di cc. 155-164v; mentre le scenette del quintero di cc. 145-154v sono più simili, specie nei personaggi, un po' più grandi, alle decorazioni della prima parte del manoscritto».

¹² Nonostante Flores D'Arcais prediliga l'ipotesi di un prodotto composto unitariamente e nel medesimo turno di anni, è l'autrice stessa a non escludere (Flores d'Arcais 1993: 569) «l'ipotesi che i colori delle ultime miniature, che sottolineano in maniera così decisa il disegno, siano un'aggiunta posteriore, quattrocentesca, su vignette rimaste incomplete, aggiunta contemporanea alla decorazione della prima carta, dove infatti compaiono proprio gli stessi colori azzurro e rosso vino, tipici del resto dei fregi veneti e del primo e del maturo Quattrocento».

¹³ Così Tagliani (2014: 20): «un *atelier* comune al ms. 55.k.5 (olim Rossi 35) della Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma (che contiene il Tristano Corsi-

Lo stato dell'arte solleva dunque una duplice questione da risolvere, sia per ciò che riguarda le fasi compositive del corredo miniato, sia in relazione ai modelli e allo specifico contesto di produzione del codice: si impone dunque un nuovo esame approfondito sulle miniature di V1, *in primis* per comprendere le dinamiche concernenti l'illustrazione, *in secundis* per tentare di definire le fasi di esecuzione dell'apparato iconografico. Fino al fol. 134r, il codice risulta illustrato da un unico miniatore (M¹), che disegna costantemente le vignette nel corpo della colonna di scrittura, con uno stile univoco e ben riconoscibile: le figure, appena tratteggiate, appaiono snelle e vivaci, in pose plasticamente semoventi e, talvolta, accompagnate da scattanti animali; esse sono comunque sempre inserite in paesaggi rurali o cittadini, stilizzati secondo una ripetitività monotonale che caratterizza le storie bibliche – oltre a quelle tebane e troiane – in senso cavalleresco e cortese (tav. 3). La linearità di M¹ sembra tuttavia interrompersi a partire dal fol. 136r, laddove si registra l'intervento di un secondo miniatore (M²), che procede compattamente fino al fol. 162v. La cifra illustrativa del secondo miniatore appare marcatamente distinguibile rispetto a M¹: si osserva innanzitutto che M² introduce illustrazioni che si estendono lungo tutto lo specchio di scrittura – caratteristica del tutto assente in M¹ –, così come l'utilizzo più diffuso del colore nel riempimento delle figure (l'ocra, ma soprattutto il vinaccia), mentre scompare l'utilizzo del verde, caratteristico di M¹. Il disegno di M² è inoltre estremamente più dettagliato e tutto votato ad un'espressività emotiva che raggiunge alti punti di *pathos* nella caratterizzazione dei singoli personaggi (tav. 4). Dal fol. 166v alla conclusione del codice, infine, si rileva con una certa sicurezza un ulteriore cambio nell'esecuzione delle miniature, identificabile con l'avvento di un terzo miniatore (M³): si tratta di un nuovo linguaggio figurativo che, seppure non eccessivamente difforme rispetto

niano) e presenta marcate affinità decorative e disegnative con i mss. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.Z.18 (4793) (che conserva un volgarizzamento veneziano dei *Fatti di Cesare* e una cronaca veneziana quattrocentesca); Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 214 inf. (il cosiddetto *Livio Ambrosiano* volgarizzato copiato – e forse illustrato – dal veneziano Zianin Chatanio); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.VI.81 (5795) e *ibi*, It.VI.52 (6029) (contenenti, rispettivamente, due volgarizzamenti biblici italiani: un *Fiore della Bibbia e di antiche storie* e un *Fioretto della Bibbia*)».

a quello del secondo illustratore, presenta un livello di definizione e di esecuzione tecnica piú preciso. Il tratto distintivo di M³ risiede infatti in una fattura minuziosa di articolate e popolose scene di battaglia, dove ogni volto appare straordinariamente definito e caratterizzato, cosí come le armature, i corpi e le vesti: si osservi il particolare degli abiti e delle corazze, delle armi e degli strumenti di lavoro, cesellati in punta di pennino, o ancora il panneggio delle vesti, la *mouvance* dei cavalli (e degli altri animali) còlti in istanti di vivace animosità (tavv. 5 e 11).

Proprio alla luce delle tecniche illustrative e dell'ampio apparato paratestuale (lettere filigranate, capilettera, rubriche), pare rafforzarsi la proposta di una localizzazione in area patavina, che ricondurrebbe il manufatto alla temperie culturale della Padova carrarese; a ben vedere, in effetti, sono molti i punti di contatto tra V1 e la pittura padovana del tardo Trecento, in particolar modo con la scuola di Giusto de' Menabuoi e di Altichiero da Zevio: il tratteggio di alcune figure animali, come i cammelli, appare tracciato secondo una *silhouette* affine a quella di Giusto nel Battistero padovano, mentre le architetture degli esterni in V1, che rivestono l'elegante funzione di cornice della narrazione, sono scandite da bifore merlate "alla veneziana" e si mostrano decisamente consimili alle scenette affrescate da Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio a Padova.¹⁴ Proseguendo nell'analisi rileveremo inoltre i molteplici e vari riferimenti alla temperie artistica padovana tardo-trecentesca: si guardi all'assonanza delle scene di battaglia rappresentate da M² con le preziose figurazioni guerresche in *grisaille* della *Tebaide* contenuta nel ms. Dublino, Chester Beatty Library, W 76 e attribuita allo stesso Altichiero o, ancora, la splendida raffigurazione del sacrificio che precede lo scontro fra Enea e Turno, laddove si osserva la divinità apollinea – cui il figlio di Anchise si rivolge prima dello scontro fatale – rappresentata secondo il medesimo stilema del "carro della Fama" presente nel codice padovano siglato ms. Paris, BnF Lat. 6069I, contenente il *De Viris Illustribus*.¹⁵

¹⁴ Per i riferimenti, anche successivi, alla miniatura padovana tre-quattrocentesca si vedano almeno i fondamentali saggi di Mariani Canova 1994, 1999 e 2011; su Altichiero e la sua influenza nella Padova di fine Trecento si rimanda invece a Flores D'Arcais 1991.

¹⁵ Sul codice si veda il recente contributo di Guerini 2017, con relativa bibliografia.

Appare dunque chiaro che la cultura per così dire “iconografica” cui V1 fa riferimento sia da ricercare all’interno delle temperie padovana di fine Trecento e, con buona probabilità, non lontano dall’orbita della fervida cultura iconografica condivisa dagli artisti dell’*entourage* carrarese. Al di là di queste notazioni essenziali – peraltro in larga parte già suggerite dalla Flores D’Arcais¹⁶ – ritengo sia da evidenziare l’importanza della cosiddetta *Bibbia Istoriata Padovana*, studiata ed edita in un magistrale volume da Gianfranco Folena: il manoscritto della *Bibbia Istoriata*, prodotto a Padova sul finire del Trecento, fu anticamente smembrato in due frammenti, conservati rispettivamente l’uno presso la Biblioteca dell’Accademia dei Concordi di Rovigo – ms. 212 del fondo Silvestri –, l’altro alla British Library di Londra e siglato Additional 15277.¹⁷ La particolarità dei due lacerti risiede nella nutrita serie di illustrazioni bibliche che accompagnano e guidano la traduzione volgare di una «Bibbia a doppio registro narrativo, figurato e parlato».¹⁸ A questo straordinario monumento del padovano antico occorre dunque accostarsi con una duplice attenzione, da rivolgere sia verso il testo, sia verso la rappresentazione iconografica. Proprio in questa prospettiva, si potrà osservare che V1 condivide molteplici aspetti della *Bibbia Istoriata*: su tutte, l’analogia, strettissima, tra la *mise en page* di V1 e della *Bibbia Istoriata*, che in entrambi i manufatti presenta una struttura su due colonne con alternanza di immagine e testo, sulla base di una scansione contrassegnata dalla costante presenza di vignette acquerellate inserite all’interno di una cornice rossa. Se a questa contiguità nella matrice codicologica e iconografica accostiamo anche la possibile *patavinitas* della lingua di V1 sarà possibile postulare che la *Bibbia Istoriata* – o un codice ad esso affine – possa rappresentare una tipologia libraria affine a quella di V1.¹⁹

¹⁶ Flores D’Arcais 1993: 570-1.

¹⁷ Cf. Folena 1962, con riproduzione anastatica. Privo di approfondimento relativo alla *scripta*, il testo della *Bibbia Istoriata Padovana* è fatto oggetto di un’approfondita analisi linguistica ad opera di Donadello 2006, mentre uno studio sul rapporto tra immagine e testo è fornito da Trentin 2016.

¹⁸ Folena 1962: XXIII.

¹⁹ Per ciò che riguarda la *scripta* di V1, sembra lecito propendere per una *facies* di area patavina (cf. anche Flores D’Arcais 1993: n. 10), come confermano taluni tratti linguistici riconducibili al padovano antico (cf. Tomasin 2009), quali l’esito palatale affricato

3. IL RAPPORTO IMMAGINE-TESTO

Qualora si osservi il rapporto immagine-testo sussistente all'interno del codice in questione, si rileverà come l'articolata esecuzione materiale di V1 tenda a proiettarci dentro un progetto che doveva avere conosciuto una preparazione considerevole: nonostante la realizzazione iconografica (e testuale) non riesca ad esprimere appieno la raffinatezza di altri prodotti coevi di area veneta, resta il fatto che V1 venne concepito come un manufatto arricchito tanto da un'inedita stratigrafia testuale quanto da un monumentale corredo miniato che ne costituisce la cifra artistica distintiva. Occorre quindi chiedersi secondo quali criteri e quali direttrici sia stato congegnato questo ampio programma iconografico: se (e in quale misura) si utilizzarono dei modelli iconografici di riferimento e quale rapporto sussista tra le immagini raffigurate e le diverse sezioni testuali. Sarà nuovamente necessario e opportuno evidenziare come la *Bibbia Istoriata Padovana* rappresenti uno dei prodotti maggiormente implicati nella strutturazione complessiva di V1, dal momento che la specificità della *Bibbia Istoriata* risiede esattamente nel rapporto immagine-testo, che si pone secondo criteri di esegesi al dettato biblico.²⁰ Potremmo dunque dire che i due linguaggi corrono paralleli, come si può facilmente osservare anche dalla sproporzione nella pagina miniata della *Bibbia Istoriata* che, sovente, è unicamente votata alla rappresentazione di scene veterotestamentarie,

sonoro del nesso LL + J> /gi/ (*donçiegi, mantiegi, chastiegi, biegi, quigi*), l'esito del nesso L + J> / j/ (*travaia, fameia, meraveia*) e la palatalizzazione del nesso -NNI >/-gni/ (*agni, pagni*); risultano inoltre assai frequenti le apocopi, soprattutto nei participi passati cosiddetti 'deboli' (*stà, pensà, trovà, regnà, abandonà, asaltà, chiamà, menà, mençonà*). Per un approfondimento circa la lingua di V1, si rimanda, per il momento, alla tesi di Cambi 2018: 245-55. La *facies* linguistica del testimone impone tuttavia ulteriori sondaggi e nuovi supplementi d'indagine, che ci proponiamo di affrontare in un contributo successivo.

²⁰ Donadello 2006: 105: «l'intera operazione di travaso del testo latino in sequenze figurative e in didascalie esplicative consiste non tanto in un processo di traduzione [...], quanto in due operazioni concomitanti di traduzione diverse e parallele, identiche nei rispettivi processi di realizzazione, pur nella diversità dei codici espressivi: la fonte della traduzione insomma è unica, e unica è la lettera da cui derivano, idealmente in modo simultaneo, sia la figura sia il testo scritto».

relegando il testo ad una posizione in una certa misura “marginale”. In V1 si osserva però una differenza considerevole: in confronto alla *Bibbia Istoriata*, infatti, l’immagine non prevarica mai la pagina scritta, che anzi rimane centrale; sotto il profilo della *mise en page*, il corredo miniato di V1 sembra piuttosto marcare taluni caratteri specifici della narrazione, enfatizzandone gli elementi più significativi, spettacolari e fantastici, nella prospettiva di apporre un vero e proprio “commento figurato” al testo.

Esaminando le numerose illustrazioni eseguite da M¹, si osserverà che la successione e la disposizione delle scenette illustrate di V1 sono spesso inserite solo qualora il testo necessiti di una chiosa o di un approfondimento ulteriore. Si pensi alla raffigurazione di Adamo ed Eva nell’Eden di fronte al frutto proibito, laddove l’albero del peccato separa Adamo da Eva e, mentre Adamo è rappresentato nell’atto di redarguire la donna, Eva protende la mano verso l’arbusto al quale è avvinghiato il serpente tentatore [tav. 6]. Dietro di lei, M¹ appone la raffigurazione di un demonio dai tratti ferini, che sembra spingere la donna a compiere il peccato originale. La raffigurazione amplifica il meraviglioso, inserendo una presenza demoniaca che è scarsamente motivabile qualora si guardi al testo, mentre diviene forse più perspicua considerando la rubrica che introduce l’episodio:²¹

²¹ Tutti i passi tratti da V1 e qui presentati seguono un criterio editoriale improntato alla massima conservatività: data la natura monotestimoniale della tradizione, si è provveduto ad una ripartizione in capitoli che fosse rispettosa della paragrafatura di V1, conservandone l’articolazione originaria. Ogni integrazione imputabile a omissione è stata segnalata tramite parentesi uncinate <>; le parentesi quadre [] occorrono invece ogniqualvolta si debbano indicare lacune o guasti meccanici del testo; gli spazi bianchi tra parentesi quadre corrispondono indicativamente agli spazi rimasti bianchi sul manoscritto, mentre la presenza di puntini di sospensione tra parentesi quadre [...] segnala una porzione di testo del tutto illeggibile. La barra obliqua / indica la fine di una colonna, mentre la doppia barra obliqua // indica la fine della carta, cui segue la numerazione della carta successiva tra parentesi tonde (). Si è optato per lo scioglimento di tutte le abbreviazioni e i segni tachigrafici, segnalandoli a testo in caratteri corsivi. Si è proceduto a distinguere u da v, mentre tutti gli altri segni sono stati mantenuti secondo il criterio della massima conservatività nei confronti della *scripta* del manoscritto.

Rubrica (c. 2v)	Paragrafo (c. 2v)
« <i>Chomo lo demonio se pensò de inganar Adamo ed Eva e in que forma ello vene al Paradixxo teresto</i> ».	«Siando trabuchà Luçibelo da çielo in tera secondo chomo nara la Santa Scritura, el intra in lo Paradixxo in forma d'un serpente, vigiando per l'erba verde, volçandosse tanto che'llo vene allo luogo ò era Adamo ed Eva».

Analogia la dinamica dell'illustrazione nell'episodio della lotta tra Giacobbe e l'angelo, laddove si vedono le due figure, ben identificabili, afferrarsi per le braccia; il testo fa effettivamente riferimento al gesto, in accordo con la rubrica, che ne evidenzia un particolare (tav. 7):

Rubrica (c. 35v)	Paragrafo (c. 35v):
« <i>Chome Jacob si combatte con l'agnolo e si fugga a le braçe e Jacob se intorsa lo nervo e si li muda lo nome in Isdrael</i> ».	«El vene l'agnolo e si abraça Jacob a le braçe e Jacob si abraça lui e li si comença la bataia tra i do', tignandose e remenandose».

Il paratesto dunque sembra supportare e affiancare, assieme alle immagini, il testo, talora rimarcando alcuni dettagli testuali che vengono enfatizzati dalla raffigurazione: è il caso del sacrificio di Isacco, laddove si assiste all'arrivo dell'angelo che blocca il coltello brandito da Abramo nell'atto di uccidere il figlioletto. Si osservi l'attenzione verso il gesto dell'angelo che impugna il coltello di Abramo per bloccare il sacrificio, movenza sottolineata tanto dal testo del volgarizzamento quanto dalla rubrica (tav. 8):

Rubrica (c. 24v)	Paragrafo (cc. 24v-25r)
« <i>Chomo Abram feva sacrificio De Isach e l'agnolo soravene e brachali lo cortelo e no lo lagò alçider, che Dio vete la soa bona volontà</i> ».	«E Dio pare in questo vete in Abram tanta fedeltà e tanto amor e tanta charità; subito lo chiama l'agnollo dal çielo e si disende sora lo braço de Abram in quel ch'elo aveva levà lo braço per ferir Isach e sí pija lo cortello ».

Non è sempre possibile individuare nelle miniature elementi che ci consentano con sicurezza di confrontare la rappresentazione delle vignette col testo di V1: lo stile di M¹ si caratterizza infatti per una piana monotonia di figure e paesaggi, caratterizzati dal tratto rapido, dai volti talvolta appena abbozzati, dai colori – l’ocra, il verde, l’azzurro – che scandiscono le scenette sia negli spazi aperti che nelle stilizzate architetture gotiche disposte intorno alla ripetitività delle scene bibliche. La caratterizzazione pertiene soprattutto a episodi poco noti alla tradizione figurativa, che M¹ valorizza con movenze inusuali, come nel caso del bacio tra Isacco e Rebecca, che il miniatore ricava direttamente dal testo:

Rubrica (fol. 26v)	Paragrafo (fol. 27r)
<i>Chomo Isach reçeve so mugier Rebeca su la via e li si ge geta lo braço al colo.</i>	«E quando la fo d’apreso da Isach, ella dessmonta da chavalò e cun lo palio la se cuversse lo volto sapiando per Eliçier ch’elo era Isach so signor e subito Isach si ge vene <i>incuntra</i> e gitali lo braço al colo e sí la baxa ».

La caratterizzazione della quotidianità da parte di M¹ non impedisce dunque una certa indulgenza verso scenette dal gusto squisitamente cortese: lo si vede nella scena di agguato dei fratelli di Dina nelle stanze di re Emor, se la nudità degli amanti si contrappone alla minacciosa irruenza dei fratelli in cerca di vendetta. Su questa stessa falsariga si pone peraltro l’interesse verso le vicende amorose, talvolta addirittura amplificate dalla *narratio* iconografica, come nell’episodio di Giuseppe che si rifiuta di cedere alle *avances* della moglie di Putifarre (fol. 42r); nella prima vignetta si osserva la donna nell’atto di tirare il mantello di Giuseppe per trattenerlo e di impedirne la fuga, mentre nella seconda scenetta la donna ricatta Giuseppe, con la minaccia di dichiarare al marito una finta violenza che condurrebbe Giuseppe a morte sicura:

(c. 42r) E veçando la dona che *per* negun muodo la non podeva aver so volentà con Josep, ela sí se coròçà e volse forçar Josep *per* pigiarlo e Josep se ne acorse e no pote tanto squivarse voiando fuçir. La si pijò lo so mantelo; l’un tira e l’altro tira, digando la dona: «Si tu no fa’ a questa fiada le mie volentà, io sí dirò al mio signor che tu si me à vuiuda sforçar e de çò lu’ si te alçiderà».

Con l'avvicinarsi delle storie tebane e troiane alle vicende bibliche, i soggetti di M¹ mutano: divengono così più frequenti i duelli e le immagini di lotta o, ancora, le scenette di ispirazione cavalleresca con dame e cavalieri alla bertesca accompagnati da suonatori di strumenti a fiato. Nonostante i continui rimandi testuali alla materia classica e mitologica, M¹ prosegue la decorazione iconografica attraverso quadretti di ambientazione cortese, che divengono man mano più elaborate, sviluppando sfondi, piani prospettici e doppie ambientazioni anche all'interno della medesima miniatura: ne sarà un esempio l'immagine che rappresenta l'approdo e la prima battaglia dei Greci sulla spiaggia di Troia, con l'arrivo delle navi che apre la narrazione sul margine sinistro della miniatura, poi ripartita su due fasce sovrapposte recanti le fasi dello scontro fra Greci e Troiani.

Lo stile illustrativo si troverà a mutare significativamente con l'avvento di M², assumendo toni più patetici: al di là delle pur mutate tecniche di illustrazione – scompare il verde, mentre il vinaccia colora edifici e figure –, è la definizione dei volti e dei corpi che, assieme alla ritrovata attenzione verso i dettagli architettonici e gli oggetti sulla scena, distingue la mano del secondo miniatore. Lo si osserva anche nell'icastica disposizione della vignetta in cui si narra il furto del palladio dal tempio di Minerva ad opera di Antenore, che ha corrotto il sacerdote Toante: la scena mostra l'eroe sulla sinistra e il *sacerdos* a destra, mentre al centro sono ben identificabili il palladio – rappresentato come un putto – e il sacco di denari con i quali Toante cede il nume tutelare della città ad Antenore; lo stesso Antenore, inoltre, è affiancato da un demone alato nero, che lo spinge all'azione (tav. 9):

(c. 137v) Anthenor se partí e ochultamente si se ne andé da lo preve Thoante al qual chun bel muodo e principio de parlar per vignir a la fin de trarlo alla soa intencion, lo qual li fé gran proferta d'oro e d'arçento. Lo qual preve, athendendo le orecchie molto a la proferta, inna<n>çi che Anthenor se partis-se al tenpio, lu' si fo chontento de dargello. Tolto la proferta da l'altro, Anthenor ave lo paladio e in quella note midixima Anthenor si lo manda a li Griexii.

La tendenza alla resa emotiva, quasi patetica, di particolari episodi diviene così tratto tipico di M², con la straordinaria caratterizzazione dei volti e delle movenze di ogni singolo personaggio. Nella scenetta a doppio riquadro che rappresenta l'uccisione di Polissena ed Ecuba, ad esempio,

sono evidenziati numerosi stati d'animo, quali la rabbia di Ecuba, la violenza dei lapidatori della regina, l'impassibilità dei boia. La virulenza della raffigurazione non scompone la rigidità dei personaggi, per quanto sia M² a inserire *ex abrupto* il particolare di Ecuba che si strappa la veste sul petto, in segno di maledizione di fronte agli uccisori della figlia:

(c. 140v) E dito questo Pollixena si fé fine alle suo parolle e de presente Pirius chuⁿ la spada si taiò la testa a Pollixena, lí siando lí presente la mare, la raina Echuba, la qual, veçando denaⁿçi da sí alçider la soa chara fiolla in .II. tronchoni e 'l sangue fo spanto su la sepoltura) ave tanto dolor ch'èla diventa mata e rabioxa, la qual siando chusí svariada della mente si choreva in qua mo' in là e in chi la se inⁿcontrava, la sí li mordeva chuⁿ li denti chuⁿ fa i chani, gitando le piere a çascadun, danificando molto quigi per la qual chosa la vene in vodio alli Griexi.

Lo stesso avviene nella rappresentazione della discesa di Enea agli inferi, laddove il nostro miniatore rappresenta Enea che consulta la Sibilla ed intraprende il viaggio infernale; singolare risulta la stilizzazione del *locus inferus* con una fiamma ardente all'interno della quale si intravede un temibile demone (tav. 9); a ben vedere troviamo qui l'illustrazione di un passo della *Fiorita* guidiana dove il frate carmelitano, sulla scorta di una terzina dantesca tratta da *Par.* XXXIII, vv. 64-66 («Cosí la neve al sol si disigilla / cosí al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla»), narra l'episodio del VI libro dell'*Eneide*; l'episodio stesso parrebbe motivare la scelta illustrativa di M², dal momento che si tratta evidentemente di una rilettura in chiave "cristiana" di un episodio classico, già filtrato in precedenza attraverso la lente della *Commedia* dantesca. È dunque lecito supporre che tutto l'apparato iconografico del secondo miniatore risenta di una tendenza alla lettura in senso religioso di episodi costituzionalmente appartenenti alle ben piú laiche narrazioni storiografiche rappresentate dall'HA o dall'*Historia Destructionis Troie* (tav. 10).

Se, tuttavia, con M² si passa ad un'esecuzione illustrativa maggiormente curata, è la sezione conclusiva del corredo iconografico ad opera di M³ a stupire: il terzo miniatore allarga infatti la prospettiva delle scene illustrate, ampliandone la spazialità e razionalizzando la disposizione delle figure, anche dentro affollate scene di battaglia. Il tratto del disegno si fa di nuovo piú incerto, ma questa volta la resa complessiva è raffinata e orchestrata nel dettaglio verso una visione d'insieme che avvicina M³

alle esperienze piú mature della miniatura umanistica. Notevole risulta la precisione nella decorazione delle singole scene, come nell'atmosfera sacrale che precede il duello tra Enea e Turno (tav. 11), dove i due opposti schieramenti in armi, capitanati dai rispettivi condottieri, osservano l'incedere del sacerdote. Anche per M³, tuttavia, si ritiene che la definizione del programma illustrativo presupponga una certa autonomia, almeno in taluni dettagli: nella miniatura, infatti, il sacerdote reca in mano un animale simile ad un coniglio, particolare che non è affatto specificato nel testo (né tantomeno nell'originale virgiliano).²²

In V1 le dinamiche sottese all'esecuzione dell'apparato iconografico ci portano cosí a vagliare l'ipotesi di una confezione non unitaria del corredo miniato: l'alternanza dei tre illustratori infatti non interviene unicamente sul piano stilistico – che pure impone una considerazione, almeno relativamente alla cronologia dei miniatori che in esso si susseguono – ma anche sul versante delle scelte iconografiche e nei diversi linguaggi figurativi. Se è vero che alla base del corredo di V1 doveva certamente esistere un progetto unitario, quasi completato per intero da M¹, esso fu portato a compimento grazie all'alternanza e alla successione di almeno altri due miniatori.

Nella vasta sezione illustrata da M¹ prevale la prossimità con la cultura visiva della *Bibbia Istoriata Padovana*, allorché le scenette bibliche si traducono in tavole illustrate derivate da una riduzione didascalica del contenuto testuale, secondo uno stile narrativo piano, composto da elementi propri della quotidianità. Il ritmo animato delle vignette bibliche – e poi di materia classica – si muove comunque entro una vivacità compositiva che seleziona icasticamente momenti ed episodi significativi della narrazione, esaltandone taluni dettagli. Lo studio del rapporto tra il testo del volgarizzamento e il ciclo illustrativo mostra inoltre che M¹ si

²² Cosí V1, fol. 169r: «El sacerdote vestido de bianco andava innaçi da lor col sacrificio in ma che se doveva inmolar in su l'altaro ch'era fato in meço la piaça del campo». Prima del duello tra Enea e Turno, infatti, Virgilio indica che il sacerdote andava destinando un piccolo maiale in dono agli dei (cf. *Æn.*, XII, vv. 169-171: «puraque in veste sacerdos/ saetigeri fetum suis intonsamque bidentem/ attulit admovitque pecus flagrantibus aris»).

attiene pedissequamente al testo e al paratesto, mentre, procedendo nell'analisi, si osserva che M² e M³ si permettono talune libertà, solo in parte motivabili con un diverso approccio ed una migliore capacità di utilizzare gli strumenti a disposizione: la spazialità diviene ampia e definita, così come l'istanza di un maggiore *pathos* del linguaggio figurativo. È così che le grandi scene di assedio e battaglia assumono un nuovo vigore, anche attraverso la lettura di minuti particolari: la vivacità delle scene è legata anche a elementi eterodossi rispetto al testo del volgarizzamento, che testimoniano l'originalità e l'indipendenza dei due illustratori nel concludere la confezione del corredo miniato di V1.

Un altro aspetto da considerare nel passaggio dal ciclo miniato di M¹ al lavoro dei due più tardi miniatori M² e M³ pertiene alla temporalità delle rappresentazioni in serie. Se nelle scene bibliche i riquadri mantengono una scansione lineare e temporalmente regolare delle vicende narrate, a partire dalla sezione troiana i riquadri iniziano a sovrapporsi e le scene si bipartiscono, fino ad arrivare ai grandi "affreschi" eseguiti da M³; essi racchiudono diversi episodi in uno, talvolta sostituendosi al testo stesso nella tensione emotiva di scene che risultano non più sovrapposte – come in M¹ e M² – ma giustapposte all'interno della stessa immagine. La statuaria gestualità delle ultime miniature porta dunque a compimento l'illustrazione del codice, in netta contrapposizione alla vivace spontaneità della prima parte del manufatto: l'operato di M¹ e M² sarà dunque da ricondurre entro l'ultimo quarto del Trecento, mentre le vignette ad opera di M³ che illustrano la compilazione troiana e la *Fiorita* tradiscono una diversa modalità di ricezione del testo, forse da differire alle prime influenze della miniatura veneta del primo Quattrocento, nel segno di una letterarietà più pronunciata e iconograficamente ben percepibile.

4. CONCLUSIONI

Le complesse vicende compositive riguardanti V1 intersecano tanto gli aspetti materiali quanto il profilo iconografico del codice, sollevando molteplici spunti di riflessione. Sul piano codicologico, emerge che il manoscritto è stato allestito da più maestranze in collaborazione: l'intervento di almeno tre mani nel processo di copia e l'alternanza di tre miniatori nell'allestimento del corredo miniato suggerisce che il testimone sia stato

esemplato all'interno di un medesimo *atelier*. È inoltre possibile ipotizzare che il codice abbia conosciuto una prima e pressoché completa fase di lavorazione, almeno fino all'estensione della sezione troiana; successivamente sarebbe stato ultimato con l'inserimento della sezione eneadaica tratta dalla *Fiorita* di Guido da Pisa, testo che risulta peraltro illustrato da un miniatore di poco superiore rispetto ai precedenti.

Se è vero che la struttura testuale complessiva del manoscritto rivela meccanismi di compilazione e giustapposizione di due volgarizzamenti (rispettivamente, dell'*Histoire ancienne* e dell'*Historia destructionis Troiae*) assemblati con la *Fiorita* guidiana, allo stesso modo osserveremo che questo processo di *mise en texte* irrobustisce la fisionomia complessiva di V1 e sembra ricondurre verso un ambiente in cui diverse figure di illustratori e copisti si succedessero nell'esecuzione e nell'ideazione di un grande progetto, per così dire, "editoriale", nel segno di una compilazione di storia antica riletta in chiave cristiana; l'ipotesi di una confezione del manufatto in un ambiente conventuale pare del resto assai avvalorabile, almeno se si considera la dichiarazione del presunto estensore, con tutta probabilità di estrazione ecclesiastica:

(c. 138r) Di qual preve se'n porave dir tanto chum merita de le suo traditorie e ribaldarie, [...] che mai no se n'averave fin a scriverllo. Di qual prèvidi e chierigi io sí lo digo malvolentiera, perché io sun preve ancha mi, ma la chum-siençia me chostrençe a dever dir e scriver la verità; che, quando e' scrivese altramente, e' mintirave.

Nella complessa architettura di V1, all'interno del quale il volgarizzamento dell'*Histoire Ancienne* costituisce la tessera principale – ma non esclusiva – di un complesso e raffinato affresco rappresentante la storia universale dell'uomo, dalla Bibbia alla storia di Enea, si può dunque forse intravedere l'attività di un *milieu* monastico di area padovana, che intese dare vita ad un florilegio storico-erudito secondo i dettami di un nuovo genere letterario destinato a trionfare nell'Italia di fine Trecento: quello, appunto, della "fiorita".

Matteo Cambi
(Università degli Studi di Pisa)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bellomo 1990 = Saverio Bellomo, *Censimento dei manoscritti della «Fiorita» di Guido da Pisa*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1990.
- Bellomo 2000 = Saverio Bellomo, *Fiori, fiorite e fioretti: la compilazione storico-mitologica e la sua diffusione*, «La parola del testo» 4 (2000): 217-31.
- Cambi 2016 = Matteo Cambi, *Note sull'«Histoire ancienne jusqu'à César» in area padano-veneta (con nuove osservazioni sul ms. Wien, ÖNB, 2576)*, in Antonio Pioletti, Stefano Rapisarda (a c. di), *Forme letterarie del Medioevo romanzo: testo, interpretazione e storia*. Atti dell'XI Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza, Catania, 22-26 settembre 2015, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016: 145-61.
- Cambi 2018 = Matteo Cambi, *Indagini sull'«Histoire ancienne jusqu'à César» in Italia, con saggio di edizione del ms. Venezia, It. VI 81 (=5795)*, Tesi di dottorato, rell. Anna Maria Babbi, Richard Trachsler, Università di Verona · Universität Zürich, 2018.
- Carlesso 2009 = Giuliana Carlesso, *Note su alcune versioni della «Historia destructionis Troiae»*, «Studi sul Boccaccio» 37 (2009): 283-348.
- Carlesso 2010 = Giuliana Carlesso, *«Si vi piacesse più fatti di Roma...»: fatti di Cesare in ottava rima e materia de «Li fet des romains»*, «Studi sul Boccaccio» 38 (2010): 257-314.
- Carlesso 2014 = Giuliana Carlesso, *Note su alcune versioni della «Historia destructionis Troiae» di Guido delle Colonne in Italia nei secoli XIV-XV*, «Studi sul Boccaccio» 42 (2014): 291-310.
- Carlesso 2015 = Giuliana Carlesso, *Variazioni sulla «Historia destructionis Troiae» di Guido delle Colonne*, Padova, 2015.
- Carlesso 2017 = Giuliana Carlesso, *Variazioni sulla «Historia destructionis Troiae» di Guido delle Colonne*, «Studi sul Boccaccio» 45 (2017): 299-346.
- D'Arcais 1984 = Francesca Flores D'Arcais, *La decorazione della cappella di San Giacomo*, in Camillo Semenzato (a c. di), *Le Pitture del Santo di Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1984: 15-42.
- D'Arcais 1991 = Francesca Flores D'Arcais, *Altichiero*, voce in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Treccani, 1991, consultato online il 21.01.2017: http://www.treccani.it/enciclopedia/altichiero_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/.
- D'Arcais 1993 = Francesca Flores D'Arcais, *Le illustrazioni del manoscritto Marciano It. VI, 81 (5975)*, in Aa. Vv., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993: 557-72.
- De Nardin 2019 = Carla De Nardin, *La «Fiorita» di Guido da Pisa. Edizione critica*

- e commento del primo libro*, Tesi di dottorato, rel. Saverio Bellomo e Eugenio Burgio, Venezia, Università degli Studi Ca' Foscari, 2019.
- Degenhart–Schmitt 1980 = Bernard Degenhart, Annegrit Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen, 1300-1450*, Teil II, vol. VII, (Venedig, Jacopo Bellini), Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 1980.
- Donadello 2006 = Aulo Donadello, *Nuove note linguistiche sulla Bibbia Istoriata Padovana*, in Furio Brugnolo, Zeno Verlato (a c. di), *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*. Atti del Convegno, Monselice, Il Poligrafo, 2006: 103-71.
- Folena 1962 = *Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento. Pentateuco, Giosué, Ruth*, a c. di Gianfranco Folena e Gian Lorenzo Mellini, Venezia, Neri Pozza, 1962.
- Guerini 2017 = Giulia Guerini, *Fonti letterarie e tradizione iconografica: il Trionfo della Gloria nei mss. Par. Lat. 6069 I e F del De viris illustribus di Petrarca*, in Aa. Vv., *II° Ciclo di Studi Medievali*, NUME, Monza-Brianza, 2017: 343-62.
- Mariani Canova 1994 = Giordana Mariani Canova, *La miniatura padovana nel periodo carrarese*, in Anna Maria Spiazzi (a c. di), *Attorno a Giusto de' Menabuoi. Aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Treviso, Canova, 1994: 19-40.
- Mariani Canova 1999 = Giordana Mariani Canova, *I codici dell'età carrarese, «Padova e il suo territorio»* 14 (1999): 29-31.
- Mariani Canova 2011 = Giordana Mariani Canova, *La miniatura a Padova nel tempo dei Carraresi*, in Davide Banzato, Francesca Flores D'Arcais, Anna Maria Spiazzi (a c. di), *Guariento e la Padova carrarese*. Catalogo della mostra, (Padova, 16 aprile-31 luglio 2011), Padova, Marsilio, 2011: 63-71.
- Tagliani 2014 = Roberto Tagliani, «*Navigatio Sancti Brendani*»: *volgarizzamento veneto*. *Edizione del ms. Paris, BnF, It. 1708*, «*Carte Romanze*» 2 (2014): 9-124.
- Tomasin 2009 = Lorenzo Tomasin, *Testi padovani del Trecento*, Padova, Esedra, 2009.
- Trentin 2016 = Eleonora Trentin, *Testo e immagine nella Bibbia istoriata padovana*, Tesi di Laurea magistrale, rel. Eugenio Burgio, Venezia, Università degli Studi Ca' Foscari, 2015-2016.
- Zorzanello 1950 = Pietro Zorzanello, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. LXXVII, *Venezia. Marciana. Mss. Italiani, classe VI*, per cura di Pietro Zorzanello, Firenze, Leo S. Olschki, 1950.

RIASSUNTO: Il contributo si propone di fornire uno studio del ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. VI 81 (5795) sotto il profilo codicologico, iconografico e paratestuale.

PAROLE CHIAVE: filologia materiale; *Fiorita d'Italia*; *Histoire ancienne jusqu'à César*; *Historia Destructionis Troiae*; iconografia.

ABSTRACT: This paper aims to study the ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. VI 81 (5795) from a codicological, iconographic and paratestual point of view.

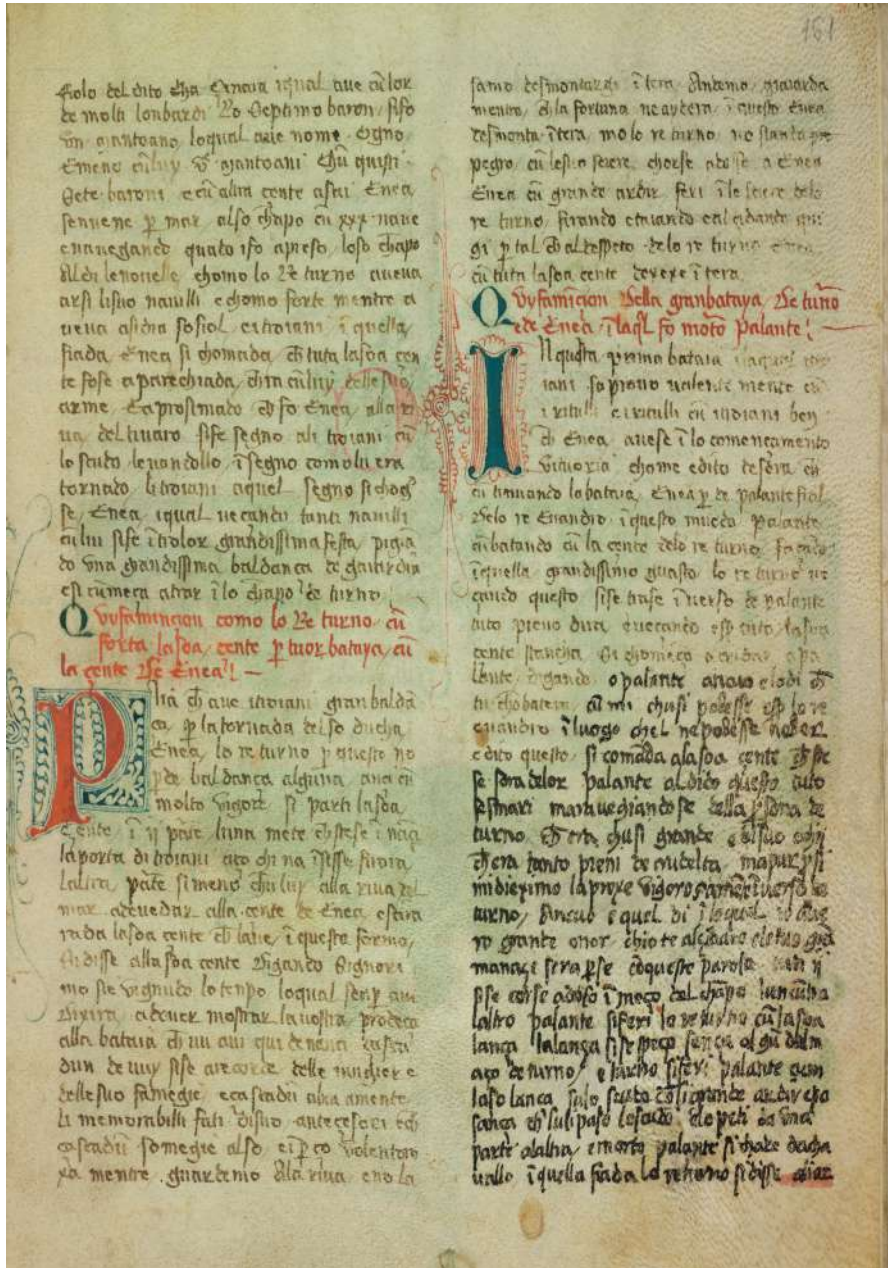
KEYWORDS: material philology; *Fiorita d'Italia*; *Histoire ancienne jusqu'à César*; *Historia Destructionis Troiae*; iconography.

TAVOLE

TAV. 1. Tabella di confronto: mano A e mano C

Mano A	Mano C
	
	
	
	
	
	
	

TAV. 1. Tabella di confronto: mano A e mano C



Tav. 2. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 161r; alternanza delle mani A, B e C)



TAV. 3. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 100r; miniatore M¹



TAV. 4. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 143r; miniatore M²



TAV. 5. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 174r; miniatore M³



TAV. 6. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 2v



TAV. 7. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 35r



TAV. 8. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 25r



TAV. 9. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 137v



TAV. 10. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 153r



TAV. 11. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 169r

OSSERVAZIONI SULL'OTTAVA RIMA DEL *FILOSTRATO*

1. L'OTTAVA LIRICA E L'OTTAVA MARRATIVA

È possibile definire l'ottava lirica dal punto di vista metrico oppure dal punto di vista tematico. Nel primo caso si parlerà di ottava singola o isolata, per esempio quella dello strambotto siciliano o del rispetto toscano, la quale è distinta dall'ottava narrativa in uso per esempio nella poesia epica o religiosa. Nel secondo caso, di quell'ottava che invece è parte di una serie di ottave, inserita in un contesto piú ampio e narrativo, ma che interrompe il *cursus* diegetico del racconto, introducendo una sequenza statica e descrittiva. Tale ottava si soffermerà dunque sui sentimenti dei personaggi, sul discorso deliberativo o su quello appunto lirico, dilatando lo spazio temporale attraverso un processo di *amplificatio*.¹

La prima testimonianza di ottava lirica isolata risale a Giovanni Boccaccio ed è inserita nel tessuto prosastico del *Filocolo*.² Quella dell'ottava lirica tematicamente intesa risale a un'altra opera del Certaldese, il giovanile *Filostrato*, la piú antica opera letteraria in ottava rima a noi tramandata dalla tradizione manoscritta, la cui incerta data di composizione oscilla tra il 1335 e il 1339.³

Piú volte si è parlato di liricità a proposito dell'ottava del *Filostrato*, poemetto che fin dal Proemio ci presenta la topica situazione dell'allontanamento dell'amata.⁴ A rivelare l'intenzionalità lirica dell'autore vi sa-

¹ Cf. Picone 1977.

² Si tratta dell'epitaffio di Giulia Topazia Romana, la madre di Biancifiore, come indicato da Wilkins 1956. Il *Filocolo* si data tra il 1336 e il 1338.

³ La collocazione alta del poemetto è stata proposta da Ricci 1963; Branca (*Introduzione* a Boccaccio, *Filostrato* [Branca]: 3-5) e Gozzi 1990: 266. Intervengono invece a favore di una datazione al 1339: Muscetta 1972: 98; Balduino 1984: 243; Surdich 1987 e Bruni 1990: 169-73.

⁴ Giulia Natali ne segnala il ricorso anche nelle *Rime* del Boccaccio (Natali 1986). Baldassarri (1996: 20) nota inoltre che Filomena, la dedicataria del poemetto, è omonima

rebbero anche alcune spie lessicali meta-poetiche, come i termini «canzone», «cantar» e «versi». Si allude ai casi in cui questi compaiono in riferimento all'intera opera, come nel congedo: «Sogliono i lieti tempi esser cagione / di dolci *versi, canzon* mia pietosa» (IX, 1, 1-2); oppure in riferimento a parti di essa, come quando Pandaro, dopo aver origliato il «*cantar seco*» (II, 56, 8) di Troiolo, si ripromette di chiedergli ciò che la sua «*canzone* / volesse dire» (II, 61, 7-8); o ancora prima e dopo il celebre inserto nella V parte del poema della canzone di Cino da Pistoia *La dolce vista e 'l bel guardo soave*:⁵ «Per che gli piacque di mostrare *in versi* [...] con bassa voce si giva *cantando*» (V, 61, 1 e 6) e «Poi ch'egli avea *cantando* così detto» (V, 67, 1).⁶ Il ricorso ai *topoi* della tradizione delle rime d'amore è del resto lampante laddove si possono rintracciare: la *visio* dell'amata (III, 83, 4); l'offerta del *patiens* alle frecce del dio Amore (I, 29, 3-8 e 39, 6-8; IV, 146, 5-6 e 150, 3-4); la presenza del simulacro della donna, dipinto nel cuore e nella mente dell'amante (I, 5, 1-2; II, 58, 1-2; III, 67, 4-6; VIII, 15, 3-4); l'asservimento dell'innamorato (I, 4, 1-2 e 38, 6; III, 83, 7 e 90, 8); il fuoco d'amore che arde e incendia il cuore e la mente del giovane Troiolo (I, 40-41; II, 86, 6; 87, 8; 89, 2; 100, 1-2; 116, 1-2; III, 61, 7; 62, 1-4; 68, 2; IV, 41, 1; 51, 1-2; 61, 5; 153, 5-6; V, 20, 6-7; 23, 3-5; VII, 32, 1-2; 55, 4-5; 67, 3-4; 80, 8).⁷

del personaggio mitico ovidiano nelle *Metamorfosi* trasformato in usignolo, l'uccello simbolo della poesia lirica.

⁵ Le ottave 62-65 della V parte del *Filostrato* sono la prima testimonianza del testo ciniano. In proposito si vedano De Robertis 1952; Gorni 1978; Balduino 1984: 183-95; Barsella 2000.

⁶ Si cita sempre dall'edizione critica curata da Vittore Branca (Boccaccio, *Filostrato* [Branca]). Vd. anche I, 37, 4: «e quindi lieto si diede a *cantare*».

⁷ La dominanza del registro lirico-elegiaco, anche a livello lessicale, è sottolineata da Carlo Enrico Roggia, che afferma a proposito del *Filostrato*: «Boccaccio attinge a varie esperienze stilnoviste (Cino soprattutto, e Dante) ed extrastilnoviste, livellandole in una sorta di *koïnè* amorosa di livello medio che è linguisticamente la vera sostanza del testo: *occhi lucenti, angelico viso, esca, foco, dardi d'amore, amorosa ferita, dar salute* (nel senso anfibologico della *Vita Nova*), *mirar fiso, mercé o mercede, pura fede*, e così via; magari con una declinazione sensuale caratteristicamente boccacciana (*tenersi in braccio, entrar nel letto, essere alle prese* con l'amata, *sentire l'ultimo valore di amore* ecc.)» (Roggia 2014: 104). Per il ricorrere di un simile repertorio nel *Teseida* vd. invece Sannelli 1996.

Tanti e tali elementi appaiono perciò come indizi di un’intenzione programmatica: innestare brani lirici in un contesto narrativo, senza però imporre al testo degli stacchi dovuti all’adozione di forme compositive diverse (i versi alternati alla prosa, il passaggio da un metro lirico a un metro narrativo,⁸ etc.), ma unificando invece i due livelli in un’ottava che si presta sia ai passi in cui canta e scrive il protagonista, sia ai passi diegetici. Il formulario poetico lirico è così traslato da Boccaccio nel nuovo contesto narrativo del poemetto, dove l’impasto lessicale e semantico è spesso debitore della tradizione stilnovistica. A riprova di ciò si notino anche le inserzioni nel tessuto del racconto di vere e proprie citazioni tratte dalle canzoni e dai sonetti della tradizione lirica italiana, fra cui quelle di Cino da Pistoia e di Petrarca,⁹ sentiti dal Certaldese come maestri e come vere e proprie *auctoritates* in materia. Boccaccio in questo modo concilia la tradizione lirica nostrana e la tradizione del *roman*, propria invece delle fonti da cui egli, certo non estraneo alle contaminazioni di genere, attinge invece l’argomento troiano che ha ispirato la vicenda di Troiolo.¹⁰

⁸ È il caso del *Roman du châtelain de Concy et de la dame de Fayel* di Jakemés che, secondo Picone, avrebbe ispirato Boccaccio nella scelta di un metro lirico con potenzialità narrative proprio per evitare la disarmonia del passaggio dall’*octosyllabe* narrativo al *décasyllabe* lirico, i due metri alternati nel *Roman* (cf. Picone 1999).

⁹ Sulla narratività del tessuto poetico del *Filostrato* e il suo intrecciarsi alla tradizione lirica, piegandola alle proprie esigenze, si vedano anche le osservazioni di Picone (1999: 107-9) e di Muscetta (1972: 88, n. 112). Il confronto fra le ottave 54 e 55 della V parte del poema e il loro modello petrarchesco, il sonetto 112 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, mette in luce la capacità del Boccaccio di adattare alle esigenze logiche e cronologiche del tessuto narrativo un testo lirico. Ciò è reso possibile in questo caso dal diverso utilizzo dei tempi verbali: l’imperfetto continuativo sostituisce il presente istantaneo petrarchesco, in modo tale che le azioni e le parole del personaggio Troiolo siano inserite in una sequenza temporale. Boccaccio mostra così la capacità di adattare l’avventura interiore dei personaggi, con dominante lirica, all’andamento narrativo. A proposito di *RVF* 112 (e di *RVF* 61, ripreso in *Filostrato* III, 83-85) vd. anche Balduino 1984: 238-43. Santagata (1990: 246-70) avanza invece l’ipotesi che sia stato Petrarca a ispirarsi a Boccaccio; per la bibliografia critica si rimanda a Stok 2009, segnalando soltanto Baldassarri (1996: 30), che ritiene che la fonte del passo boccacciano non sia Petrarca, bensì Ovidio.

¹⁰ Per le fonti della materia troiana si vedano: Young 1908; Pernicone 1929; Gozzi 1968; Pastore Stocchi 1968. Si ricordano qui soltanto: l’*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, il *Roman de Troie en prose* anonimo, il *Roman de Troie* di Benoît de Saint-

A conferma della generale concordia riguardo alla dominanza nel *Fi-lostrato* dell'analisi dei sentimenti sulla narrazione dei fatti, del tempo epistemico sul tempo evenemenziale, si sono individuate le ottave liriche e la loro distribuzione all'interno del poema. Innanzitutto sono state classificate e rintracciate le diverse tipologie di ottava. Per prime le ottave *narrative*, qui intese specificamente come le ottave nelle quali il narratore in terza persona racconta gli avvenimenti, come per esempio:

Erano a Troia li greci re d'intorno,
nell'armi forti, e, giusto a lor potere,
ciascuno ardito, fier, pro' e adorno
si dimostrava, e colle loro schiere
ognor la stringean piú di giorno in giorno,
concordi tutti in un pari volere,
di vendicar l'oltraggio e la rapina,
da París fatta, d'Elena reina; (I, 7).

Successivamente si è tenuto conto delle ottave *dialogiche*, nelle quali almeno cinque versi siano destinati dall'autore al discorso diretto, e tendenzialmente i restanti introducano o chiosino le battute dei personaggi, come nel caso di:

E dopo un sospiretto, riguardando
Pandar nel viso, disse: «Amico caro,
tu ti dei ricordare e come e quando
già pianger mi trovasti nello amaro
tempo che io soleva avere amando,
ed ancor simil quando procacciaro
le tue parole di voler sapere
qual fosse la cagion del mio dolore
[...].» (III, 13).

Poi si sono prese in considerazione le ottave di *monologo*, nelle quali i personaggi si rivolgono a sé stessi; si veda il seguente esempio:

Maure, il *Libro de la storia di Troia* di Binduccio dello Scelto, l'*Istorietta troiana*, il *Romanzo barberiniano*. E per la tradizione mediolatina: l'*Excidium Troiae*, il *De bello troiano* di Giuseppe Iscano, il *Troilus* di Alberto Stadense.

Né del dí trapassava nessuna ora
 che mille volte seco non dicesse:
 «O chiara luce che ’l cor m’innamora,
 o Criseida bella, Iddio volesse
 che ’l tuo valor, che ’l viso mi scolora,
 per me alquanto a pièta ti movesse;
 null’altro fuor che tu lieto può farmi,
 tu sola se’ colei che puoi atarmi.» (I, 43).

E infine le ottave interamente dedicate all’*intervento del narratore* nel racconto, come la seguente:¹¹

A quel che segue, vaga donna, appresso,
 non curo guari se non se’ presente,
 perciocché ’l mio ingegno da se stesso,
 se la memoria debol non gli mente,
 saprà ’l grave dolor, dal quale oppresso
 per la partenza tua tristo si sente,
 ben raccontar senza alcun tuo soccorso,
 che se’ cagion di sí amaro morso. (IV, 23).

In una categoria a parte, invece, sono state classificate le ottave delle tre epistole:¹² due epistole nella II parte, delle quali una di Troiolo a Criseida e una di Criseida a Troiolo, e una nella VII parte, di Troiolo a Criseida.

Compiuto lo spoglio, si sono riportate in una tabella (tav. I) le ottave di ogni tipologia, la loro somma e la loro percentuale approssimata all’unità per ciascuna parte del poema.¹³ Poi nell’ultima riga della tavola (in neretto) si sono indicate le somme e le percentuali delle occorrenze rispetto a tutta l’opera.

¹¹ Non si è tenuto conto di interventi limitati ad alcuni versi, ma solo di interventi di intere ottave, tali da costituire vere e proprie pause commentative e non semplici riempitivi dell’ottava o del verso.

¹² Sulle epistole del *Filostrato* vd. Gozzi 2006 per l’intertestualità con le *Heroides* ovidiane, Chiecchi 1980 e Chiecchi 2017 a proposito del loro costituire un arresto della narrazione.

¹³ Le ottave sono indicate secondo la numerazione dell’edizione di riferimento (Boccaccio, *Filostrato*, [Branca]).

Tavola I-*Filostrato*

	Narrazione	Dialogo	Monologo	Epistole	Interventi del narratore
Parte I (57 ottave)	7-21;26-37;40-42;44-49;57	22-24	38-39;43;50-56		1-6;25
	Tot.37 (65%)	Tot. 3(5%)	Tot.10(18%)	Tot.0(0%)	Tot.7(12%)
Parte II (143 ottave)	1;18;29;33-35;47;68;78-85;107-108;114-115;128;130-131;133	2-17;19-28;30-32;36-46;48-67;86-95;109-113;118-120;134-143	69-77;116-117;129;132	96-106;121-127	
	Tot.24(17%)	Tot.88(61%)	Tot.13(10%)	Tot.18(12%)	Tot.0(0%)
Parte III (94 ottave)	3-4;11-12;20-28;30-32;34-35;37;40-42;44;51-55;63-65;69-73;90-93	5-10;13-19;29;36;43;45-50;56-62;66-68	74-89		1-2;33;38-39;94
	Tot.40(43%)	Tot.32(34%)	Tot.16(17%)	Tot.0(0%)	Tot.6(6%)
Parte IV (167 ottave)	1-4;12-22;26-29;41-44;63; 78-80;82-87;95-96;100-101;113-120;124;127;137-138;167	5-11;45-62;64-77;81;97-99;102-112;125-126;128-136;139-166	30-40;88-94;121-123		23-25
	Tot.50(30%)	Tot.93(55%)	Tot.21(13%)	Tot.0(0%)	Tot.3(2%)
Parte V (71 ottave)	1-3;6;9-18;22;40-45;48-52;60-61;67-71	8;23-39;46-47	4-5;7;19-21; 53-59; 62-66		
	Tot.33(46%)	Tot.20(28%)	Tot.18(26%)	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)
Parte VI (34 ottave)	1-3;8-9;11-13;23;26;32-34	14-22;24-25;27-31	4-7;10		
	Tot.13(38%)	Tot.16(47%)	Tot.5(15%)	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)
Parte VII (106 ottave)	1-2;4;6;10-12;14-20;22-25;33;36;46;51;76-77;80;82-86;88;102-106	3;5;7-9;13;21;26-32;34-35;37-45;47-50;78-79;81;87;89-101		52-75	
	Tot.36(34%)	Tot.46(43%)	Tot.0(0%)	Tot.24(23%)	Tot.0(0%)
Parte VIII (33 ottave)	1-11;22;25-28	12-21;23-24			29-33
	Tot.16(49%)	Tot.12(36%)	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)	Tot.5(15%)
Parte IX (8 ottave)					1-8
	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)	Tot.8(100)
Totale (713 ottave)	248 ottave (35%)	311 ottave (43%)	83 ottave (12%)	42 ottave (6%)	29 ottave (4%)

Questi dati confermano che meno della metà del testo è riservata alla mera successione degli eventi raccontati esclusivamente dal narratore, la dimensione puramente narrativa. Le restanti ottave invece si soffermano prevalentemente sugli stati emotivi e psicologici dei singoli personaggi di volta in volta esplicitati nei dialoghi, nei monologhi o nelle epistole, costituendo così la dimensione che si è definita lirica. A proposito dei dialoghi, però, è necessario specificare che in alcuni casi essi possono avere la medesima valenza delle parti narrative per lo sviluppo dell’azione, come per esempio nel caso del discorso di Calcante ai Greci all’inizio della IV parte (IV, 5-11), o come nei due esempi seguenti:

Quinci si volse disdegnosamente
ver Diomede e disse: «Andianne omai,
assai ci siam mostrati a questa gente,
la quale omai sperar può de’ suoi guai
salute, se ben mira sottilmente
all’onorevol cambio che fatto hai:
ché hai per una femmina renduto
un sí gran re, e cotanto temuto.» (V, 8)

«Deh, io farò che senza indugio, alcuno,
se ella torna, fia per me venuto»
rispose Pandar; «io porrò qui uno
per questo sol, sí che ben fia saputo
da noi. Or fosse el già! Non c’è nessuno
da cui come da me fosse voluto;
sí che per questo già non lascerai;
andianne là dov’ora detto m’hai.» (V, 39).

Nella maggior parte dei casi¹⁴ comunque le ottave dialogiche mantengono una valenza lirica, soprattutto dopo la separazione dei due amanti, poiché il discorso diretto, le cui battute si estendono per più di un’ottava, è l’espediente attraverso cui i personaggi sfogano i propri sentimenti e riflettono:¹⁵

¹⁴ Sono 258 su 311 le ottave dialogiche il cui contenuto pertiene ai sentimenti dei personaggi e al loro pensiero sulla vicenda che li vede protagonisti. Si possono ritenere d’ausilio allo sviluppo diegetico 53 ottave dialogiche su 311 (II, 28; 32; 56; 61-63; 91-95; 109; 118-120; 142-143; III, 43; 56; IV, 5-11; 77; 102-103; 112; 125-126; V, 8; 39; 46-47; VI, 14-22; 24-25; 27-28; VII, 5; 7-8; 13; 49-50; 78-79; 81).

¹⁵ Secondo Elisa Curti, nel *Filostrato* l’argomento epico è piegato verso l’elegia at-

«O Pandar mio,» disse Troiolo, fioco
 per lo gridare e per lo lungo pianto
 «che farò io, che l'amoroso foco
 sí mi comprende dentro tutto quanto,
 che riposar non posso assai né poco?
 Che farò io, dolente, poi che tanto
 m'è stata la fortuna mia nemica,
 ch'ì ho perduta la mia dolce amica?

Io non la credo riveder giammai;
 cosí foss'ì allor caduto morto,
 che io da me partir ier la lasciai!
 o dolce bene, o caro mio diporto,
 o bella donna a cui io mi donai,
 o dolce anima mia, o sol conforto
 degli occhi tristi fiumi divenuti,
 deh, non ve' tu ch'io muoio? Ché non m'aiuti?» (V, 23-24).

Tale classificazione inoltre trova conferma nelle indagini sulle fonti dell'opera già ricordate. Se si considerano le ottave interessate dalla rielaborazione della materia troiana, infatti, si noterà che la quasi totalità di esse appartiene alla categoria dell'ottava narrativa,¹⁶ mentre viceversa le ottave interessate da un rapporto d'interdiscorsività o d'intertestualità con la tradizione poetica italiana sono quasi sempre quelle dei monologhi, delle epistole e dei dialoghi. Ripercorrendo in particolare il *corpus* di immagini, parole, rime e sintagmi dei quali è possibile trovare riscontro nella produzione di Cino da Pistoia, Dante, Dino Frescobaldi¹⁷ e Petrarca,¹⁸ è inevi-

traverso i monologhi sentimentali di Troiolo dominati da una nostalgia che anticipa il «primo grande esempio volgare» di elegia vera e propria: l'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Anche in questo caso Boccaccio ricorre ai dialoghi, ai monologhi e alle apostrofi, accostando la sua prosa al lirismo, per permettere alla protagonista di dar sfogo all'infelicità causata dall'abbandono da parte dell'amato Panfilo, che la costringe ad una attesa infinita (Curti–Menetti 2013: 10-7, 23). Come spiega Segre (1982: 77, 83) «il tono elegiaco si accompagna a parole, ha bisogno di parole: le elegie latine sono lunghe effusioni di discorso» e i «discorsi sono anche strumento di espressività». Per la natura elegiaca del *Filostrato* vd. anche Surdich 1997: 51; per l'*Elegia di Madonna Fiammetta* si veda invece Barbiellini Amidei 2018.

¹⁶ Un rapido spoglio si può eseguire a partire da Gozzi 1968.

¹⁷ Per l'elenco dei riscontri con Cino si rimanda ancora a Balduino 1984: 231-47,

tabile notare il ricorso del Boccaccio alla tradizione lirica quando si accinge a comporre le ottave piú auliche del poema. Per citare solo alcuni esempi si possono ricordare: la dichiarazione d’amore di Troiolo a Criseida (IV, 163-166); le due lettere di Troiolo (II, 96-106 e VII, 52-75); e infine l’invocazione a Venere (III, 74-89).

Il *Filostrato* è quindi un’opera narrativa e lirica insieme, i cui principi costruttivi impongono un’interruzione continua della progressione degli eventi: la successione non è uniforme ma varia e indefinita a seconda delle necessità espressive dell’autore.¹⁹ In una fase della storia letteraria medievale in cui l’uso del nuovo metro è ancora lungi dall’essere codificato, Boccaccio, per parte sua, ne sfrutta fin da subito le potenzialità nel proprio poemetto, il cui genere, cosí facendo, risulterà infarcito di molteplici *matières*, stili e registri.

2. UN CONFRONTO CON L’OTTAVA CANTERINA

Il lirismo dell’ottava boccacciana emerge ancor piú evidente se confrontiamo il *Filostrato* con la variante popolare dell’ottava rima trecentesca: i cantari.²⁰ Senza entrare nel merito della malfatata *querelle* intorno alle ori-

per i riscontri con le *Rime* di Dante, soprattutto le quindici canzoni «distese», e con Dino Frescobaldi si rimanda a Gozzi 2005 e a Finazzi 2014. Si tiene conto anche delle note dell’edizione Branca (Boccaccio, *Filostrato* [Branca]) che rinviano alla tradizione lirica e allo stilnovo: rintracciando tutti i rimandi all’interno del testo si è appurata la loro netta predominanza nei contesti lirici.

¹⁸ Santagata rileva la «complessa trama di richiami vicendevoli» fra i due poeti, già in età giovanile (Santagata, *Introduzione* a Petrarca, *Canzoniere* [Santagata]: LI) e cita numerosi luoghi del *Filostrato* nel suo commento alle liriche del *Canzoniere* (cf. Petrarca, *Canzoniere* [Santagata]: 1515).

¹⁹ Interessanti a tal proposito sono le osservazioni di Francesca Malagnini circa l’impiego dei tempi narrativi (imperfetto e passato remoto) e commentativi (presente), e di alcuni segnali d’evento (*avvenne che, ma, ma poi che*) nel paratesto e nel testo del *Filostrato* e del *Teseida*, elementi che determinano «l’avanzare della narrazione nelle sue fasi: dallo sfondo alla tensione narrativa, all’evento e alla distensione» (Malagnini 2014: 310) e che ovviamente contribuiscono alla distinzione tra le ottave narrative e quelle liriche.

²⁰ La tesi di un’influenza dei cantari sul Boccaccio attraversa gli scritti di Vittore

gini e all'invenzione del metro in questione,²¹ è noto che una delle caratteristiche proprie del suo impiego da parte dei cantori di piazza è la successione omogenea delle sequenze del racconto, le quali procedono spesso parallelamente alla successione delle ottave. Il canterino si limita a registrare gli eventi conferendo un ritmo serrato al discorso, il cui *continuum* diegetico non è quasi mai interrotto dalle riflessioni dei personaggi. Anche gli interventi del narratore si limitano solitamente alle ottave proemiali, oppure a pochi versi, talvolta a semplici zeppe. Inoltre anche qualora si rintraccino rimandi alla letteratura lirica e all'immaginario stilnovista, que-

Branca fin dal primo lavoro: *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida* (cf. Branca 2014).

²¹ La convinzione quattro-cinquecentesca della paternità boccacciana del metro fu messa in discussione dal D'Ancona e dai suoi allievi, Rajna e Flamini, convinti del primato dell'ottava canterina, smentiti successivamente da Dionisotti, che sottolineò come non si possedano documenti che attestino l'esistenza di cantari anteriori al *Filostrato* (cf. Calitti 2004 e Dionisotti 1964). Capitale fu l'intervento di De Robertis sulla corretta metodologia ecdotica dei testi canterini, per cui «un cantare ha l'età del più antico codice che lo riporta» (De Robertis 1978: 94). Si ricordi che il più antico cantare a noi noto è il *Cantare di Fiorio e Bianciflore*, trascritto nel 1343 nel suo più antico esemplare superstite, cioè il ms. Magliabecchiano VIII.1416 (cf. *Cantari del Trecento* [Balduino]: 25-47 e Balduino 1984: 93-140). Limentani 1961 concorda invece con Rajna, mentre Roncaglia 1965 propone una canzone di Carlo d'Angiò, *Trop est destroiz qui est desconfortez*, e una di Gace Brulé, *Au renouvel de la douçour d'esté* come possibili modelli dell'invenzione boccacciana del metro. Ai modelli francesi rinviano anche Picone 1977 e Gozzi 2011; diversamente Gorni 1978 non crede alla tesi di Roncaglia e pensa che l'ottava sia il frutto del rimaneggiamento della strofa ciniana di *La dolce vista e 'l bel guardo soave*. Balduino (1984: 93-140) dubita della paternità boccacciana indicando una possibile invenzione del metro da parte dei cantori di piazza a partire da alcuni antecedenti laudistici (vd. anche Franceschetti 1973). Lo studioso rileva inoltre il ruolo decisivo dell'area veneta per la diffusione della prima narrativa in ottave, confermato da Rabboni 2013, che sospetta una circolazione, se non un'origine, settentrionale del *Cantare di Fiorio e Bianciflore*, e ipotizza un ruolo essenziale di Antonio Pucci nel problema dell'origine del metro, quando spiega che quest'ultimo «appare in possesso di tutte le doti per essere il vero e concreto fautore della diffusione del metro e della sua applicazione alla narrazione di piazza.» (*Appendici* a Rabboni 2013: 279). Infine alla poligenesi del metro pensa Battaglia Ricci 2000, sulla base dello schema metrico ABABABCC di alcune epigrafi di corredo degli affreschi del *Trionfo della morte* nel Camposanto di Pisa. Per una sintesi si possono vedere Menichetti 2006: 199-209; Perrotta 2005 e Rabboni 2014: 173-9.

sti sono rigidi e meccanici o si appoggiano a stilemi formulari, non solo a causa della per lo più modesta cultura letteraria dei canterini, ma soprattutto perché il loro punto di vista non è quello lirico, ma quello narrativo del puro e semplice raccontare.²²

Detto questo, con lo stesso metodo utilizzato in precedenza si è verificata la netta predominanza dell’ottava narrativa in una selezione di quattro cantari sicuramente trecenteschi: *Il libro di Fiorio e Biancifiore*, il *Bel Gherardino*, il *Bruto di Bretagna* e il *Piramo e Tisbe*.²³ Per la classificazione delle ottave dei quattro cantari scelti (cf. tav. II) si è agito secondo i criteri adottati per il *Filostrato* (cf. tav. I).²⁴

²² Cf. Picone–Rubini 2007: V-XIII e Limentani 1984. Si pensi ai paragoni di derivazione lirico-amorosa studiati da Cabani (1987: 107), che osserva in particolare a proposito delle riprese dantesche: «il modello dantesco, pur presente e operante ovunque, di rado dà luogo a reminiscenze precise [...]. Più spesso, secondo le abitudini assimilatorie del linguaggio canterino, che tende ad amalgamare e riplasmare le sue diverse componenti, anche il vasto repertorio dei dantismi (lessico o immagini), di frequente già mediati, è completamente integrato e formularizzato.»

²³ Il criterio di scelta dei cantari da analizzare è stato ispirato dal *modus operandi* di Soldani 2015, che confronta i poemi del Boccaccio e alcuni cantari. Si tenga presente per i primi due cantari la loro presunta vicinanza al Certaldese, che conosceva la materia del *Libro di Fiorio e Biancifiore*, la medesima del *Filocolo*, e che cita il *Bel Gherardino* nel *Corbaccio*. Il *Bruto di Bretagna* di Antonio Pucci è preso in considerazione per la sua maggiore vicinanza a una concezione autoriale del testo, e il *Piramo e Tisbe* perché racconta una vicenda d’amore tragica. I testi di riferimento sono contenuti in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci, Manetti, Zabagli), cui si rimanda anche per alcune notizie sulla datazione, sulle fonti e sulla tradizione testuale dei cantari scelti. Per un commento all’edizione di ciascun cantare contenuto nella raccolta, si veda Rabboni 2003. Si sono consultate, inoltre, le edizioni del *Fiorio e Biancifiore*, del *Bel Gherardino* e del *Piramo e Tisbe* in *Cantari del Trecento* (Balduino).

²⁴ La numerazione delle ottave è ripresa dalle edizioni di riferimento dei quattro cantari (*Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* [Benucci, Manetti, Zabagli]). La colonna destinata nella tav. I alle *Epistole* del *Filostrato* non compare nella tav. II, poiché i quattro cantari non contengono alcun testo epistolare.

Tavola II- Cantari

	Narrazione	Dialogo	Monologo	Interventi del narratore
<i>Il libro di Fiorio e Biancifiore</i> (134 ottave)	2-8;11-13;15-17;24-26;30-32;34-37;41;45;47;49-51;56-58;65-66;69-75;77-79;82-83;89;91-92;94-95;97;103;105-106;109;116-120;122-125;127;130;133-134	9-10;14;18-23;27-29;38-40;42-44;46;52-55;59-64;67-68;76;80-81;84-88;90;93;96;98-102;104;107-108;110-115;121;126;128-129; 131-132	33;48	1
	Tot.69(51%)	Tot.62(46%)	Tot.2(2%)	Tot.1(1%)
<i>Il Bel Gherardino</i> (45+47) 92 ottave ²⁵	3-32;34;37-45 4-9;12-19;21;23-26;30-38;41-47	33;35-36 10-11;20;22;27-29;39-40		1-2 1-3
	Tot.75(82%)	Tot.12(13%)	Tot.0(0%)	Tot.5(5%)
<i>Il Bruto di Bretagna</i> (46 ottave)	3;7-9;13-15;18-25;31;33;35-38;42-46	4-6;10-12;16-17;26-30;32;34;39-41		1-2
	Tot.26(57%)	Tot.18(39%)	Tot.0(0%)	Tot.2(4%)
<i>Piramo e Tisbe</i> (48 ottave)	5-20;24-34;36-42;47-48		21-23;35;43-46	1-4
	Tot.36(75%)	Tot.0(0%)	Tot.8(17%)	Tot.4(8%)

Nel caso del *Bel Gherardino* e del *Piramo e Tisbe* le ottave narrative risultano significativamente superiori alle altre tipologie, nel caso del cantare di *Fiorio e Biancifiore* e del *Bruto di Bretagna* invece si nota una buona percentuale di ottave destinate al discorso diretto. Tuttavia il dato non inficia l'ipotesi di una dominante narrativa anche per questi due cantari, poiché nella maggior parte dei casi, diversamente da quanto si è visto per il *Filostrato*, le battute contribuiscono soltanto al racconto dei fatti: i personaggi infatti non si soffermano sui propri moti interiori, ma anticipano ciò che avverrà o ciò che sono in procinto di fare, ripetono ciò che è avvenuto in precedenza, spiegano ad altri personaggi il funzionamento di oggetti magici, meditano su come sia meglio agire, danno ordini, etc. Seguono alcuni esempi:

²⁵ *Il Bel Gherardino* è diviso in due parti, perciò la riga corrispondente al cantare è divisa in due. Il conteggio del totale è invece riferito al complesso dell'opera.

E ‘re Felice dice allora a Fiorio:
 «O dolce figliuolo, fa ‘l mio volere:
 voglio che vadi a leggere a Montorio
 là dove sta lo studio e lo sapere.
 Lo duca, ch’è del nostro parentorio,
 la tua persona ha voglia di vedere.
 Or va, figliuolo, e fa’ lo suo comando,
 ch’ello ti manda molto salutando.» (*Fiorio e Biancifiore*, 19)

Rispuose quel baron: «Siene a la pruova!
 però ch’io vo’ difender la mia ‘manza,
 ch’a petto a lei la tua non val tre uova,
 però che di beltade ogn’altra avanza.
 E veramente, anzi che ‘ttu ti muoia,
 confessar ti farò co ‘mia possanza.» (*Bruto di Bretagna*, 41, 1-6)

«Se in altra parte dimori niënte,
 òspesse volte guarda in questo anello;
 e serà allegra la persona mia
 quando sarà colorito e bello:
 se si cambiasse punto lo colore
 per lo mio amor soccorri Biancifiore.» (*Fiorio e Biancifiore*, 23, 3-8).

Diversamente da quanto avviene nel *Filostrato*, quindi, dove le battute dei personaggi spesso occupano o anche superano l’unità dell’ottava, e il discorso diretto rende ragione delle riflessioni dei protagonisti sia nei casi di dialogo tra due personaggi, sia nei casi di monologo, nei cantari l’ottava intesa come unità di battuta ha una scarsa incidenza. In questi testi infatti le battute brevi o soprattutto minime (un verso o un emistichio) sono le più diffuse, mentre il discorso diretto che superi la stanza di ottava è generalmente riservato alle istruzioni date dall’aiutante all’eroe.²⁶

Per quanto concerne le ottave interamente dedicate all’intervento del narratore, se nel *Filostrato* la voce narrante interviene talvolta in modo discorsivo, occupando l’intera ottava, nei cantari presi in esame tali interventi sono limitati alle invocazioni proemiali. In altri casi, il narratore manifesta la propria presenza in pochi versi, in un unico verso o in un emistichio,

²⁶ Cf. Delcorno Branca 2007.

tendenzialmente attraverso il ricorso a formule fisse; perciò, così come per il poemetto boccacciano, gli interventi di tal natura non sono stati considerati ai fini del computo delle ottave d'*intervento del narratore*. Si possono però ricordare a titolo esemplificativo: gli appelli alle fonti «e come dice o libro della storia» (*Fiorio e Biancifiore*, 48, 2) e «E, s'egli è ver, come i libro dimostra» (*Il Bel Gherardino I*, 24, 7); gli appelli all'uditorio «Signor', sacciate» (*Il Bel Gherardino I*, 25, 1) e «Signor', sappiate che» (*Bruto di Bretagna*, 37, 1); gli interventi metanarrativi «s'io ben miro» (*Piramo e Tisbe*, 19, 8) e «se il dir non manca» (*Il Bel Gherardino I*, 25, 4).²⁷

A proposito dei rimandi alla letteratura “alta” e all'immaginario stilnovistico, nei quattro cantari esaminati si nota quanto segue: per *Il Libro di Fiorio e Biancifiore* non si segnalano rimandi alla tradizione della poesia d'amore; per *Il Bel Gherardino*, solo Balduino (*Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* [Balduino]: 63) rintraccia un rimando alla canzone dantesca *Tre donne intorno al cor* (v. 94) nell'ottava 26 della prima parte («Quando ebbono assaggiato il dolce pome», v. 1) e un'eco degli schemi diffusi nello Stilnovo nell'ottava 12 della seconda parte («ch'Amor nel cuor le ne mise una chiave», v. 4); per il *Bruto di Bretagna* si segnala all'ottava 6 una formula («infino ad ora ti giuro e prometto», v. 3) presente nel sonetto di Cavalcanti *Di vil natura* (v. 4) ma d'origine scolastica. Per il *Piramo e Tisbe* invece vale un discorso a parte, poiché l'autore della redazione A, la più antica, che viene pertanto prescelta dall'editrice Manetti, mostra di conoscere non solo le *Metamorfosi* di Ovidio, ma quasi sicuramente anche il volgarizzamento di Arrigo Simintendi da Prato, confermandone lo spessore letterario maggiore. Detto questo, le memorie dantesche assai più frequenti in questo cantare rispetto agli altri non si riallacciano tanto alla lirica di Dante, bensì al patrimonio di immagini della *Divina Commedia*. I pochi debiti segnalati confermano dunque quanto già era prevedibile: i canterini

²⁷ Uno studio accurato del codice del genere canterino è quello di Cabani 1987. La studiosa rintraccia gli stilemi formulari in cantari epico-cavallereschi quasi tutti quattrocenteschi, perché a quest'altezza cronologica si manifesta più evidentemente la conservatività del genere; tuttavia alcuni fenomeni non solo superano le differenze tematiche, ma valgono per il genere nel suo complesso, e dunque anche per i cantari trecenteschi presi in esame.

ricorrono raramente alla tradizione lirica, e quando lo fanno attingono ai motivi piú praticati e “alla moda” come nel caso delle similitudini floreali o astrologiche.²⁸ Se la materia dei cantari è la piú varia (cavalleresca, leggendaria, sacra, novellistica, storico-politica, etc.), il modo di raccontare gli avvenimenti è sempre lo stesso: il canterino dispiega le azioni dei personaggi nel loro succedersi secondo un ritmo serrato e sintetico. Il narratore non solo è sempre esterno, ma si pone alla stessa distanza dagli eventi e dai personaggi, e a quanto pare una distanza molto ampia.

Questa differenza di contenuto e d’intenzione si rispecchia anche nel confronto fra l’aspetto formale dell’ottava boccacciana e dell’ottava canterina, come ora si proverà a dimostrare.

3. L’OTTAVA DEL *FILOSTRATO* E L’OTTAVA CANTERINA: RAPPORTI METRICO-SINTATTICI

Dopo avere distinto le diverse tipologie d’ottava nel *Filostrato* da un punto di vista contenutistico, ci si è chiesti se vi sia una differenza non solo tematica, ma anche formale, ed in particolare per quanto concerne i rapporti metrico-sintattici, tra le ottave cosiddette narrative e le ottave cosiddette liriche.

Se l’ottava è la strofa di otto endecasillabi con schema rimico ABA-BABCC, come spiega Marco Praloran (2011: 66), lo schema: $8 = 6 (2+2+2) + 2$ ha contribuito, attraverso il distico finale, a conferire all’ottava la sua fisionomia di organismo autonomo (per esempio in contrapposizione alla lassa o alla terzina). Infatti certamente senza la clausola finale a rima baciata non avremmo l’ottava narrativa, mentre l’ottava lirica isolata può anche presentarsi nella forma siciliana senza distico, con schema rimico ABABABAB.²⁹ Inoltre anche qualora il discorso trascorra

²⁸ Questa distanza dal lirismo è ancor piú evidente e significativa proprio nei cantari di argomento amoroso.

²⁹ Maria Gozzi ribadisce l’importanza di questo concetto, e studia la ricorrenza delle rime nel distico finale delle ottave dei tre poemi giovanili del Boccaccio, e in secondo luogo la combinazione delle rime nel *Teseida* e nel *Ninfale Fiesolano* (con osservazioni a

da un'ottava alla successiva, la continuità sintattica non fa che evidenziare paradossalmente la misura dell'unità strofica, al modo stesso dell'*enjambement* sul piano versale.

Nel caso del Boccaccio, la struttura sintattica tende a disarticolare la tripartizione in distici a rima alternata per creare costrutti più ampi. Il frequente scarto dalla norma dell'ottava suggerisce una certa noncuranza da parte dell'autore nei confronti delle scansioni ritmiche e metriche più che la precisa volontà di denotare marcatamente alcuni passaggi. Di particolare rilievo è proprio il fenomeno dell'*enjambement*: nel *Filostrato* le inarcature sono frequentissime, poiché i periodi si sviluppano attraverso ampie campagne sintattiche che possono talora coinvolgere più di un'ottava.³⁰ Lo spiega bene lo studio di Soldani 2015, che individua i punti di coincidenza tra le pause sintattiche e i confini di verso nell'ottava boccacciana. Nel dettaglio lo spoglio delle prime 250 ottave del *Filostrato* mostra profili sintattici multiformi, con scansioni che alternano la partizione in quattro distici, a quella in due distici e un tetrastico, a quella in due tristici e un distico, a quella dell'ottava «scalena».³¹ Lo studioso poi si sofferma anche sull'ottava canterina, confermando per tutti i cantari esaminati³² la netta supremazia dell'ottava quadripartita su tutte le altre tipologie. La semplice sintassi canterina infatti favorisce la scansione bimembre dell'ottava o una suddivisione per versi-frase, quasi a richiamare la struttura della lassa della *chanson* epica. L'ultimo verso dell'ottava inoltre ha la funzione di conferire unità logica allo spazio precedente, connettere e concludere, anche per ragioni legate all'atto performativo dell'esecuzione orale. Il cantare risulterà dunque segmentato in unità strofiche che scandiscono la narrazione in maniera sequenziale, determinando l'orizzonte d'attesa dell'uditorio.³³

marginale sul *Filostrato*). Il saggio si propone in tal modo come un sondaggio sulla possibile evoluzione della coscienza prosodica del Boccaccio delle opere in ottava. Cf. Gozzi 1983.

³⁰ È questa una delle ragioni della revisione della punteggiatura operata da Branca nella sua edizione critica del testo (cf. Boccaccio, *Filostrato* [Branca]: 844) rispetto al precedente lavoro di Pernicone (Boccaccio, *Il Filostrato, Il Ninfale Fiesolano* [Pernicone]).

³¹ Così Soldani definisce l'ottava monopodale.

³² Cioè *Il libro di Fiorio e Bianciore, Il Bel Gherardino, il Bruto di Bretagna, il Piramo e Tisbe, La canzone dello indovinello e La dama del Verzù*.

³³ Sull'originaria dimensione orale dei cantari si vedano Barbiellini Amidei 2007 e Barbiellini Amidei 2016.

La corrispondenza tra la progressione sintattica e la struttura metrica è perciò fondamentale per i testi in ottava rima, soprattutto in tutti i casi di scarto dalla norma che diventano tanto più rilevanti in proporzione al valore semantico e referenziale che potenzialmente acquisiscono. La sola forma metrica infatti può soddisfare o smentire le attese del pubblico e la sua memoria ritmica.

Va ribadito, coerentemente con Soldani, che nel *Filostrato* non è possibile rintracciare dei modelli strutturali specifici neppure in relazione alla distinzione fra ottava narrativa e ottava lirica, anzi, si conferma la continua varietà di combinazione delle strutture interne alla strofa. La forma metrica è dunque in funzione del contenuto, e anche le rime, che spesso non demarcano i confini del verso a causa del frequente ricorso all’*enjambement*, perdono di rilievo ritmico-semantico poiché la posizione in rima non è sempre privilegiata.³⁴ Si prenda l’ottava successiva, adibita a una chiara funzione narrativa:

Ma poi che’ galli presso al giorno udiro
cantar per l’aurora che surgea,
dell’abbracciar si raffocò ’l disiro,
dolendosi dell’ora che dovea
lor dipartir ed in nuovo martiro,
il qual nessun ancor provato avea,
porgli, per l’esser da sé separati,
vie più che mai d’amor ora infiammati. (III, 42).

Si tratta di un’ottava monopériodale³⁵ la cui suddivisione interna non rende riconoscibile una struttura metrica oggettiva: il forte *enjambement* tra il quarto e il quinto verso annulla l’opposizione tra fronte e sirma, così come l’*enjambement* tra il sesto e il settimo verso stempera l’isolamento del distico finale. Un altro esempio può essere costituito dalla seguente ottava narrativa:

Le cose andavano sí come di guerra,
tra li Troiani e’ Greci assai sovente;
tal volta uscieno i Troian della terra

³⁴ Cf. Picone 1977: 65 e Gozzi 1983.

³⁵ Cf. Soldani 2015: 71.

sopra li Greci vigorosamente,
 e spesse volte i Greci, s'el non erra
 la storia, givano assai fieramente
 fino in su' fossi e d'intorno rubando,
 castella e ville ardendo e disbruciando. (I, 16).

Si noti che l'*enjambement* tra il v. 5 e il v. 6 arriva addirittura a spezzare una delle formule riempitive del verso per eccellenza, come «s'el non erra / la storia», svuotata non solo del suo valore autenticante, ma anche della sua valenza di emistichio-zeppa, con totale noncuranza per la posizione rimica.

Simili osservazioni possono valere anche per le situazioni liriche, quali i monologhi orali o epistolari dei personaggi aperti all'introspezione psicologica. Anche in questi casi il discorso sintattico procede indipendentemente dallo schema metrico dell'ottava, curandosi più del significato che del significante, secondo una partizione che non si preoccupa dei parallelismi fra le componenti interne alla strofa, la cui struttura-base non viene posta in risalto:

Per che sovente d'Amor si dolea,
 e di Fortuna cui tenea nemica,
 e spesse volte: «Oh me,» seco dicea
 «s'un poco pur la pungesse l'ortica
 d'amor, com'ella me trafigge e screa,
 la vita mia, di sollazzo mendica,
 tosto verrebbe al grazioso porto,
 al qual prima ch'io vegna sarò morto.» (II, 132).

La scansione dell'ottava procede secondo una combinazione di versi 2+3+3,³⁶ la sintassi si complica nel periodo ipotetico (vv. 4-7) seguito da una subordinata relativa (v. 8), l'*enjambement* (vv. 4-5) rompe l'unità del verso e crea continuità fra le due quartine. La stessa scansione 2+3+3 ha la seguente ottava riservata al monologo di Criseida, e complicata da una duplice protasi (v. 3 e v. 5), oltre che da due forti *enjambement* negli ultimi tre versi:

³⁶ Cf. *ibi*: 70.

«Io non sarò per lo certo disposta,
 come io sono infino a quici stata;
 se Pandar tornarà per la risposta,
 io gliela darò piacevole e grata,
 s’el mi costasse come non mi costa;
 né da Troiol sarò mai piú spietata
 potuta dire. Or foss’io nelle braccia
 dolci di lui stretta e faccia a faccia!» (II, 117).

Vi sono, tuttavia, alcuni casi di ottava in cui le componenti del periodo combaciano con quelle metrico-ritmiche, le rime hanno una particolare funzione espressiva, e la struttura quadrimembre ordina la stanza. Si tratta di occorrenze non numerose e quasi sempre riservate a contesti lirici, nei quali l’ottava si riappropria dei moduli della lirica colta e si apre alle effusioni amoroze dei personaggi:

Troiolo spesso i belli occhi amorosi
 basciava di Criseida, dicendo:
 «Voi mi metteste nel core i focosi
 dardi d’amor del qual io tutto incendo,
 voi mi pigliaste ed io non mi nascosi,
 come suol far chi dubita, fuggendo;
 voi mi tenete e sempre mi terrete,
 occhi miei bei, nell’amorosa rete.» (III, 36).³⁷

Nonostante la struttura quadripartita, comunque rara, sia di gran lunga piú frequente nei contesti lirici, l’ottava boccacciana, sia narrativa sia lirica, è priva dunque di un modulo costitutivo fisso.

Per quanto concerne, invece, la struttura metrico-sintattica dell’ottava dei cantari presi in esame, e dell’ottava canterina in generale, è possibile identificare, come si è già anticipato, la frequente scansione in distici e la tendenza generale ad allineare nella strofa una serie di unità sintattiche corrispondenti a un verso. Anche la scansione per versi irrelati è stata interpretata come un fenomeno di attrazione metrica all’interno dell’ottava di schemi propri della lassa delle *chansons* epiche, dove il *décasyllabe* ha una

³⁷ Gozzi (1990: 259, n. 16) cita questa ottava tra le ottave quadripartite in contesti lirici e ricorda anche *Filostrato* II, 101; III, 36; IV, 40; V, 55 e V, 68.

forte autonomia. Alcune stanze, strutturate così come piccole lasse, sono suggellate da un verso-clausola finale che riprenderebbe elementi di tipo commentativo distribuiti nella strofa francese. A un livello superiore, i legami più diffusi fra i distici dell'ottava sono quelli asindetici o polisindetici, e tendono a legare coppie di distici, mentre forme di legatura più complesse, per esempio fra tre distici, sono molto più rare, così com'è quasi assente l'ottava aperta, il cui periodo sintattico fluisce nell'ottava successiva.³⁸ L'esempio seguente presenta un'ottava dalla caratteristica struttura scandita in distici:

E Fiorio si mette per la pressa
 dov'er'apresso 'l fuoco e la caldura.
 «E» Biancifiore stava lí dimessa
 ed era quasi morta di paura.
 Quando lo cavalier fue giunto ad essa
 sí li disse: «Dongella, or t'assicura:
 di' mi la verità e non me 'l celare:
 perché lo re t'ha fatta giudicare?» (*Fiorio e Biancifiore*, 37).

La forma dell'ottava canterina rispecchia dunque la presenza di un ritmo costante nella narrazione, mantenuto attraverso la sequenza in distici, e, a un livello superiore, la scansione in ottave del cantare. Non vi saranno perciò pause descrittive, liriche o ragionative: la scansione metrico-sintattica rispetta questo andamento in modo armonico.

L'aspetto formale schematico, ritmato e monotono dell'ottava canterina è lo specchio del contenuto evenemenziale dei cantari e non potrebbe essere più diverso dalla disarticolazione che caratterizza la struttura interna della singola ottava boccacciana e i suoi legami con le ottave liminari, dovuti all'andamento prosastico della sintassi del Certaldese che signoreggia anche nel poemetto giovanile. E ciò è ancor più lampante se si pensa che tale sopraffazione della struttura metrica avviene con regolarità anche nei contesti lirici, dove ci si aspetterebbe un maggior rispetto del ritmo e del metro, magari in ossequio alla tradizione poetica precedente. L'ottava del

³⁸ Cf. Soldani 2015 e Praloran 1989: 613.

Filostrato, che risulta talvolta rigida e meccanica, è in realtà un’ottava quasi liquida, ed è proprio questo suo liquidare la scansione metrica e con essa le attese del lettore ad aver procurato al giovane Boccaccio l’accusa di artificiosità e di imperizia.³⁹ Tuttavia l’aspetto formale dell’opera e la varietà delle sue ottave possono essere interpretati come motivati anche da una volontà nuova e diversa: descrivere un’esperienza tradizionalmente propria del genere lirico, la sofferenza amorosa, all’interno di una narrazione, servendosi sempre della stessa forma, proprio perché l’ottava, così come può elevarsi a componimento poetico isolato, ammette nondimeno un andamento prosastico e narrativo. Due generi letterari sono così congiunti grazie all’utilizzo di un unico metro.⁴⁰

Il giovane Boccaccio agli esordi della sua carriera di letterato sceglie di accostarsi al tema della lontananza della donna, vuoi per insondabili ragioni autobiografiche, vuoi per il desiderio, fingendosi amante abbandonato, di dar voce alla «doglia» d’amore:⁴¹

E conoscendo assai chiaramente che, tenendo io del tutto come proposto avea la mia concetta doglia nel petto nascosa, era impossibile che delle molte volte che essa abbondante e ogni termine trapassante sopravveniva, alcuna in tanto non vincessesse le forze mie, già debolissime divenute, che morte senza fallo ne seguirebbe e poi per conseguente non vi vedrei, da più utile consiglio mosso, mutai proposto e pensai di voler con alcuno onesto ramarichio dare luogo a quella e uscita dal tristo petto (*Filostrato*, Proemio, 25).

³⁹ Sulle riserve espresse in passato sul Boccaccio poeta, vd. Bordin (2003: 137-41, 199-200), integrato da Pelosi 2005, che esamina la prosodia dell’ottava boccacciana e il fenomeno dell’anisossillabismo.

⁴⁰ La fusione fra lirismo e narrativa nell’ottava di Boccaccio è sostenuta da Stillinger 1990.

⁴¹ Tutto il passo in prosa ai paragrafi 25-27 del Proemio, non a caso, sembra imitato da *Vita Nuova* XXXI, I. Per i parallelismi tra il Proemio del *Filostrato* e il prosimetro dantesco si rimanda a Gorni 2014: 52-7. Fabian Alfie, diversamente, afferma che «Boccaccio crafts the *Filostrato* as a subversion of the *Vita Nuova* in the manner of medieval parodies» e, a partire da questa interpretazione del *Filostrato*, definito un vero e proprio *prosimetrum* (per la presenza del Proemio e delle rubriche in prosa), individua e commenta cinque *lyric moments* del poema. Essi rappresenterebbero il divorzio di Boccaccio dalla poetica del maestro Dante e dalla lirica precedente: «The *Filostrato* is a text which contradicts the *Vita Nuova* and targets the authority of all Italian literature. It adopts the single argument of lost vernacular literature [...] and reduces it *ad absurdum* to a physical, animal level.» (Alfie 1998: 349, 364).

Nella scelta del tema sono insite la consapevolezza di non poter prescindere dalla tradizione lirica e la volontà di non farlo, ma Boccaccio non desidera cantare in prima persona i propri «martiri», cosa che avrebbe potuto fare componendo delle singole rime. Il poeta-narratore vuole celare la propria persona dietro lo schermo di una *historia*, una narrazione che anticipa la sua vocazione prosastica:

Né prima tal pensiero nella mente mi venne, che il modo subitamente con esso m'occorse; [...] di dovere in persona d'alcuno passionato sí come io era e sono, cantando narrare li miei martiri. Meco adunque con sollicita cura cominciai a rivolgere l'antiche storie per trovare cui io potessi fare scudo verisimilmente del mio segreto e amoroso dolore. (*Filostrato*, Proemio, 26-27).

Così l'autore non occulta solamente l'identità della donna attraverso un duplice *senhal*, quello della Filomena cui è dedicata l'opera, e quello di Criseida protagonista del racconto, ma nasconde anche la propria personalità autoriale dietro al doppio schermo del narratore e del personaggio Troiolo in scena nell'atto del «cantare». ⁴² Questo gioco di specchi, questa *mise en abyme* non sono isolati nella produzione boccacciana e anzi già si manifestano in uno dei suoi primi esperimenti giovanili. ⁴³ Non si dimentichi, peraltro, che mentre attende alla composizione del *Filostrato*, Boccaccio è a Napoli, città che vantava sia vincoli feudali sia legami artistici con la Francia, prediligendo il mondo culturale del romanzo cavalleresco e dei *fabliaux*, nonché il tema dominante della servitù d'amore, tanto caro alle donne, ⁴⁴ e proprio le donne sono come è noto il pubblico privilegiato del

⁴² Bannella 2013 studia le illustrazioni di alcuni manoscritti dell'opera scaturite dall'interpretazione dei diversi piani della narrazione: quello dell'autore-*magister* Boccaccio, quello del personaggio Filostrato e quello del personaggio Troiolo.

⁴³ Le opere della giovinezza, tra le quali il *Filostrato*, possono essere spiegate, secondo Elisabetta Menetti, anche grazie alla lettura delle più tarde *Genealogie deorum gentilium*, cui Boccaccio lavorò dagli anni cinquanta del Trecento fino alla morte. Le riflessioni sul rapporto oppositivo fra invenzione e verosimiglianza, fra *fabulae* (false) e *historiae* (vere) e la netta distinzione semantica operata dal Boccaccio tra *fallere* (dire menzogne) e *ingere* (inventare) ci permettono a posteriori di guardare sotto una nuova luce anche il *Filostrato* (Curti-Menetti 2013: 1-9).

⁴⁴ Cf. Padoan 1978: 8-10.

Certaldese, e a loro sono dedicate tante delle sue opere anche giovanili. Si rammenti, inoltre, che la temperie culturale del primo Trecento vide la fioritura di numerosi generi letterari atti a soddisfare sia i gusti degli ambienti di corte, portati verso il romanzo e l’avventura cavalleresca, sia i gusti del pubblico non aristocratico, cui si adattano i componimenti polareggianti e i cantari,⁴⁵ e che entrambe queste mode poterono essere felicemente sperimentate dal Boccaccio, che, appartenente a una famiglia di mercanti, frequenta la corte angioina come le vie di Napoli.⁴⁶

L’autore del *Filostrato* necessitava di una forma metrica che si potesse protrarre per una lunga narrazione, un piccolo libro, ma che si prestasse al contempo a intonazioni liriche non separate dal *corpus* generale del testo, e tuttavia isolabili al suo interno: «rime in forma d’uno picciolo libro» (*Filostrato*, Proemio, 32). Ecco allora che l’ottava del *Filostrato* si adatta di volta in volta alla narrazione, alla riflessione, all’evocazione, e viene destinata all’intrattenimento così come a vette di lirismo quando il poeta sceglie di apparentarla al «genere sino ad allora situato più in alto nella tradizione letteraria» (Natali 1986: 393). Ne deriva una forma metrica disinvolta, ora fluida e discorsiva, ora impreziosita dai virtuosismi dei modelli ciniani e petrarcheschi. I contenuti lirici dell’ottava del *Filostrato*, fondamentalmente diversi da quelli dell’ottava dei cantari, potrebbero essere un piccolo ulteriore elemento a favore della modellizzazione dell’ottava dal punto di vista metrico-formale realizzata dall’autore a partire da un antecedente lirico, sia esso francese o italiano. E questo nonostante le difficoltà⁴⁷ incontrate

⁴⁵ Come infatti afferma Marco Santagata: «Nell’ampio ventaglio di generi che viene ad aprirsi, quello lirico non è penalizzato dal punto di vista quantitativo – anzi, semmai è vero il contrario –, ma lo è perché perde la sua antica centralità. La dequalificazione di quel genere elitario risponde, oggettivamente, ai gusti neofeudali degli ambienti di corte [...]. Cronache, volgarizzamenti, romanzi, cantari, poemi didattici e scientifici, testi agiografici, prediche disegnano un quadro molto mosso e folto di presenze, nel quale, tuttavia, appare dominante, sia in prosa, sia in verso, la preferenza per il testo lungo, disteso, tendenzialmente narrativo.» (Santagata, *Introduzione a Petrarca, Canzoniere* [Santagata]: XXVI).

⁴⁶ Per i dati della biografia del Boccaccio si rimanda ancora a Branca 1997.

⁴⁷ Si pensi alle numerose irregolarità prosodiche messe in luce da Bordin, che sottolinea il «poderoso ancorché incondito sforzo di assunzione e rielaborazione di versi e forme metriche dal recente o recentissimo utilizzo» (Bordin 2003: 199), e si notino, con

dal poeta alle prese con la prima strutturazione “alta” del metro sembrano talvolta allontanarlo dai suoi consacrati modelli.

In conclusione, il presente lavoro è stato mosso dal desiderio di mettere in luce una delle differenze più importanti tra il *Filostrato* di Boccaccio e i cantari, ovvero il diverso punto di vista con cui si guarda alle vicende da raccontare: lirico-narrativo nel primo, esclusivamente narrativo nei secondi. Si è visto poi come questa differenza di contenuto e d'intenzione si rispecchi nell'assetto formale dell'ottava boccacciana e dell'ottava canterina: l'una multiforme e irriducibile ad una tipologia fissa, l'altra uniforme e meccanica. Se questi dati non esauriscono tutte le divergenze che intercorrono tra il poema boccacciano e i cantari, le aspettative del pubblico non potranno che rispondere a due appelli differenti: da una parte l'invito del narratore-poeta Boccaccio all'attenta comprensione dei sentimenti dei personaggi, al tempo stesso empatica e critica, dall'altra l'invito dei narratori-cantori anonimi all'intrattenimento e all'avventura. Qualsiasi sia l'opinione riguardo all'origine dell'ottava rima, risulta fuor di dubbio che sia stato il Boccaccio a fare dell'ottava un metro che si presta tanto all'istanza diegetica quanto a quella lirica.

Gaia Fiorinelli
(Università degli Studi di Milano)

Branca, gli «iati irregolari, le sinalefi e le dialefi d'eccezione, le ardite sineresi, il diverso valore sillabico di una medesima parola (a cominciare da *Troiolo, Criseida*), i trittonghi o quadrittonghi, [...] le cosiddette rime imperfette, i troncamenti audaci e di solito inammissibili» (Branca, *Note a Boccaccio, Filostrato* [Branca]: 844). Si aggiungano le difficoltà dell'autore a discostarsi da alcune reiterate famiglie di rimanti o dal ripiego sulle rime suffissali o desinenziali (cf. Gozzi 1983), o come nota ancora Soldani «una certa mancanza di compiuta consapevolezza del mezzo espressivo, che emerge a più riprese» (Soldani 2015: 61).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Filostrato* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, ed. crit. a c. di Vittore Branca, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.
- Boccaccio, *Filostrato* (Surdich) = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, a c. di Luigi Surdich, Milano, Mursia, 1990.
- Boccaccio, *Filostrato* (Pernicone) = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, ed. crit. a c. di Vincenzo Pernicone, Bari, Laterza, 1937.
- Cantari del Trecento* (Balduino) = *Cantari del Trecento*, ed. crit. a c. di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970.
- Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci–Manetti–Zabagli) = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, ed. crit. a c. di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, Roma, Salerno, 2002.
- Petrarca, *Canzoniere* (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. crit. a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alfie 1998 = Fabian Alfie, *Love and Poetry: Reading Boccaccio’s «Filostrato» as a Medieval Parody*, «Forum Italicum: a Journal of Italian Studies» 32 (1998): 347-74.
- Baldassarri 1996 = Stefano Ugo Baldassarri, «*Adfluit incautes insidiosus amor*»: la precettistica ovidiana nel «*Filostrato*» di Boccaccio, «Rivista di Studi Italiani» 14/2 (1996): 20-42.
- Balduino 1984 = Armando Balduino, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984.
- Bannella 2013 = Laura Bannella, «*In persona d’alcuno passionato*»: il “ritratto d’autore” nei manoscritti del «*Filostrato*», «Studi sul Boccaccio» 41 (2013): 129-54.
- Barbiellini Amidei 2007 = Beatrice Barbiellini Amidei, *I cantari tra oralità e scrittura*, in Picone–Rubini 2007: 19-28.
- Barbiellini Amidei 2016 = Beatrice Barbiellini Amidei, *In margine all’ottava cantarina, ai poemi in ottave del Boccaccio e alla comunicazione letteraria*, «Carte romanze» 4/2 (2016): 305-16.
- Barbiellini Amidei 2018 = Beatrice Barbiellini Amidei, *A proposito dell’invocazione a Venere, al sonno e al libro nella «Fiammetta»*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D’Agostino (a c. di), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018: 197-211.

- Barsella 2000 = Susanna Barsella, *Boccaccio e Cino da Pistoia: critica alla poetica dell'amore nella parodia di «Filostrato» V e «Decameron» III 5, X 7*, «Italianistica» 29/1 (2000): 55-73.
- Battaglia Ricci 2000 = Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»* (1987), Roma, Salerno, 2000².
- Bordin 2003 = Michele Bordin, *Boccaccio versificatore. La morfologia ritmica dell'endecasillabo*, «Studi sul Boccaccio» 30 (2003): 137-201.
- Branca 1997 = Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico* (1966), Firenze, Sansoni, 1997³.
- Branca 2014 = Vittore Branca, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del «Filostrato» e del «Teseida»* (1936), in Id., *Studi sui cantari*, Firenze, Olschki, 2014: 1-91.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Cabani 1987 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1987.
- Calitti 2004 = Floriana Calitti, *Fra lirica e narrativa: storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti, 2004: 1-57.
- Chiecchi 1980 = Giuseppe Chiecchi, *Narrativa, «Amor de lobn», epistolografia nelle opere minori del Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 12 (1980): 175-95.
- Chiecchi 2017 = Giuseppe Chiecchi, *Le lettere dei personaggi*, in Id., *Nell'arte narrativa di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2017: 1-39.
- Curti-Menetti 2013 = Elisa Curti, Elisabetta Menetti, *Giovanni Boccaccio*, Firenze, Le Monnier, 2013.
- De Robertis 1952 = Domenico De Robertis, *Per la storia del testo della canzone «La dolce vista e 'l bel guardo soave»*, «Studi di Filologia italiana» 10 (1952): 5-24.
- De Robertis 1978 = Domenico De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari* (1961), in Id., *Editi e Rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978: 91-109.
- Delcorno Branca 2007 = Daniela Delcorno Branca, *Fra cantare e sacra rappresentazione*, in Picone-Rubini 2007: 97-111.
- Dionisotti 1964 = Carlo Dionisotti, *Appunti su antichi testi*, «Italia medievale e umanistica» 7 (1964): 77-131.
- Finazzi 2014 = Silvia Finazzi, *Presenze di Dante nel Boccaccio volgare*, in Luca Azzetta, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno Internazionale*, Roma, 28-30 ottobre 2013, Roma, Salerno, 2014: 329-48.
- Franceschetti 1973 = Antonio Franceschetti, *Rassegna di studi sui cantari*, «Lettere italiane» 25 (1973): 556-74.
- Gorni 1978 = Guglielmo Gorni, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica» 1 (1978): 79-94.
- Gorni 2014 = Guglielmo Gorni, *Il Boccaccio lettore ed editore della «Vita Nova»*, «Hu-

- manistica: an International Journal of Early Renaissance Studies» 9 (2014): 49-64.
- Gozzi 1968 = Maria Gozzi, *Sulle fonti del «Filostrato». Le narrazioni di argomento troiano*, «Studi sul Boccaccio» 5 (1968): 123-209.
- Gozzi 1983 = Maria Gozzi, *Appunti in margine alla preparazione del rimario del Boccaccio. Le opere in ottave*, in Aa. Vv., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. II. Boccaccio e dintorni*, Firenze, Olschki, 1983: 51-67.
- Gozzi 1990 = Maria Gozzi, Recensione a Boccaccio, *Filostrato* (Surdich), «Studi sul Boccaccio» 19 (1990): 265-7.
- Gozzi 2005 = Maria Gozzi, *A margine del «Filostrato»*, «Studi sul Boccaccio» 33 (2005): 65-82.
- Gozzi 2006 = Maria Gozzi, *Dalle «Eroidi» al «Filostrato»*, «Medioevo romanzo» 30 (2006): 141-55.
- Gozzi 2011 = Maria Gozzi, *Riflessioni sull'ottava*, «Studi sul Boccaccio» 39 (2011): 397-407.
- Young 1908 = Karl Young, *The origin and development of the story of Troilus and Criseide*, London, Chaucer Society, 1908.
- Limentani 1961 = Alberto Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere Italiane» 13 (1961): 20-77.
- Limentani 1984 = Alberto Limentani, *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, in Michelangelo Picone e Maria Bendinelli Predelli (a c. di), *I cantari. Struttura e tradizione*. Atti del Convegno Internazionale, Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984: 49-74.
- Menichetti 2006 = Aldo Menichetti, *Saggi metrici*, Firenze, SISMEL, 2006.
- Muscetta 1972 = Carlo Muscetta, *Il «Filostrato»: romanzo comico-elegiaco*, in Carlo Muscetta, Achille Tartaro, *La letteratura italiana. Storia e testi. II. Il Trecento: dalla crisi dell'età comunale all'Umanesimo*, Bari, Laterza, 1972, t. 2: 79-98.
- Natali 1986 = Giulia Natali, *Progetti narrativi e tradizione lirica in Boccaccio*, «Rassegna della letteratura italiana» 110 (1986): 382-96.
- Padoan 1978 = Giorgio Padoan, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, in Id., *Il Boccaccio, le Muse il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978: 1-91.
- Perrotta 2005 = Annalisa Perrotta, *I cantari cavallereschi: un quarantennio di studi*, «Bollettino di italianistica» 1 (2005): 91-117.
- Pastore Stocchi 1968 = Manlio Pastore Stocchi, *Il primo Omero del Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 5 (1968): 77-98.
- Pelosi 2005 = Andrea Pelosi, *La versificazione di Boccaccio*, «Stilistica e Metrica Italiana» 5 (2005): 328-31.
- Pernicone 1929 = Vincenzo Pernicone, *Il «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, «Studi di Filologia Italiana» 2 (1929): 77-128.

- Picone 1977 = Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione dell'ottava*, in Marga Cottino Jones, Edward F. Tuttle (a c. di), *Boccaccio. Secoli di vita*. Atti del Congresso Internazionale, Los Angeles, 17-19 ottobre 1975, Ravenna, Longo, 1977: 53-65.
- Picone 1999 = Michelangelo Picone, *Il genere del «Filostrato»*, «Linguistica e letteratura» 24 (1999): 95-112.
- Picone–Rubini 2007 = Michelangelo Picone, Luisa Rubini (a c. di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del Convegno Internazionale, Zurigo, 23-25 giugno 2005, Firenze, Olschki, 2007.
- Praloran 1989 = Marco Praloran, Recensione a Cabani 1987, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 166 (1989): 611-7.
- Praloran 2003 = Marco Praloran, *Il poema in ottava. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003.
- Praloran 2011 = Marco Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, SISMEL, 2011.
- Rabboni 2003 = Renzo Rabboni, *Per l'edizione dei cantari*, «Lettere italiane» 55 (2003): 540-68.
- Rabboni 2013 = Renzo Rabboni, *L'«Apollonio di Tiro» veneto e il «Fiorio e Biancifiore» (Toledo, Bibl. Capitular, ms. 10-28) (2008)*, in Id., *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, sull'egloga volgare e la lirica d'imitazione pe-trarchesca*, Roma, Aracne, 2013: 19-78.
- Rabboni 2014 = Renzo Rabboni, *Boccaccio e i cantari: un'antologia in ottave di fine Trecento (Laur. Plut. LXXVIII.23, cc. 138-178) e il «Corbaccio»*, in Antonio Ferracin, Matteo Venier (a c. di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014: 173-87.
- Ricci 1963 = Pier Giorgio Ricci, *Per la dedica e la datazione del «Filostrato»*, «Studi sul Boccaccio» 1 (1963): 333-47.
- Roggia 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Narrazione in ottave*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a c. di), *Storia dell'italiano scritto*. 1. *Poesia*, Roma, Carocci, 2014: 101-9.
- Roncaglia 1965 = Aurelio Roncaglia, *Per la storia dell'ottava rima*, «Cultura neolatina» 25 (1965): 1-14.
- Sannelli 1996 = Massimo Sannelli, *Fenomenologia di amore e stile lirico nel «Teseida»*, «Medioevo romanzo» 20/3 (1996): 437-45.
- Santagata 1990 = Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Segre 1982 = Cesare Segre, *I silenzi di Lisabetta, i silenzi del Boccaccio*, in Mario Lavagetto (a c. di), *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, Parma, Pratiche, 1982: 75-85.

- Soldani 2015 = Arnaldo Soldani, *L’ottava di Boccaccio e di alcuni cantari trecenteschi. Uno studio tipologico*, «Stilistica e metrica italiana» 15 (2015): 41-82.
- Soldani 2016 = Arnaldo Soldani, *Osservazioni sull’ottava di Boccaccio*, in Pantalea Mazzitello *et alii* (a c. di), *Boccaccio in versi. Atti del Convegno*, Parma, 13-14 marzo 2014, Firenze, Cesati, 2016: 161-79.
- Stillinger 1990 = Thomas C. Stillinger, *The form of «Filostrato»*, «Stanford Italian Review» 9/1-2 (1990): 191-210.
- Stok 2009 = Fabio Stok, *I «Fasti» di Ovidio tra Petrarca e Boccaccio*, in Cecilia Braiddotti, Emanuele Dettori, Eugenio Lanzillotta (a c. di), «Ὁβ πᾶν ἐφήμερον». *Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Roma, Quasar, 2009: 489-502.
- Surdich 1987 = Luigi Surdich, *Il «Filostrato»: ipotesi per la datazione e per l’interpretazione*, in Id., *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987: 77-117.
- Surdich 1997 = Luigi Surdich, «Ragione» e «volontà»: *Giovanni Boccaccio e la linea dell’elegia*, in Aa. Vv., *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997: 33-63.
- Wilkins 1956 = Ernest H. Wilkins, *Boccaccio’s first octave*, «Italice» 33 (1956): 19.

RIASSUNTO: Nel presente contributo si riflette sulle peculiarità liriche e narrative dell’ottava rima del *Filostrato* di Boccaccio, classificando le ottave dell’opera. Il lirismo del poemetto lo allontana radicalmente dai cantari trecenteschi in ottava rima, caratterizzati invece da un andamento esclusivamente narrativo. Tali conclusioni si rispecchiano nell’assetto metrico-formale dell’ottava boccacciana e di quella canterina.

PAROLE CHIAVE: *Filostrato*, ottava lirica, ottava narrativa, cantari.

ABSTRACT: The essay reflects on the modes of the ottava rima of Giovanni Boccaccio’s *Filostrato*: the narrative and the lyric one. The lyricism inside the poem distinguishes it from the 14th century “cantari”, which appear only narrative works. This also applies to the metrical and formal differences between Boccaccio’s ottava and the “ottava canterina”.

KEYWORDS: *Filostrato*, lyric ottava, narrative ottava, cantari.

DI MONACI E ABATI

(DECAMERON I 4)

1. LA QUARTA NOVELLA DEL *DECAMERON* FRA IRONIA E SAPIENZA NARRATIVA

La quarta novella della prima giornata del *Decameron* è narrata da Dioneo, non ancora detentore del privilegio di chiudere a suo piacimento le giornate dell'opera. Il suo sigillo comunque s'imprime nel racconto, inaugurando la tematica pruriginosa e anticlericale, con un preciso riferimento almeno parzialmente canzonatorio alle abitudini monastiche: il silenzio, la chiave da consegnare all'abate prima di uscire dal monastero e le punizioni comminate nella *Regula Benedicti*, compresa la reclusione in una cella di rigore.¹ Questo il riassunto del *récit*:

In un monastero benedettino della Lunigiana un giovane monaco introduce di nascosto nella sua cella una bella fanciulla, con la quale, durante il riposo pomeridiano, fa l'amore. L'abate, destatosi e passando di fronte a quella cella, udendo certi strani rumori, si mette all'ascolto e capisce che un confratello ha fatto entrare una donna nel monastero e con lei si sta sollazzando; prima d'intervenire, decide d'attendere che il monaco esca. Questi però, avendo a sua volta udito un rumore sospetto, s'alza in silenzio e da un pertugio vede l'abate che li sta spiando. Allora serra a chiave la ragazza, si presenta dall'abate e gli consegna (come da regola) la chiave della sua cella, chiedendogli il permesso d'andare nel bosco per procurar della legna. L'abate acconsente e, uscito il monaco, entra nella cella di questi, per scoprire l'identità della donna; ma, colpito da quello che l'autore del *Novellino* avrebbe definito *tirannico bellore di donna*, cede alla tentazione e fa l'amore con lei, dopo averla collocata sopra di sé per non opprimerla col suo peso e senza sapere che la sua impresa erotica è spiata dal giovane monaco, il quale aveva

¹ Per i rapporti fra il *Decameron*, la letteratura sacra e gli ordini religiosi sono molto importanti i recenti interventi di Ilaria Tufano (2013 e 2018).

finto d'allontanarsi. Più tardi l'abate convoca il monaco per punirlo, ma questi si dichiara pronto a seguire l'esempio dell'abate, il quale gli aveva mostrato come i religiosi devono farsi "premere" non solo da digiuni e veglie, ma anche dalle femmine. L'abate capisce d'esser stato colto in flagrante dal monaco, lo perdona e gl'impone il silenzio; poi congedano la fanciulla, ma (insinua maliziosamente Dioneo) è da credere che più volte la facessero ritornare in seguito nel convento.

In effetti la breve novella ha tutto l'aspetto d'un *vaudeville* fabliolistico, pur se nessun *fabliau* sembra costituirne il vero testo-fonte, neppure in fondo quello tematicamente più vicino e spesso citato, *De l'evesque qui benèi lo con* ("Il vescovo che benedisse la natura femminile"),² del quale parleremo più avanti (§ 2).

Rileggiamo il preambolo del narratore:³

^[3] **A**MOROSE donne, se io ho bene la 'ntenzione di tutte compresa, noi siamo qui per dovere a noi medesimi novellando piacere; e per ciò, solamente che contro a questo non si faccia, estimo a ciascuno dovere esser licito (e così ne disse la nostra reina, poco avanti, che fosse) quella novella dire che più crede che possa dilettere: per che, avendo udito che per li buoni consigli di Giannotto di Civigní Abraam aver l'anima salvata e Melchisedech per lo suo senno avere le sue ricchezze dagli aguati del Saladino difese, senza riprensione attender da voi intendo di raccontar brevemente con che cautela un monaco il suo corpo di gravissima pena liberasse.

Dioneo mette le mani avanti: l'unica legge da seguire è quella del *plaisir du texte*; i due precedenti novellatori (volutamente non allude a I 1) hanno raccontato storie edificanti, perché le trovavano anche piacevoli; lui narnerà una novellina che esalterà la *cautela* (cioè l'astuzia) d'un monaco. Il narratore instaura una terna maliziosa: Abraam si salva l'anima, Melchisedech i beni e il monaco il corpo: in realtà il salvataggio del corpo è piut-

² Testo in *NRCF*, 8, 1994: 193-205.

³ Cito dal mio testo compreso in D'Agostino 2019; le altre citazioni dal *Decameron* derivano dal testo di Fiorilla del 2013: Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla).

tosto la possibilità di continuare tranquillamente a spassarsela con l'altro sesso. In fondo la novella è votata, come succede di frequente nel *Decameron*, all'esaltazione dell'astuzia, tradotta (non solo, ma anche) in una battuta salutare, ponendosi quindi a metà strada fra il senno d'un Melchisedech e la prontezza verbale celebrata nella VI giornata (cf. § 21); lo riconosce la stessa Fiammetta all'apertura della novella seguente (I 5, 4: «[...] mi piace noi essere entrati a dimostrare con le novelle quanta sia la forza delle belle e pronte risposte [...]).⁴

*

La novella, che non si può dire abbia goduto d'un'attenzione speciale della critica,⁵ è invece un piccolo gioiello di sapienza narrativa, malgrado la vecchia opinione assai riduttiva di Letterio di Francia, secondo il quale Boccaccio non era riuscito interamente felice «né nella rappresentazione dei personaggi, né nella scelta del tema, per sé stesso povero d'intreccio e reso anche meno interessante pel fatto [...] che, sotto altre forme e con attori e particolari più comici, sarà novamente trattato nella nona giornata» (1909: 69).⁶

In realtà la novella è oltremodo interessante per varie ragioni: innanzi tutto è la prima a esibire un personaggio femminile, sia pur ridotto nei contorni d'una figurina di fanciulla non «di ferro né di diamante» (§ 18), diremmo quasi una donna senza altre qualità, che non siano quelle d'un aspetto assai seducente, pronta però a piegarsi ai piaceri dei due religiosi (D'Agostino 2017: 94).⁷ Boccaccio, che dedica il *Decameron* alle graziose donne e che tanta parte riserverà al gentil sesso nel corso dell'opera, sta attuando una politica/poetica del ritardo, e solo nella quinta novella avremo una donna (una nobile) come protagonista del racconto. In fondo

⁴ In realtà molte delle novelle della prima giornata, che è a tema libero, si legano allo spirito della sesta.

⁵ Tra i contributi più recenti un capitolo del libro di Nocita (2013: 43-50), il commento di Alfano–Quondam nella nuova edizione BUR, sul testo rivisto da Fiorilla (2013) e il commento di chi scrive (D'Agostino 2019).

⁶ Di Francia allude alla novella IX 2, della quale si dirà *infra*.

⁷ E, come giustamente nota Quondam (2013: 237, nota *ad l.*), il § 18 offre «la prima scena erotica nel *Decameron*».

anche in questo Boccaccio è debitore di Dante, maestro nell'arte del ritardo, come mostrano molti casi della *Commedia*, fra i quali mi piace di rammentare quello d'Ulisse, la cui figura troneggia nel canto XXVI dell'*Inferno*, ma arriva oltre la metà del *capitulum* (al v. 85 dei 142 che lo compongono) dopo essere stata allusa, prefigurata, nominata (al v. 56) e attesa per decine di versi.

Ma la I 4 si caratterizza soprattutto, come osservavo dianzi, per una notevole costruzione narrativa che si estrinseca in modo particolare nell'abilità con cui rappresenta gli spazi e i movimenti che vi si realizzano: per il giuoco interno/esterno: la chiesa, gli orti circostanti; le celle dei monaci, fuori e dentro le stanze; per la presenza di porte continuamente aperte e chiuse si direbbe quasi al rallentatore; per il giuoco delle posizioni sopra/sotto, fisicamente nel rapporto uomo/donna e, gerarchicamente, in quello abate/monaco; per l'efficacia delle notazioni acustiche di movimenti silenziosi (*cbetamente*, *pianamente*, spesso ripetuti) e di rumori involontari (*schiamazzio*, *stropicio*). Già il commento di Giancarlo Alfano nota che Boccaccio «sfrutta brillantemente i vincoli spaziali dell'ambientazione in un convento della Lunigiana [e] potenzia l'antagonismo tra i due personaggi, valorizzando in particolare la prontezza del monaco e la sua sagacia nel rispondere all'abate» (Alfano 2013: 149).

Inoltre la novella, che inizia in un assolato e pigro mezzogiorno, quasi dovesse introdurre il motivo del "demone meridiano" dell'accidia o un evento comunque straordinario o fatale,⁸ va acquistando via via una grande duttilità nell'uso del tempo, con contrazioni e dilatazioni del "tempo della narrazione" nei confronti del tempo e degli eventi narrati, per finire in crescendo con sempre maggior velocità (*prontissimamente*, § 21, *prestamente*, § 22). Notevole pure il gioco per cui, per ben due volte (§§ 8 e 19) l'azione sembra retrocedere rispetto al momento raggiunto alla fine dei commi precedenti. In effetti nel § 7 l'abate, dopo aver origliato alla porta della cella del monaco, torna nella sua camera, in attesa che il confratello esca. Ma nel successivo § 8 il monaco, percependo un rumore sospetto, si alza dal letto e da un piccol pertugio vede l'abate mentre sta origliando. Qualcosa del genere accade ai §§ 18 e 19. Nel primo di questi

⁸ Come la caccia tragica della novella di Nastagio degli Onesti (V 8).

commi l'abate, entrato nella cella del monaco, si trastulla con la giovincella; nel secondo il monaco, vedendo entrare l'abate nella sua cella, lo spia da un buco del muro e assiste alle imprese erotiche del suo superiore.⁹

*

La densità narrativa della novella passa anche, qui come altrove nel *Decameron*, attraverso un uso sapientissimo dei colori retorici. Ora, se è vero che un autore come Boccaccio usa una ricchissima tavolozza di figure, e se è vero che il puro elenco di quelle, come già osservava Guido Almansi a proposito di un saggio di Marga Cottino Jones,¹⁰ non ci aiuta a capire granché della grandezza della prosa del *Decameron*, è per me altrettanto vero che spesso una determinata figura retorica, o a volte un paio di figure sono legate funzionalmente a una novella, costituendone una sorta di struttura testuale che aggioga con somma felicità l'elemento stilistico a quello semantico. Nel caso di Ser Ciappelletto, per esempio, avevo identificato l'iperbole, la *gradatio* e il poliptoto come elementi portanti della prima novella (D'Agostino 2010: 53-4), e poi il chiasmo nella I 2 (Id. 2012: 209), l'*aequivocatio* nella I 4 (Id. 2019: 34), l'antifrasì nella I 5 (Id. 2017: 95), la similitudine nella I 7 (Id. 2016a: 169), il poliptoto nella IV 2 (Id. 2013: 270-1), la sineddoche, la metafora e il poliptoto nella IV 5 (Id. 2016b: 279-80).

Nella I 4, oltre il ritorno continuo di parole uguali o simili, con effetti talora di *aequivocatio* e di espressione dei diversi punti di vista, mi sembra che il ruolo retorico portante sia svolto soprattutto dall'omoteleuto.¹¹ Pensiamo agli avverbî in *-mente*: 17 avverbî in 22 commi, che creano un effetto di *similiter cadens* continuato, una specie di eco o di sistema circolare che coinvolge e parifica in un certo senso la vicenda del monaco e quella del-

⁹ Ho commentato un caso simile in D'Agostino 2013: 270, a proposito dei commi 46-7 della novella di frate Alberto (IV 2).

¹⁰ In ordine al lunghissimo elenco di figure retoriche sciorinate da Cottino Jones 1968: 23, Almansi 1992: 53 causticamente commenta: «Dubito però che la lettura di questo paragrafo ci renda piú colti o piú saggi».

¹¹ Ovviamente l'omoteleuto è presente in non saprei dire quante novelle, anche con effetti semantici significativi; per es. sull'importanza del *similiter cadens diliberò* (§ 18) e *infermò* (§ 20) della novella di ser Cepparello ho scritto in D'Agostino 2010: 42.

l'abate, già sussunti in una forma di circolarità a causa del loro essere entrambi spioni spiati. Peraltro i due avverbî piú usati (tre ricorrenze ciascuno) hanno una relazione quasi sinonimica: *cbetamente* (§§ 7, 14, 19) e *pianamente* (§§ 7, 10, 17), che si possono interpretare entrambi nel senso di 'senza far rumore';¹² a questi si può forse aggiungere, non certo per sinonimia, bensí per affinità contestuale, l'avverbio *cautamente* (§ 7), che però viene presentato attraverso la sua negazione: «E mentre che egli [...] men cautamente [ossia incautamente, *minus* equivale a *non*] con le' scherzava». Come si vede il § 7 raggiunge l'acmé dell'opposizione silenzio-rumore: l'abate si muove con circospezione, pacato e sommesso, mentre il monaco, «da troppa volontà trasportato», ossia in preda a una forte eccitazione sessuale, trascura ogni prudenza e, trastullandosi con la sua bella, provoca rumori sospetti che lo denunciano. Il monaco appartiene a quei personaggi decameroniani che o per carattere o per ragioni congiunturali (per esempio a un certo punto si sentono fin troppo sicuri di sé) agiscono "men discretamente", come il Guardastagno e la moglie di Guglielmo di Rossiglione (IV 9, 8: «E men discretamente insieme usando...») o Ruberto e Sismonda (VII 8, 6: «E avendo presa sua dimestichezza e quella forse meno discretamente usando...»);¹³ e mentre la mancanza di "discrezione" porta alla tragedia nella novella del cuore mangiato, nella novella della settima giornata, cosí come nella nostra, i protagonisti trovano in un secondo tempo le risorse adeguate per riparare al loro incauto comportamento. L'abilità del monaco della quarta novella è certamente di tipo linguistico, come emerge chiaramente nel § 21:

«Messere, io non sono ancora tanto all'Ordine di san Benedetto stato, che io possa avere ogni particolarità di quello apparata; e voi ancora non m'avavate monstrato ch'e' monaci si debban far dalle femine priemere come da' digiuni e dalle vigilie; ma ora che monstrato me l'avete, vi prometto, se questa mi perdonate, di mai piú in ciò non peccare, anzi farò sempre come io a voi ho veduto fare».

Il passo si regge sull'ambiguità del verbo *pr(i)emere*, che è usato sempre in senso fisico (farsi opprimere dai digiuni e dalle veglie di preghiera), ma

¹² L'ultimo *pianamente* (§ 17), in verità, ha piuttosto il valore di 'dolcemente'.

¹³ In questi casi si tratta di un vero e proprio comparativo di minoranza.

che, nella nuova “particolarità” della *Regula* benedettina recentemente appresa dal monaco, reca con sé il significato ponderale al quale peraltro il narratore aveva già alluso al § 18, quando osservava che l’abate, «avendo forse riguardo al grave peso della sua dignità e alla tenera età della giovane, temendo forse di non offenderla per troppa gravezza, non sopra il petto di lei salí ma lei sopra il suo petto pose». Ma l’abilità del monaco è altresí, e direi preliminarmente, di tipo strategico; anche in questo caso è uno dei non pochi personaggi decameroniani che a un certo punto si fanno registi dell’azione; l’esempio forse piú tipico è rappresentato da Nastagio degli Onesti, ma da ser Cepparello e dalla Marchesana di Monferrato in poi sono molti gli uomini e le donne che prendono in mano la situazione e, giovandosi di copioni “a soggetto”, la conducono all’effetto desiderato. L’affinità specifica tra la IV e la V novella consiste nel fatto che entrambi i protagonisti (il monaco e la marchesa) coniugano abilità strategica con prontezza di spirito.

Se poi l’avverbio *onestamente* fa effetto di cornice, comparando nella rubrica (§ 1: «onestamente rimproverando al suo abate») e nell’ultimo comma della novella (§ 22: «onestamente misero la giovanetta di fuori»), anche gli altri avverbi formano il tessuto connettivo della novella, presentandosi in rapporti una volta di piú sinonimici, come per es. *apertissimamente* (§ 8) e *manifestamente* (prima, al § 7); e forse, per parallelismo, si dovrà valutare piú idonea la variante *manifestissimamente* recata da P: l’abate si rende conto con ogni evidenza (*manifestissimamente*) che nella cella di un monaco c’è una donna, e con altrettanta evidenza (*apertissimamente*) il monaco si rende conto che l’abate li sta spiando. In questo gioco di spionaggio e controspionaggio, l’abate si affida all’udito e il monaco alla vista; il primo è attirato dallo *schiamazzío* fatto dai due giovani, il secondo è messo in allarme dallo *stropicío* sentito nell’ambulacro; in questo caso *alcuno stropicío* allude a uno rumore di passi leggero (*alcuno*, in casi come questo, denota un grado basso di consistenza concettuale o sensoriale riferito a un sostantivo o espressione sostantivizzata); e si noti come anche *schiamazzío* e *stropicío* siano in rapporto di omoteleuto: il *similiter cadens* serve qui per accostare le parole, mettendone in risalto le differenze semantiche: forte rumore nel primo caso, rumore attutito nel secondo.¹⁴

¹⁴ Da notare ancora che la forma con una sola -c-, contro la piú comune *stropicío*,

*

Quelle che a noi possono apparire sicure tracce di teatralità, se pur minime, probabilmente per Boccaccio e per i lettori del suo tempo non lo erano in senso pieno; il che non toglie che, anche solo a livello diegetico, è la seconda volta, dall'inizio del *Decameron*, che il narratore ci presenta una scena in cui qualcuno sente, non visto, quel che dicono altri personaggi: mi riferisco alla scena in cui l'infermo e allettato ser Ciappelletto ode la conversazione preoccupata dei fratelli usurai, che parlottano dall'altra parte d'una parete. Nella I 4, come abbiamo visto, i personaggi che spiano sono due e il monaco lo fa ben due volte, al § 8 e al § 19. Certo non mancano, nella narrativa medievale, scene di questo tipo, nelle quali un personaggio ne spia un altro; il primo esempio che mi viene in mente è quello del nano Frocin, spione di re Marco nella saga di Tristano. A parte va considerato il *fabliau* di Garin intitolato *Le prestre ki abevete*, ossia 'Il prete che spia dal buco della serratura',¹⁵ che sviluppa piuttosto il motivo del "miraggio erotico":

Un prete è innamorato della moglie d'un villano e i suoi sentimenti sono ricambiati, anche perché il marito non sente una particolare inclinazione per l'altro sesso. Un giorno il prete si reca a casa della donna, ma il villano è già rincasato e ha chiuso a chiave la porta. Il prete spia dal buco della serratura e vede che i coniugi sono seduti a tavola e stanno pranzando; allora a voce alta chiede che cosa stiano facendo. Il villano risponde che stan mangiando, ma il prete sostiene che li sta vedendo far l'amore e che l'uomo vuol farlo passar per cieco. Dopo qualche insistenza gli propone di cambiar di posto: lui entrerà in casa e il villano resterà fuori dell'uscio. Eseguita. Il prete allora possiede la donna sotto gli occhi del marito scandalizzato, ribattendo, alle sue proteste, che in realtà sta mangiando con sua moglie. La spiegazione che il prete propina all'ingenuo villano è che c'è di mezzo un'illusione ottica.

pare attestata soprattutto da Zuccherò Bencivenni; per quanto riguarda Boccaccio lo stesso corpus dell'OVI riporta esclusivamente la forma con la grafia geminata, con l'eccezione dello *stropicio* di *Decameron* I 4.

¹⁵ Testo in *Fabliaux érotiques* (Rossi–Straub): 155-63.

L'argomento di questo *fabliau* è attestato dalla tradizione orale e trova qualche corrispondenza con le favole 44 e 45 di Maria di Francia,¹⁶ con l'*exemplum* 251 di Jacques de Vitry¹⁷ e con il finale della *comoedia elegiaca* intitolata *Lidia*,¹⁸ a sua volta ben tenuta presente da Boccaccio nella novella VII 9 del *Decameron*. La differenza sta nel fatto che il miraggio della novella di Lidia, Nicostrato e Pirro non avviene propriamente attraverso una scena spiata: è il pero su cui salgono prima Pirro e poi Nicostrato a possedere proprietà "magiche" (questo è quanto vien fatto credere al marito ingenuo). Non escluderei comunque che anche il *fabliau* del *Prestre ki abevete* possa essere stato conosciuto da Boccaccio. Per quanto riguarda il motivo dello spionaggio, in realtà è soprattutto con la *Weltanschauung* secentesca e con il teatro barocco che questa figura assume uno sviluppo particolare, a tal punto che si parla dell'"hombre en acecho" (l'uomo in agguato) come dell'emblema d'una società insicura e d'una politica ossessionata dal fattore inquisitoriale. Contentiamoci dunque di vedere un motivo narrativo passibile d'uno sfruttamento di tipo teatrale: il lettore idealmente diventa spettatore e spia un personaggio teatrale che ne spia un altro. E, se volessimo azzardare una visione programmaticamente anacronistica, ma siamo in buona compagnia con Nicolò Pasero, che ha scritto un saggio brillante intitolato *Cinema nel Medioevo* (2000), potremmo parlare di effetti cinematografici del racconto, ovvero di taglio di scene e addirittura di inquadra-

¹⁶ Testo in Marie de France, *Fables* (Brucker): 192-9. Nessuna delle due favole ha come protagonista un chierico. Nella n° 44 un villano, spiando la moglie, scopre che se l'intende con un altro; ma la consorte lo convince che non tutto quello che si vede è vero, come non è vero che l'immagine riflessa in una tinozza sia la persona che vi si riflette. Nella n° 45 un tizio vede che la moglie s'inoltra in un bosco insieme con un altro uomo. La donna gli fa credere che si tratta di una visione che preannunzia la sua (*scil.* di lei) morte e gli dice che si ritirerà in convento a occuparsi della sua anima, a meno che il marito non giuri di non averla vista in compagnia d'un altro, cosa che lo sprovveduto marito fa di buon grado.

¹⁷ Testo in Jacques de Vitry, *Exempla* (Crane): 106. Una donna, sorpresa a letto con l'amante, ricorre all'aiuto d'una vecchia che, dopo aver consigliato di nascondere il drudo, si presenta al marito salutandolo lui e i suoi compagni. L'uomo si meraviglia, perché in realtà è solo, e allora la vecchia gli spiega che in certe ore del giorno si può soffrire di diplopia; il marito babbeo ci crede e chiede scusa alla moglie.

¹⁸ Testo in *Lidia* (Gualandri-Orlandi): 246-55.

ture che possono configurare quasi una sceneggiatura perfetta, tanto che vien quasi da stupirsi come questo racconto non sia stato riversato né nel *Decameron* di Pier Paolo Pasolini, né in quello (*Meraviglioso Boccaccio*) dei fratelli Taviani. Si potrebbe persino pensare a un “trattamento” di questo tipo, limitato, a scopo esemplificativo, ai commi 5-7. Questo il testo:

[5] Il quale per ventura un giorno in sul mezzodí, quando gli altri monaci tutti dormivano, andandosi tutto solo da torno alla sua chiesa, la quale in luogo assai solitario era, gli venne veduta una giovinetta assai bella, forse figliuola d'alcuno de' lavoratori della contrada, la quale andava per li campi certe erbe cogliendo: né prima veduta l'ebbe, che egli fieramente assalito fu dalla concupiscenza carnale. [6] Per che, fattolesi piú presso, con lei entrò in parole e tanto andò d'una in altra, che egli si fu accordato con lei e seco nella sua cella ne la menò, che niuna persona se n'accorse. [7] E mentre che egli, da troppa volontà trasportato, men cautamente con le' scherzava, avvenne che l'abate, da dormir levatosi e pianamente passando davanti alla cella di costui, sentí lo schiamazzio che costoro insieme faceano; e per conoscere meglio le voci s'accostò chetamente all'uscio della cella ad ascoltare e manifestamente conobbe che dentro a quella era femina, e tutto fu tentato di farsi aprire; poi pensò di volere tenere in ciò altra maniera, e tornatosi alla sua camera aspettò che il monaco fuori uscisse

E questo il trattamento che propongo del comma 5:

Interno del monastero, nell'ora della siesta; il testo suggerisce una serie di campi totali alternati a piani medi per mostrare i monaci che riposano. Assenza di rumori o al massimo si sente qualche monaco che russa. La macchina segue un monaco (figura intera o piano americano) che si alza esce e si mette a camminare da solo tutto intorno alla chiesa del monastero (piano-sequenza in campo lungo), finché non incontra la giovanetta che coglie delle erbe nel campo (figura intera della ragazza); il monaco è assalito dalla concupiscenza (primo piano). Il primo piano del monaco è senza controcampo, perché il testo non descrive la reazione della fanciulla.

Il comma successivo suggerisce un “movimento di macchina”: “fattolesi piú presso”, “che con lei entrò in parole”, che si traduce in una serie di primi piani dei due personaggi. Segue un altro movimento di macchina

che porta i due all'interno del monastero, con alcuni piani ravvicinati nei momenti in cui il monaco e la fanciulla evitano d'essere sopresi dagli altri confratelli addormentati. Con uno stacco il comma 7 ci mostra i due giovani intenti ai piaceri carnali e, con un ulteriore stacco ci mostra l'abate che si sveglia, si alza e così via.

È evidente che un esercizio del genere si potrebbe realizzare con qualunque testo narrativo, anche antico o moderno; e tuttavia la densità narrativa della novella, nella quale le azioni prevalgono nettamente sul resto; la descrizione precisa della prossemica e dei movimenti dei personaggi; il taglio delle scene e altro ancora da un lato rendono facile, nel caso della I 4, una traduzione in un testo cinematografico e dall'altro fanno pensare a una possibile ricezione da parte del lettore (anche di quello antico) che solleciti la visione di una realtà in movimento, qual è, per definizione, quella rappresentata dalla decima musa. Anche la già allusa velocità del moto, campo semantico ben presente con gli avverbi *prestamente* (§§ 9, 22), *prontissimamente* (§ 21) e *subitamente* (§ 15) agevola la traduzione mentale in immagini.¹⁹

2. LE FONTI E I TESTI AFFINI

Se non si può indicare un *fabliau* specifico, certo si può dire che Boccaccio mette sapientemente a frutto l'armamentario narrativo di molti di quei racconti francesi. Questo il riassunto del già citato *fabliau De l'evesque qui benei lo con*:

Il vescovo di Bayeux, grande amatore, s'è allestito quel che D'Annunzio avrebbe chiamato un *buen retiro* in un piccolo centro sito a qualche lega della città, nel quale consuma varie relazioni segrete, ma proibisce a un semplice sacerdote del luogo d'avere una concubina. Il prete tuttavia si rifiuta di separarsene e per questa ragione si vede infliggere varie penitenze (non bere vino, non mangiar carne d'oca ecc.), che solo l'inge-

¹⁹ Si tratta di una caratteristica che la nostra condivide con altre novelle, per esempio con quella di frate Alberto (D'Agostino 2013: 269-70).

gnosità della compagna riesce in qualche modo ad aggirare. A un certo punto il vescovo va a trascorrere un'intera settimana in quella cittadina e passa segretamente ogni notte in casa d'una borghese, la sua nuova amante che non vuole recarsi nella *garçonnière* e che vive nei pressi della dimora del prete. Questi, che ha sentito dei pettegolezzi sugli abboccamenti del prelado con la sua vicina, ottiene da lei il permesso d'assistervi, nascosto dietro una tenda. Arriva il vescovo, la signora si spoglia e a contatto con la sua pelle nuda, il presule s'infiama di desiderio e vuol passare direttamente all'atto carnale, ma la donna rifiuta di lasciarsi toccare finché il suo sesso non sarà stato benedetto. Il vescovo accetta e quando termina il rito, pronunciando la formula *per omnia saecula saeculorum*, il prete dal suo nascondiglio risponde: *amen*. Vedendosi sorpreso da colui che voleva costringere alla castità, il vescovo ridendo si dichiara vinto e gli leva la penitenza, a patto di non vederlo mai più.

Non manca, in effetti, un parallelismo essenziale fra i due racconti, che pertiene allo schema nucleare della vicenda: un religioso di grado superiore perdona il peccato di lussuria d'un religioso di grado inferiore, il quale l'ha scoperto commettere la medesima colpa. Detto questo, tutto il resto è in pratica differente: l'ambientazione cittadina del *fabliau*²⁰ contrasta con quella campagnola della novella, che si svolge in un monastero, con un accenno pure al territorio circostante soggetto al controllo dell'istituzione religiosa; il carattere blasfemo del *fabliau*, che l'avvicina ad altri testi congeneri, come per esempio *Le Prestre crucefié* ('Il prete crocifisso')²¹ o, cambiando del tutto ambiente, con l'episodio *Cruz cruzada panadera* del *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, Arcipreste de Hita,²² è del tutto assente nella

²⁰ Cf. in particolare Bianciotto 1981.

²¹ Tuttavia il *Prestre crucefié*, per il suo carattere sadico e cruento (cf. *infra*), è lontanissimo dall'*Evesque qui beneï lo con*. Per lo stereotipo del prete nei *fabliaux* si veda Burrows 2005.

²² Si veda Juan Ruiz, *Lba* (D'Agostino): 37-46. Ho il sospetto che, di là dal carattere già di per sé blasfemo della benedizione del sesso, nell'espressione *per omnia saecula saeculorum*, se pronunciata – come dev'essere – con l'ossitonia generalizzata "alla francese" [oni`a seky`la sekylo`rō] (fra l'altro il verso deve far rima con *beneïçon* 'benedizione' e poco importa se entrambe le *o* toniche tendono a *u*), si nasconda un gioco di parole scurrile con *on y a se cul, ab!, se cul aurons*, foneticamente sovrapponibile ('abbiamo qui a di-

novella boccacciana; e si potrebbe procedere oltre, con osservazioni piú o meno ovvie.

Le licenze erotiche dei religiosi sono in effetti tema comune della letteratura comica e satirica,²³ ma il meccanismo narrativo della novella I 4 del *Decameron* non trova pieno riscontro in altri testi. Certamente va rammentato anche il racconto LIV del *Novellino* («Qui conta come il piovano Porcellino fu accusato»):

Uno piovano, il quale avea nome il piovano Porcellino, al tempo del vescovo Mangiadore fu acusatò dinanzi dal vescovo, ch'elli guidava male la pieve per cagione di femine. Il vescovo, facendo sopra lui inquisizione, trovollo molto colpevole. E stando in vescovado, attendendo l'altro dí d'essere disposto, la famiglia, volendoli bene, l'insegnaro campare. Nascoserlo la notte, sotto il letto del vescovo. E in quella notte il vescovo v'avea fatto venire una sua amica; ed essendo entro il letto, volendola toccare, l'amica non si lasciava, dicendo: «Molte impromesse m'avete fatte, e non me ne attenete neente». Il vescovo rispuose: «Vita mia, io lo ti prometto e giuro». «Non» disse quella, «io voglio li danari in mano». El vescovo, levandosi per andare per danari, per donarli all'amica, el piovano uscí di sotto il letto e disse: «Messere, a cotesto colgono elle me! Or chie potrebbe fare altro?» Il vescovo si vergognò, e perdonògli; ma molte minacce li fece dinanzi alli altri chericí.²⁴

Di là da quello che abbiamo chiamato “schema nucleare” della vicenda (comune anche al testo francese e al *Decameron*), il racconto del *Novellino* manifesta un paio di punti di contatto con il *fabliau*: il primo riguarda un personaggio (il prelado con il ruolo piú elevato è anche qui un vescovo e

sposizione il suo deretano, ah il suo deretano avremo”). Insomma, è un po' come il gioco di parole nascosto nel titolo d'un famoso *musical* del 1969, *Ob Calcutta!*, mutuato da un quadro del 1946 di Clovis Trouille, *Ob Calcutta!, Ob Calcutta!*, da interpretarsi *Ob quel cul t'as!* In Juan Ruiz è evidente (e tradizionale) il gioco fra *quoniam* e *coño* (il *con* del testo francese).

²³ Cf. la *Cántica de los clérigos de Talavera*, in Juan Ruiz, *Lba* (D'Agostino): 115-25. Si veda pure Poisson-Gueffier 2011-2012 e Boutet 2015.

²⁴ *Novellino* (Conte): 87-8.

non un abate), il secondo fa riferimento all'azione (l'amica di questi si dichiara disposta a lasciarsi toccare solo a patto che il presule faccia qualcosa per lei, la benedizione del sesso o una dazione in denari).²⁵ Altri aspetti, invece, sono del tutto originali, in particolare la precisa onomastica in parte inventata (l'appropriato Porcellino),²⁶ in parte dotata di riferimento storico (il vescovo di Firenze Giovanni Mangiadore) ma sempre usata con effetti comici; e il fatto che sono i famigli del vescovo ad aiutare il piovano a schivar la punizione, nascondendolo sotto il letto del padrone.

D'altra parte è ben noto che la novella I 4 palesa pure una similitudine di base con la seconda della nona giornata:

In un monastero femminile dell'Alta Italia, la giovane monaca Isabetta, bellissima e di sangue nobile, ha una relazione furtiva con un bel giovane; le consorelle se ne accorgono e la denunciano alla badessa Usimbaldia, mentre questa è a letto con un prete suo amante. La badessa si riveste al buio in fretta e furia, indossando le brache del prete invece del suo saltero; quindi fa chiamare Isabetta e la rimprovera alla presenza di tutte le monache. Ma la giovane nota lo strano copricapo e prega la badessa di riannodarsi la cuffia prima di proseguire. Usimbaldia, scoperta, stravolge l'iniziale reprimenda, invitando le altre monache a soddisfare i propri impulsi naturali.

Anche qui, l'elemento comune alle due novelle è lo stesso schema di base che unisce i testi sin qui visti, sia pure virato al femminile: una religiosa di grado superiore perdona il peccato di lussuria di una religiosa di grado inferiore, la quale l'ha scoperta commettere la medesima colpa. Invece la caratteristica specifica della novella IX 2 consiste nelle brache del prete.²⁷

²⁵ D'Ancona 1912: 118, Conte 2001: 347-8 e altri studiosi sono proclivi a vedere nel *fabliau* *De l'evesque qui beneï lo* con la fonte del *Novellino*.

²⁶ Non sembra aver nulla a che fare, ma è comunque utile segnalare che esiste un *fabliau* intitolato *Porcelet* ('Porcellino', in *NRCE*, 6, 1991: 185-91), che però è il nome che una moglie insaziabile dà al suo organo sessuale.

²⁷ La novella di Boccaccio fu riassunta in un'ottava del *Morgante* di Luigi Pulci (Greco), XVI 59: «Vo' che tu corra come fe' a furore / quella badessa, e lievi il romor grande, / che volle tòr la cuffia, e per errore / si misse dell'abate le mutande; / per che

Il motivo è tra quelli registrati nel *Motif-Index* di Stith Thompson (1955-1958) al numero K1273, «*Abbess puts priest's trousers on her head. Suddenly called up while abed with the priest, she thinks to put on her coif. Discomfited by nuns whom she has denounced for incontinence*», con riferimento alla nostra novella. Ma nella tradizione fabliolistica non mancano testi in cui dei religiosi in libera uscita dimenticano le brache in un luogo inopportuno.

Non mi pare possano esistere dubbî circa il fatto che alla base della novella IX 2 del *Decameron* ci sia il *fabliau* di Jean de Condé intitolato *Li dis de la nonnete* («Il racconto della novizia»).²⁸ Jean de Condé, vissuto fra il 1275-80 e il 1345, dunque in epoca prossima al *Centonovelle*, è poeta soprattutto didattico e morale, ma è pure autore di cinque *fabliaux* di valore artistico diseguale e comunque non eccezionale. Fra questi il *Dis de la nonnete*, sia pure con qualche lungaggine e qualche incongruenza narrativa, racconta la storia seguente:

In un monastero femminile nel quale tutte le monache, dalla badessa all'ultima novizia, si dedicavano (e si suppone che ancora si dedichino) alle relazioni amorose, malgrado l'espresso divieto della badessa, una novizia viene reclusa per non aver obbedito all'ordine. Dalla prigione vede passare la priora con l'amico e minaccia di denunciarla. Allora la priora e altre monache si recano dalla badessa per convincerla a togliere la punizione alla novizia; la sorprendono a letto con l'amante (un gio-

la monacella peccatore / disse: «Madonna, il capo vi si spande: / la cuffia prima un poco v'acconciate»; / dond'ella si tornò al suo santo abate?». E fu anche riscritta, sempre in ottave e col titolo *La cuffia alla moda*, dal bergamasco Giuseppe Rillosi nel 1797 (26-41).

²⁸ Testo in Jean de Condé, *Fabliaux* (Mazzoni Peruzzi): 347-64. La nota di Branca (Boccaccio, *Decameron* [Branca]) è, come al solito, ricca, ma un po' troppo «cumulativa», senza le opportune distinzioni: «Antecedenti interessanti di questa novella [...] sono stati indicati nella letteratura di devozione dei secoli precedenti: per es. nella *Legenda Aurea* (146) e più tardi nella *Vita di San Girolamo* del Cavalca. Poco prima che il B. scrivesse il *D.*, storie simili erano state narrate in Francia nel *Dit de la nonnete* e nel *Des braies au cordelier* (*Recueil général*, cit., app. III, III 88; BÉDIER, p. 466) e nel *Renard le Contrefait* (III b.; *Histoire Littéraire de la France* cit., XXIII, p. 83; e cf. *Recueil de farces, moralités* ecc., Paris 1837, II, c. 14)». Di questi testi si parlerà *infra*. Giancarlo Alfano, in Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla), rimanda alla nota di Branca e al libro di Nigro 1983.

vane abate “visitatore”) e lei si mette in capo le brache dell’uomo. Dai risolini si passa all’aperto confronto fra le monache e la badessa, che alla fine chiede perdono a tutte. La conclusione è affidata alla priora, che ironicamente osserva come tutte le consorelle possano prendere esempio dai superiori e maledice chi vuol parlar male dell’amore.

Come si vede, le somiglianze sono stringenti: un convento femminile, l’ipocrisia della badessa, la flagranza della sua colpa, le brache scambiate per il velo, l’ironia delle sottoposte, la conclusione assolutoria. Secondo Gaston Raynaud (1905: 282), la versione del *fabliau* contenuta nel *Renart le Contrefait*, l’ultimo avatar del romanzo della volpe (scritto fra il 1319 e il 1322 e rimaneggiato fra il 1328 e il 1342)²⁹ è piú vicina a Boccaccio e a La Fontaine. In verità la redazione del *Renart le Contrefait* è molto piú breve (42 vv. contro i 252 di Jean de Condé) e difficilmente si può condividere il giudizio di Raynaud, almeno per quanto riguarda Boccaccio. Il testo del *Renart le Contrefait* si limita a riferire che una badessa, la quale giace col suo amico, sente dei rumori che denunciano la baldoria (*folour*) organizzata da una monaca con un prete; per fermarla si alza e, calzate sulla testa le brache dell’amante, tiene un discorso durissimo alla consorella, la quale però le fa notare l’improprio copricapo che svela il suo peccato, così che la badessa, addolcitasi, propone all’altra donna la reciproca omertà. Se non altro manca un particolare importante che si trova tanto nel *fabliau* di Jean de Condé quanto nel *Decameron*: l’intervento corale delle monache, anche se svolto in modo molto diverso: nel *fabliau* le religiose intendono impetrare il perdono per la consorella, nel *Decameron* la vogliono denunciare.³⁰

²⁹ Testo in Raynaud 1905: 282-3.

³⁰ Il racconto di La Fontaine (*Contes*, IV 7), come già osservava Raynaud, deriva dal *Decameron*: lo dimostra il titolo, *Le psautier*, termine di fatto ignoto al lessico francese nel senso di «certi veli piegati», come dice Boccaccio, glossando la parola *saltero* (il narratore francese scrive che la badessa scambia l’*haut-de-chausse* del curato suo amante con «certain voile aux nonnes familier / nommé pour lors entre elles leur pasutier»); e lo dimostrano molti particolari dell’azione, che, ad esempio, prevede anche qui che le monache spiino la giovane *soeur Isabelle*, lasciando una sentinella («sentinelle se pose»).

Invece il *fabliau* anonimo intitolato *Des braies au cordelier* ('Le brache del cordigliere', ossia del frate minore conventuale)³¹ è un testo di un certo impegno artistico (tolti un paio di dettagli che risultano forse leggermente forzati, a meno che non vadano spiegati con la totale imbellicità del mercante)³² e di grande vivacità. Il questo testo le brache sono, piuttosto che calzoni o mutandoni, una cintura dalla quale pendono delle borse con denari ovvero con oggetti di lavoro.

La moglie di un mercante ama, riamata, un chierico. Il marito deve andare il giorno dopo al mercato di Meung e le chiede di svegliarlo per tempo. La moglie lo desta prima di mezzanotte, facendogli credere che è poco prima dell'alba. Il marito parte ed entra il prete, con il quale la donna si sollazza. Durante il cammino il mercante si rende conto che è troppo presto, torna a casa, bussa, il prete scappa lasciando le sue brache e indossando quelle del cornificato. La moglie fa finta d'essere addormentata e in un primo tempo simula di credere che il marito sia un intruso. Al mattino il marito riparte, indossando senza accorgersene le brache del prete. La moglie si rende conto dello scambio e, comprendendo che il marito sarebbe montato su tutte le furie, va da un frate minore, al quale confessa tutto e chiede aiuto: il frate deve sostenere d'averle prestato il suo indumento personale, perché le brache d'un prete, messe sotto il cuscino d'una donna, hanno il potere di favorire la gravidanza. Intanto il mercante, che è a Meung, vuol pagare il ristoratore, cerca la borsa coi soldi nelle brache (appunto), ma vi trova gli strumenti di scrittura d'un chierico. Torna furioso dalla moglie, della

³¹ Testo in *NRCF*, 3, 1986: 211-36.

³² Sono i seguenti: 1) La moglie del borghese, che il giorno dopo deve recarsi al mercato di Meung e che la prega di svegliarlo in tempo, lo desta prima ancora di mezzanotte, dicendogli che è già tardi; in questo modo fa entrare il prete per godersi una notte intera con lui, ma non prevede che il marito, per quanto babbeo, possa rendersi conto, una volta in cammino, che è troppo presto (glielo farà notare l'amico con il quale deve recarsi a Meung) e voglia tornare a casa. 2) Quando il marito in effetti torna a casa, bussa ripetutamente alla porta finché non entra. Ma la moglie, che ha fatto scappare l'amante in tutta fretta, è a letto e fa finta di dormire; e quindi chi ha aperto la porta al marito? Inoltre il borghese non chiede alla moglie come le fosse venuto in mente di svegliarlo così presto, né lei dà alcuna spiegazione.

quale ha scoperto l'infedeltà, ma la donna, con l'aiuto del frate minore, gli propina la frottola convenuta. Il borghese è convinto e chiede scusa; la moglie potrà continuare a tradirlo impunemente con il chierico.

Come si comprende, il *fabliau* presenta scarsissimi punti di convergenza con la novella della badessa (le brache, che non si riferiscono neppure allo stesso oggetto) e men che meno con la I 4, di là dalla semplice osservazione della lascivia fratesca. Il *fabliau* venne ripreso, con esiti meno felici, dal già citato Jean de Condé: il *fabliau Des braies le prestre* ('Le brache del prete')³³ racconta praticamente l'identica storia, ma, a parte dettagli minori, è privo, fra l'altro, del brillante finale, con la collaborazione del frate e, prima, della scena in cui la donna fa finta d'essere addormentata.

Un altro testo che presenta una minima tangenza con la tradizione che stiamo analizzando è costituito dalla 52^a delle *Cent nouvelles nouvelles*, risalenti più o meno alla metà del Quattrocento. La novella in questione è notevolmente articolata dal punto di vista narrativo, e solo una parte di essa contiene il motivo che ci interessa.³⁴

Disattendendo i tre consigli che il padre gli ha dato sul letto di morte (uno dei quali gl'interdice il matrimonio con una straniera), un giovane, recatosi all'estero, si sposa con la figlia del signore di quella terra. Gli vien detto che l'usanza locale vieta alla sposa di trascorrere col marito la prima notte di nozze. Lui sta alle regole, ma si rende conto che un cappellano lo ha sostituito fra le lenzuola coniugali e poi ha lasciato le sue brache nella camera. Il giovane s'impadronisce di nascosto dell'indumento intimo del religioso e il giorno dopo gli vien detto che può giacere con la moglie. Ma lui, adducendo il fatto che in realtà i parenti acquisiti poco sanno del suo passato, li invita nella sua terra, a casa sua; e qui, alla presenza dei suoceri e di altre persone, denuncia il tradimento e abbandona la sposa.

Ancor meno ha a che fare col nostro motivo il *fabliau* di *Auberee* (Lee), pur citato talora a questo proposito: nel testo francese, infatti, la vecchia

³³ Testo in Jean de Condé, *Fabliaux* (Mazzoni Peruzzi): 132-8.

³⁴ Testo in *Cent nouvelles nouvelles* (Sweetser): 330-7.

ruffiana Auberee entra con l'astuzia nella camera da letto d'una signora, nasconde il farsetto d'un suo spasimante sotto le coperte, in modo tale che il marito lo possa trovare e ritenere la moglie adultera. A parte il resto della vicenda, manca il dato fondamentale, cioè la presenza di almeno un religioso. Capi d'abbigliamento o accessori personali che rivelano la presenza d'un amante sono peraltro frequenti nella narrativa di questo genere.

*

Di là dai *fabliaux*, sono stati segnalati anche altri testi che sembrano contenere tratti affini a quelli della novella IX 2 del *Decameron*:³⁵ fra questi il tiro mancino giocato a San Gerolamo e presente in molti testi, per es. la *Legenda aurea* o la *Vita di San Girolamo* di Domenico Cavalca; do il testo della prima (cap. CXLII):

³⁴ Mortuo autem Liberio papa Ieronimus dignus summo sacerdotio ab omnibus acclamatur; ³⁵ sed dum quorundam clericorum et monachorum lasciuam increparet, illi nimium indignati ei insidias parauerunt, sed et per uestem muliebrem, ut ait Iohannes Beleth et Vincentius, ab eis turpiter est derisus. ³⁶ Nam cum Ieronimus ad matutinum solito more surgeret uestem mulieris quam emuli iuxta lectum posuerant reperit suamque esse credens induit et in ecclesiam sic processit. ³⁷ Hoc autem emuli faciebant ut mulierem habere in thalamo crederetur.³⁶

³⁵ Branca (cf. *supra*) cita la *Legenda aurea* 146, ma tale capitolo dell'opera di Jacopo da Varazze tratta di Santa Pelagia (detta anche Margherita, altrove Marina), la cui storia non ha nulla a che vedere con il nostro testo; la caratteristica più saliente del racconto è che la protagonista è una donna vestita da uomo. Sarà un refuso per 142.

³⁶ Jacopo da Varazze, *Legenda aurea* (Maggioni): 1124. E questa è la traduzione a fronte di Maggioni: «³⁴ Alla morte di papa Liberio, Girolamo venne acclamato da tutti come degno del pontificato; ³⁵ ma, poiché egli criticava la lascivia di alcuni chierici e monaci, quelli, indignati, gli tesero una trappola e, come raccontano Giovanni Beleth e Vincenzo, si fecero vergognosamente beffa di lui con una veste da donna. ³⁶ Infatti Girolamo, levandosi come al solito per il mattutino, prese una veste da donna che i suoi avversari gli avevano messo vicino al letto, e credendo che fosse la sua la indossò ed entrò così in chiesa. ³⁷ I suoi avversari avevano fatto questo perché si credesse che egli aveva una donna nel letto».

La somiglianza, almeno fino a un certo punto, non si può negare: il santo indossa un indumento femminile e lo esibisce senza accorgersene fra i confratelli; ma certo non manca qualche forzatura: in effetti Girolamo è casto e l'indumento è stato collocato malignamente dai monaci invidiosi.

Come si sa, questo motivo è presente anche nella storia delle “brache di San Griffone”, a sua volta collegabile al motivo K1526 del *Motif-Index* di Thompson: «*Friar's trousers on adulteress's bed: relic to cure sickness*. The husband is duped into believing that the friar has come to visit the sick». Nella letteratura italiana l'espressione più compiuta è rappresentata dal *Novellino* di Masuccio Salernitano (novella III della Parte I),³⁷ dove manca appunto il rapporto fra monaco e abate o fra monaca e badessa.

Qui infatti il giovane domenicano Nicolò da Narni s'invaghisce, ricambiato, della giovane e bella Agata, moglie del maestro Rogero, anziano e geloso. In un'assenza di Rogero, Nicolò va a casa di Agata, ma il ritorno imprevisto del marito lo fa scappare, lasciando le brache ai piedi del letto. La donna si giustifica, dicendo che si tratta d'una reliquia, le brache (appunto) di San Griffone, capaci di curare i suoi problemi d'inflammazione uterina. Nicolò chiede l'aiuto del suo superiore e tutti i monaci vanno in processione dal maestro Rogero, confermando la versione di Agata, e riuscendo a convincere l'ingenuo, ancorché sospettoso, marito.

La novella di Masuccio ha degli'importanti precedenti, quanto meno la CCVII del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti e la CCXXXII facezia di Poggio Bracciolini. Nel racconto del primo «A Buccio Malpanno d'Amelia è fatto credere, colicandosi un frate minore con una sua donna e lasciandovi le brache, che quelle son quelle di santo Francesco, ed egli se 'l crede»; la facezia del secondo è molto simile, e il cambiamento più significativo consiste nel fatto che il priore del monastero, al quale il marito della donna aveva sporto reclamo, lo convince a soffocare lo scandalo, sottoscrivendo

³⁷ Una fine lettura della novella si legge in Pirovano 1996: 101-6; lo studioso individua un'organizzazione in cinque quadri scenici successivi paragonabili agli atti d'una commedia, preceduti da un prologo e conclusi da un epilogo. Si vedano anche del Monte 1949 e Nigro 1983.

l'invenzione delle brache di San Francesco. In questo punto della storia non si può non cogliere una notevole affinità con il *fabliau Des braies au cordelier*, che già introduceva nel racconto la complicità del frate minore, anche se le brache erano del monaco e non la reliquia d'un santo. Un'altra differenza importante fra Sacchetti e Poggio è data dal finale delle vicende: nella novella del primo frate Antonio, che si gode le grazie della moglie di Buccio, esce indenne dall'incidente e continua la relazione con donna Caterina, mentre frate Domenico, che per aiutare il confratello inventa la storia delle brache di San Francesco, sarà punito da Dio; nel racconto di Poggio apparentemente tutto finisce bene, se non che dopo qualche tempo l'inganno viene scoperto e arrivano degl'ispettori a investigare sulla frode.³⁸

Come si sa, griffone, variante di grifone e di grifo o griffo, è il nome di un animale alato mitologico e fantastico dalla testa d'uccello e dal corpo di leone. Il grifone che Dante immagina nel Paradiso terrestre (*Pg* XXIX) è ritenuto simbolo di Cristo (così già in sant'Isidoro). Ma il grifo è anche muso o testa d'animale (specialmente di cane, per esempio nel Cavalca) o becco d'uccello. Il griffone è, con parole del Bandello, uno «spaventoso e terribilissimo augel[lo] [dotato di] un becco tanto duro e forte che smaglierebbe diece corazze d'acciaio» (*Novelle* [Menetti], Parte II 2). Se si tiene presente la canonica comparazione fra il becco d'un uccello e il sesso maschile (basti pensare al sirventese osceno di Arnaut Daniel),³⁹ si comprende come il San Griffone di Masuccio sia un simbolo blasfemo per il membro virile. D'altra parte il misto di cane e di uccello che si coglie nelle varianti antiche rimanda alla falconeria e alla cinegetica, dunque alla caccia, che è altra metafora sessuale ben presente nella novella di Masuccio («Fra Nicolò [...] trattesi le mutande, e a capo del letto buttatele, e con la bella giovane abbracciatosi, la dolce e desiata *caccia* incominciarono»); «Frate Ni-

³⁸ Invece quasi nulla ha a che vedere con questo motivo narrativo il CXVI racconto del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti, malgrado lo studio di Brockmeier 1982. Un lussurioso sacerdote marchigiano, prete Juccio, è accusato all'inquisitore per le sue lascivie e perché non porta le brache. L'inquisitore l'interroga, ma Juccio gli afferra i testicoli e non li lascia finché l'altro non l'assolve dai suoi peccati.

³⁹ Arnaut Daniel, *Sirventese* (D'Agostino): 347.

colò e il compagno di continuare la cominciata e fertile caccia non si scordavano con piacere grandissimo de la fante e de la madonna» e altri esempî che qui si omettono, con riferimenti continui ai cani, ai levrieri e a san Griffone).⁴⁰

*

Nella seconda novella della nona giornata del *Decameron*, le parole introduttive di Elissa si attagliano piuttosto bene anche alla I 4, benché vadano registrate alcune differenze:

[3] Carissime donne, saviamente si seppe madonna Francesca, come detto è, liberar dalla noia sua; ma una giovane monaca, aiutandola la fortuna, sé da un soprastante pericolo, leggiadramente parlando dilliberò. [4] E come voi sapete, assai sono li quali, essendo stoltissimi, maestri degli altri si fanno e gastigatori, li quali, sí come voi potrete comprendere per la mia novella, la fortuna alcuna volta e meritamente vitupera: e ciò addivenne alla badessa sotto la cui obediencia era la monaca della quale debbo dire.

In effetti la nona giornata è, come la prima, a tema libero e la novella della badessa si può inquadrare, come la I 4 e altre del primo blocco, fra quelle che trovano l'espressione più compiuta e coerente nella sesta giornata, per la quale la regina (che è la stessa Elissa), impone che «si ragioni [...] di chi, con alcun leggiadro motto tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita, pericolo o scorno». “Leggiadre” in tutti i casi le parole, cioè efficaci e appropriate nella loro cortesia e amabilità, come le parolette grazie alle quali la Marchesana del Monferrato reprime l'amore del Re di Francia (I 5, 1). Per quanto riguarda la monaca di IX 2 Elissa osserva che fu aiutata dalla fortuna, annotazione che richiama uno dei *Leitmotive* del grande scrittore spagnolo Juan Manuel, l'autore del *Conde Lucanor*, per il quale l'uomo poteva salvarsi solo se Dio l'aiutava e si

⁴⁰ Si veda in particolare Pirovano 1996: 103 e 141-3. La novella di Masuccio è stata trasposta in ottave, col titolo *Le brache di San Griffone*, da Giambattista Casti (1724-1803) nelle *Novelle galanti* (Rodler) e ha conosciuto un recente rifacimento in forma teatrale, in prosa mista a versi, da parte di Francesco Pastore, sempre con lo stesso titolo (2005).

aiutava da solo («ayudándose el omne y ayudándole Dios»);⁴¹ ovviamente si noterà che dove Juan Manuel parla di Dio, Boccaccio parla di Fortuna. Nel caso del monaco di I 4, in verità, la Fortuna non sembra giocare un ruolo specifico: il giovane religioso fa unicamente appello alle proprie risorse di astuzia. Per quanto riguarda invece il rilievo del quarto comma della IX 2 («assai sono li quali, essendo stoltissimi, maestri degli altri si fanno e gastigatori, li quali [...] la fortuna alcuna volta e meritamente vitupera») si può ragionevolmente stabilire un paragone fra questa e la nostra novella in riferimento ai soggetti stoltissimi, che sono entrambi religiosi (l'abate e la badessa), ma non certo ad altri racconti come quello della Marchesana di Monferrato e del Re di Francia. Si noti ancora, nei commi 3 e 4 di IX 2, la ripetizione del concetto di Fortuna, concetto complesso, nel quale l'attività dell'uomo (e in questo caso della donna) gioca un ruolo di primo piano.

I rapporti narrativi, di somiglianza e di contrasto, che Boccaccio instaura fra le novelle I 4 e IX 2 sono, di là da quanto detto, molteplici. Innanzi tutto si tratta di due monasteri: uno maschile e uno femminile, quasi l'autore non volesse mancar di sottolineare quella parità di genere che tanto preoccupa la nostra generazione. Si notino anche l'ambientazione diurna di I 4 e quella notturna di IX 2, nonché il ritorno al gusto onomastico del *Novellino*, con un parziale disvelamento dei nomi: Isabetta e Usimbalda. Il racconto del monaco presenta un episodio singolo che, per sfortuna dei due giovani, viene immediatamente a conoscenza dell'abate, ma alla fine, ai due protagonisti maschili si prospetta un futuro di ripetuti incontri sollazzevolmente peccaminosi; nel monastero femminile gli incontri fra la giovane Isabetta e l'amante sono ripetuti sia prima sia dopo la scoperta della relazione. Nella I 4 tutto si consuma in privato, in una partita a tre; nella IX 2 sono coinvolte molte monache simpaticamente invidiose e delatrici e le scene avvengono in pubblico. Se in entrambe le novelle è fondamentale il momento dello spionaggio, quella attuata dalle monache sembra una strategia quasi militare: appostamento, turni di guardia, divisione delle truppe in due plotoni, uno destinato a mantenere la sorveglianza, l'altro a far intervenire la badessa; invece nella I 4, proprio

⁴¹ Juan Manuel, *Conde Lucanor* (D'Agostino): 194.

per la riduzione del numero dei personaggi, la tattica è ridotta all'uso dell'*intelligence* e del controspionaggio. Nella I 4 alla fine tanto l'abate quanto il monaco godono delle grazie della fanciulla in un accordo che potremmo definire decameronianamente "onesto", fatto cioè in modo tale che, trandone un vantaggio personale (in questo caso a beneficio di più soggetti), nessuno abbia a patire disdoro pubblico, neppure la fanciulla; nella IX 2 la più complessa costellazione dei personaggi (Isabetta, il suo amante, Usimbalda, il suo amante, le altre monache) porta, attraverso il delizioso dietro-front a treno in marcia, nell'arringa della badessa (da vituperio e censura degli atti carnali a riconoscimento della debolezza della medesima carne) a un "rompete le righe" generale.

*

Non certo per completare il discorso sui religiosi eroticamente vivaci nella narrativa medievale, ma solo per accennare ad alcuni tipi d'un certo interesse, rammenterò che prima s'era alluso al motivo del prete crocifisso ovvero, come si suol chiamare, del "crocifisso vivente". La forma consegnata nel *fabliau* *Le prestre crucefié* è decisamente truce e sadica:⁴²

La moglie d'un mastro artigiano, specialista nell'intagliar crocefissi, è innamorata d'un prete. Il marito ha dei sospetti; un giorno finge d'andare a una fiera e la moglie approfitta della sua assenza per chiamar l'amante. Il marito torna e da uno spiraglio li vede a tavola. Bussa, il prete s'impaurisce, la donna gli dice di spogliarsi tutto nudo, d'andare nell'adiacente *atelier* del marito e di stendersi con gli altri crocefissi, per sembrare uno di loro. L'artigiano capisce tutto, prende un coltello affilato e chiede alla moglie d'accompagnarlo nella sua bottega. Qui, vedendo il corpo del prete, dichiara di dover aggiustare quel crocefisso che è rimasto con gli attributi virili in bella vista; ciò detto trancia le vergogne del religioso, che prima non osa fiatare e poi si alza e se la dà a gambe levate, mentre l'artigiano grida chiedendo aiuto per recuperare il crocefisso che gli è scappato. Il prete s'imbatte in due ribaldi che lo colpiscono e lo stendono a terra. L'artigiano riporta a casa l'infelice

⁴² Per il *Prestre crucefié* l'ed. del NRCE, 4, 1988: 91-106 e 380-2 e la traduzione di Brusegan 1980: 296-301. Cf. van Os 1978.

evirato e lo lascia andare solo dopo che gli ha pagato quindici libbre di riscatto.

La storia è ripresa, con finale incruento, dal Sacchetti (LXXXIV), dal Morlini (LXXIII), dallo Straparola (VIII 3) e da altri novellieri ancora. Il tema del “crocifisso vivente” è invece svolto, in forma meno crudele, anche da un altro *fabliau*, *Del prestre taint*, di un notevole autore, Gautier le Leu.

3. CONCLUSIONE: QUALCHE MODELLO NARRATIVO

I testi sui quali si è concentrata la nostra attenzione riguardano tutti un clero lussurioso messo alla berlina. Distinguiamo due modelli di base: A e B.

Modello A:

Racconti aventi come protagonisti due religiosi di grado diverso: abate e monaco, badessa e monaca. Un religioso di grado superiore perdona il peccato di lussuria d'un religioso di grado inferiore, il quale l'ha scoperto commettere la medesima colpa. In questo caso il terzo personaggio (uomo o donna che sia) ha meno rilievo. Non è propriamente un racconto di beffa.

De l'evesque qui benei lo con; *Novellino*, LIV; *Decameron* I 4 e IX 2.

Modello B:

Racconti aventi come protagonisti un religioso e un borghese o un villano. Un religioso beffa il borghese o il villano della cui moglie è l'amante. Spesso la donna ha un notevole rilievo. Il modello è più ampio del precedente ed è spesso un racconto di beffa.

Decameron, III 4, VII 3, IX 10;⁴³ Sacchetti, *Trecentonovelle*, 207; Poggio Bracciolini, *Liber facetiarum*, 203; Masuccio, *Novellino*, I 3;

⁴³ Nel *Decameron* vi sono pure casi quasi opposti, nei quali il religioso lascivo fa una brutta fine; per es. IV 2, VIII 4.

Il motivo delle brache del prete può trovarsi tanto nel Modello A (*Decameron*, IX 2) quanto nel modello B (Sacchetti, Masuccio ecc.). Tuttavia nel Modello A (che si svolge in un monastero), le brache restano quel che sono, mentre nel modello B diventano presto una reliquia di qualche santo (san Francesco nel Sacchetti, San Griffone in Masuccio, e questo secondo santo diventerà l'eponimo del motivo).

La trasformazione d'un oggetto triviale in qualcosa di sacro e simbolico risente dell'influsso di altri testi, quali per es., la novella di Frate Cipolla (*Decameron*, VI 10) nella quale le penne di pappagallo sono fraudolentemente presentate come quelle dell'arcangelo Gabriele e i carboni come quelli del martirio di San Lorenzo.

A parte consideriamo il motivo del crocefisso vivente, che è legato necessariamente al Modello B: un borghese evira o minaccia di evirare l'amante della moglie, un religioso che si era finto un crocefisso e che scappa a gambe levate.

Le Prestre crucefié, Del prestre taint.

Infine il motivo del falso incantesimo (il *mirage érotique*) non è necessariamente legato a personaggi religiosi. Comunque dei preti intervengono perlomeno nel *fabliau* di Garin, intitolato *Le prestre kei abevete*.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

TESTI

Arnaut Daniel, *Sirventese* (D'Agostino) = Alfonso D'Agostino, *Per la tornada del sirventese di Arnaut Daniel*, «Medioevo Romanzo» 15 (1990): 321-51.

Auberee (Lee) = Charmaine Lee, *Les remaniements d'«Auberee»*. *Étude et textes*, Napoli, Liguori, 1983.

Bandello, *Novelle* (Menetti) = Matteo Bandello, *Novelle*, a c. di Elisabetta Menetti, Milano, BUR, 2011.

- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992.
- Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Giancarlo Alfano e Maurizio Fiorilla, Milano, BUR, 2013.
- Brusegan 1980 = Rosanna Brusegan, *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino, Einaudi, 1980.
- Cent nouvelles nouvelles* (Sweetser) = *Les Cent nouvelles nouvelles*, éd. crit. par Franklin P. Sweetser, Genève · Paris, Droz, 1966.
- Fabliaux érotiques* (Rossi-Straub) = *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles*. Édition [...] par Luciano Rossi avec la collaboration de Richard Straub, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- Gautier le Leu (Livingston) = *Le jongleur Gautier le Leu. Études sur les fabliaux*, ed. Charles H. Livingstone, Cambridge, Harvard University, 1951.
- Iacopo da Varazze, *Legenda aurea* (Maggioni) = Iacopo da Varazze, *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.* Testo critico riveduto e commento a c. di Giovanni Paolo Maggioni. Traduzione italiana di [...] con la revisione di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze · Milano, SISMEL-Edizioni del Galluzzo · Biblioteca Ambrosiana, 2007.
- Jacques de Vitry, *Exempla* (Crane) = *The exempla [...] of Jacques de Vitry*, Edited [...] by Thomas Frederick Crane, M. A. [1890], Nendeln, Kraus Reprint, 1967.
- Jean de Condé (Mazzoni Peruzzi) = Jean de Condé, *Opera*, vol. I. *I manoscritti d'Italia*, edizione critica a c. di Simonetta Mazzoni Peruzzi, Firenze, Olschki, 1990.
- Juan Manuel, *Conde Lucanor* (D'Agostino) = Juan Manuel, *Dodici racconti*, a c. di Alfonso D'Agostino, Milano, CUEM, 2011.
- Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (D'Agostino) = Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor. Scenari satirici e parodici*, a c. di Alfonso D'Agostino, Milano, LED, 2008.
- La Fontaine, *Contes* (Collinet) = Jean de La Fontaine, *Fables, contes et nouvelles*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet, Nouv. Éd., Paris, Gallimard, 1991.
- Lidia* (Gualandri-Orlandi) = <Arnolfo di Orléans>, *Lidia*, a c. di Isabella Gualandri e Giovanni Orlandi, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, t. VI, Genova, D.AR.FI.CL.ET, 1998: 111-318.
- Marie de France, *Fables* (Brucker) = Marie de France, *Les Fables*. Édition critique accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire par Charles Brucker, Louvain, Peeters, 1998².
- Masuccio, *Novellino* (Petrocchi) = Masuccio Salernitano, *Il Novellino (con appendice*

- di prosatori napoletani del '400*), a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957.
- Morlini, *Novelle e favole* (Villani) = Girolamo Morlini, *Novelle e favole*, a c. di Giovanni Villani, Roma, Salerno, 1983.
- Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, Roma, Salerno Editrice, 2001.
- NRCF = *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, publié par Willem Noomen et Nico van den Boogaard, avec le concours de H. B. Sol, Assen et Maas-tricht, Van Gorcum, 1983-1998, 10 vol.
- Pastore, *Le brache di San Griffone* = Francesco Pastore, *Le brache di San Griffone*, leggibile in linea: <https://play.google.com/books/reader?id=s8EqBgAAQBAJ&hl=it&printsec=frontcover&pg=GBS.PA15>.
- Poggio, *Facezie* (Ciccuto) = Poggio Bracciolini, *Facezie*, a c. di Marcello Ciccuto, Milano, BUR, 1983.
- Pulci, *Morgante* (Greco) = Luigi Pulci, *Morgante e opere minori*, a c. di Aulo Greco, Torino, UTET, 2006.
- Rillosi 1797 = *Novelle dell'Avvocato Rillosi*, s.l., Italia.
- Sacchetti, *Trecentonovelle* (Zaccarello) = Franco Sacchetti, *Le trecento novelle*, edizione critica a c. di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.
- Straparola, *Le piacevoli notti* (Pirovano) = Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2000.

LETTERATURA SECONDARIA

- Almansi 1992 = Guido Almansi, Lucia Nadin Bassani, *La novella di ser Ciappelletto: Decameron I, 1*, introd. di G.A., commento di L.N.B., Venezia, Marsilio, 1992.
- Bianciotto 1981 = Gabriel Bianciotto, *Le fabliau et la ville*, in *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium. Proceedings* ed. by Jan Goossen and Timothy Sodmann, Köln · Wien, Böhlau Verlag, 1981: 43-65.
- Boutet 2015 = Anne Boutet, *Boccace, Rabelais et la satire du clergé: de la tension idéologique à la tension générique? Étude comparative de la satire religieuse dans le «Décaméron» et dans le «Gargantua»*, in *Boccace, entre Moyen Âge et Renaissance. Les tensions d'un écrivain*. Textes réunis par Sabrina Ferrara, Maria Teresa Ricci et Élise Boillet, Paris, Honoré Champion, 2015: 39-54.
- Brockmeier 1982 = Peter Brockmeier, *Vernunft und Leidenschaft, individuelles Glück und soziale Norm. Bemerkungen zu einer thematischen Struktur der Novellistik seit*

- Boccaccio, in Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Erzählforschung: Ein Symposium*, Stuttgart, Metzler, 1982: 367-83.
- Burrows 2005 = Daron Burrows, *The Stereotype of the Priest in the Old French Fabliaux. Anticlerical Satire and Lay Identity*, Oxford · Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Wien, Lang, 2005.
- Cottino Jones 1968 = Marga Cottino Jones, *Ser Ciappelletto or «Le Saint Noir». A Comic Paradox*, in Ead., *An Anatomy of Boccaccio's Style*, Napoli, Cymba, 1968.
- D'Agostino 2010 = Boccaccio, Giovanni, *La novella di ser Cepparello. «Decameron», I 1*. Revisione filologica, introduzione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, LED, 2010.
- D'Agostino 2012 = *Il paradosso di Abraam («Decameron» I 2)*, in *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, a c. di Luca Bellone, Giulio Cura Curà, Mauro Cursiotti, Matteo Milani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012: 205-19.
- D'Agostino 2013 = *Da cappa a cappa. L'autodistruzione di frate Alberto (Decameron, IV 2)*, «Critica del testo» 16/3 (2013) [= *Boccaccio autore e lettore*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi]: 241-72.
- D'Agostino 2016a = Alfonso D'Agostino, *La virtù nascosa nelle parole. Saggio di un nuovo commento al «Decameron»: la novella I 7*, in Carmen F. Blanco Valdés, Ana María Domínguez Ferro (eds.), *Madonna à 'n sé vertute con valore. Estudios en homenaje a Isabel González*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016: 167-80.
- D'Agostino 2016b = Alfonso D'Agostino, *Act sans paroles. Saggio d'un nuovo commento al «Decameron»: la novella IV 5*, in Esther Corral Díaz, Elvira Fidalgo Francisco, Pilar Lorenzo Gradín (eds.), *Cantares de amigos. Estudios en homenaje a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016: 277-88.
- D'Agostino 2017 = Alfonso D'Agostino, «*Con opere e con parole*» (*Saggio di un nuovo commento al «Decameron»: la novella I 5*), in Luca Di Sabatino, Luca Gatti, Paolo Rinoldi (ed.), «*Or vos conterons d'autre matiere*». *Studi di filologia romanza offerti a Gabriella Ronchi*, Roma, Viella, 2017: 91-100.
- D'Agostino 2019 = Alfonso D'Agostino, *Boccaccio, Dioneo e il «plaisir du texte» Saggio di un nuovo commento al Decameron: la novella I 4*, in Stefania Baragetti, Rosa Necchi, Anna Maria Salvadè (ed.), *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, Milano, LED, 2019: 33-7.
- D'Ancona 1912 = Alessandro D'Ancona, *Del «Novellino» e delle sue fonti e Le fonti del «Novellino»*, in Id., *Studi di critica e di storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1912²: 1-84 e 85-163.

- del Monte 1949 = Alberto del Monte, *L'arte di Masuccio Salernitano* [1949], in Id., *Civiltà e poesia romanze*, Bari, Adriatica, 1949: 138-47.
- di Francia 1909 = Letterio di Francia, *La IV novella del Decameron e le sue fonti*, in *A Vittorio Cian i suoi scolari dell'Università di Pisa (1900-1908)*, Pisa, Mariotti, 1909: 63-9.
- Nigro 1983 = Salvatore S. Nigro, *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra Quattrocento e Cinquecento*. Prefazione di Edoardo Sanguineti, Roma · Bari, Laterza, 1983.
- Nocita 2013 = Teresa Nocita, *Dieci novelle. Commento a «Decameron» I 1-10*, Roma, Spolia, 2013.
- Pasero 2000 = Nicolò Pasero, *Cinema nel medioevo*, in *Cinema e medioevo*, a c. di Stefano Pittaluga e Marco Salotti, Genova, Università degli Studi di Genova, D.AR.FI.CL.ET, 2000: 7-27.
- Pearcy 1990 = Roy J. Percy, *Literary relations of «Les braies au Cordelier», «Romania»* 111/3-4 (1990): 543-53.
- Poisson-Gueffier 2011-2012 = Jean-François Poisson-Gueffier, *La transgression du Sacré (XIIème- XIIIème siècle)*, Mémoire de l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2011-2012.
- Pirovano 1996 = Donato Pirovano, *Modi narrativi e stile nel «Novellino» di Masuccio Salernitano*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996.
- Quondam 2013 = Amedeo Quondam, note a Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Gaincarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013 (BUR Classici).
- Raynaud 1905 = Gaston Raynaud, *Une nouvelle version du fabliau de «La nonnette», «Romania»* 34 (1905): 279-83.
- Rychner 1960 = Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Genève, Droz, 1960, 2 voll.
- Thompson 1955-1958 = Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana, 1955-1958 (e in linea: https://ia800408.us.archive.org/30/items/Thompson2016MotifIndex/Thompson_2016_Motif-Index.pdf).
- Tufano 2013 = Iliara Tufano, *Boccaccio e la letteratura religiosa: la prima e la seconda giornata del «Decameron», «Critica del Testo»* 16/2 (2013): 185-207.
- Tufano 2018 = Iliara Tufano, *Letteratura sacra e religiosi nel «Decameron»: le prime tre Giornate*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino (ed.), *Boccaccio. Gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018: 139-59.
- van Os 1978 = Jacob Anthony van Os, *Le fabliau du «Prestre crucefié» et le problème du crucifix vivant, «Marche romane»* 28 (1978): 181-3.

RIASSUNTO: Partendo dallo studio della novella I 4 del *Decameron* (quella in cui un abate perdona la lussuria di un giovane monaco, perché questi l'ha sorpreso commettere lo stesso peccato), l'autore individua, nella letteratura romanza del Medio Evo e del Rinascimento, due modelli narrativi di base: quello della citata novella (*De l'evesque qui benei lo con; Novellino*, LIV e *Decameron* I 4 e IX 2); e quello, per certi aspetti affine, in cui un religioso beffa il borghese o il villano della cui moglie è l'amante (*Decameron*, III 4, VII 3, IX 10; Sacchetti, *Trecentonovelle*, 207; Poggio Bracciolini, *Liber facetiarum*, 203; Masuccio, *Novellino*, I 3). In entrambi i modelli può trovarsi il motivo delle "brache del prete", ma nel secondo acquista i toni di "beffa" che mancano nel primo.

PAROLE CHIAVE: Boccaccio; *Decameron*; novella I 4; narrativa medievale e rinascimentale; analisi comparativa.

ABSTRACT: Starting from the study of the novel I 4 of the *Decameron* (the one in which an abbot forgives the lust of a young monk, because he surprised him committing the same sin), the author identifies, in the Romance literature of the Middle Ages and the Renaissance, two basic narrative models: that of the aforementioned novel (*De l'evesque qui benei lo con; Novellino*, LIV and *Decameron* I 4 and IX 2); and the one, in some respects similar, in which a holy man mocks the bourgeois or the peasant of whose wife he is the lover (*Decameron*, III 4, VII 3, IX 10; Sacchetti, *Trecentonovelle*, 207; Poggio Bracciolini, *Liber facetiarum*, 203; Masuccio, *Novellino*, I 3). In both models there may be the motif of the "priest's breeches", but in the second it acquires the tones of "mockery" that are missing in the first.

KEYWORDS: Boccaccio; *Decameron*; novel I 4; narrative of the Middle Ages and the Renaissance; comparative analysis.

CALVINO, CELATI E IL NARRARE IN FORME BREVI

Le récit est là, comme la vie.
(Roland Barthes)

La provocazione di Italo Calvino è nota. Scrivere «romanzi lunghi» Loggi è un controsenso perché «la dimensione del tempo è andata in frantumi»: non possiamo vivere o pensare «se non a spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono» (Calvino 1979: 8). Oggi viviamo “a spezzoni” di tempo e le brevi storie della nostra esistenza disegnano in modo fedele le nostre molteplici traiettorie nel mondo, che, ovviamente, possono essere contenute entro una cornice di senso più ampia.

La scrittura implica la lettura e da questa collaborazione virtuosa si crea un immaginario straordinariamente potente ma sfuggente, composto da segmenti minimi e da accostamenti possibilmente infiniti.

Ogni lettore cerca una densità di significato, come spiega Calvino nelle sue *Lezioni americane* e nel suo iper-romanzo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

O meglio: l'oggetto della lettura è una materia puntiforme e pulviscolare. Nella dilagante distesa della scrittura l'attenzione del lettore distingue dei segmenti minimi, accostamenti di parole, metafore, nessi sintattici, passaggi logici, peculiarità lessicali che si rivelano d'una densità di significato estremamente concentrata (Calvino 1979: 256).

Tra queste pagine troviamo il celebre omaggio a Borges e alla lettura frammentaria e pulviscolare, che, secondo Calvino, è propria del lettore contemporaneo. Anzi, la letteratura in generale è composta da segmenti minimi, da particelle elementari e, con una metafora che ricorda Shakespeare e la sua Regina di Mab, da granellini impalpabili come il polline trasportato dalle farfalle: questa è la sostanza magica del nostro immaginario e di quella che chiama, con una certa chiaroveggenza, una «dilagante distesa della scrittura» in cui siamo immersi.

Non è stato difficile riconoscere in questo schema mentale del narrare (una cornice e dieci narrazioni) la versione ridotta della struttura narrativa del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, il padre del novellare italiano. In fondo, anche in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* troviamo una storia-portante (animata dalle ricerche del Lettore e della Lettrice) che collega tra loro dieci inizi di romanzi.

Il gioco di Calvino con i suoi lettori-personaggi è la continua ricerca di un percorso nuovo e la combinazione dei dieci *incipit* di romanzi per celebrare una lettura senza fine, eterna. Se raccontare è dare senso alla vita, leggere è un viaggio alla ricerca di una pepita che può portarci a scoprire una miniera di immaginazioni.

Per tutti questi motivi il viaggiatore di Calvino non deve mai smettere di cercare, perché leggere equivale a vivere: «il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte» (Calvino 1979: 261).

Pochi anni più tardi, nei *Six Memos for the Next Millennium*, lo scrittore torna a riflettere sul fatto che lo «scrivere breve» può presentarsi persino nei romanzi lunghi che hanno una struttura «accumulativa, modulare, combinatoria» come il suo iper-romanzo (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*), giungendo alla conclusione che proprio la struttura accumulativa gli aveva permesso di «unire la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione con il senso delle potenzialità infinite» (Calvino 1988: 117).

La molteplicità, dunque, è contrassegnata come un valore letterario e culturale da custodire nel significativo passaggio generazionale e nella imminente rivoluzione tecnologica che stavano maturando proprio in quegli anni.

Nel suo testamento intellettuale Calvino individua il principio di fondo di una letteratura universale ed eterna, adatta a tutti i tempi dell'uomo e che consiste nella sua funzione di grande ed inesauribile contenitore di saperi, di visioni e di rappresentazioni del mondo. Così, anche l'insieme variopinto di soggetti, parole e immagini della nostra tradizione narrativa antica diventava nella sua riconfigurazione creativa dei saperi una risorsa straordinaria. In particolare, è con la tradizione italiana delle novelle e delle fiabe che Calvino si diverte a raccogliere i "nuclei" di un fatto raccontato per individuarne la densità, la consistenza e la durata, quasi come se li analizzasse al microscopio.

Da narratore sa bene che ogni racconto si regge sulla tensione espressiva e che tale tensione si ottiene solo con un uso sapiente del tempo narrativo che riesce ad imprimere un ritmo speciale, agile ma essenziale.

Così, nella lezione sulla rapidità troviamo altre indicazioni su come deve essere scritto un racconto improntato all'economia narrativa, che crea una nuova dinamica con l'accumulazione di argomenti eterogenei. Nei racconti, veri o fantastici, si sprigiona questa sorta di energia vitale che è il motore di un gioco combinatorio infinito nell'universo narrabile della nostra tradizione.

Calvino di una cosa, quindi, è convinto, come scrittore e come critico: che la caratteristica principale del *folktale*, del *fairytale* della *short story*, della *novella* o della *fiaba* non risiede solo nella condensazione del racconto in poche pagine quanto, piuttosto, nella rapidità del loro ritmo narrativo, che corrisponde ad una differente velocità mentale.

La brevità non è scrivere poco ma scrivere in modo rapido, veloce, agile: «la rapidità dello stile e del pensiero vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura; tutte qualità che s'accordano con una scrittura pronta alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte» (Calvino 1988: 45).

La sua predilezione per la molteplicità, per la rapidità dello stile e per la densità dei contenuti delle forme brevi è chiara: «vorrei qui spezzare una lancia in favore delle forme brevi con ciò che esse presuppongono come stile e come densità di contenuti» (*ibi*: 49).

Queste riflessioni di Calvino si riflettono nel gusto anarchico per le forme narrative desuete, irregolari o semplicemente dimenticate di Gianni Celati, che offre nuovi argomenti e nuove prospettive al dibattito sui generi letterari. Vediamo, dunque, i punti di contatto tra questi due narratori di forme brevi, legati da una amicizia sincera e dall'amore per i classici italiani.

Nel 1989 esce la trilogia di Celati con il titolo *Parlamenti buffi*, dedicati, significativamente, alla memoria dell'amico Calvino. La trilogia comprende la riedizione di tre testi: *Le avventure di Guizzardi. Storia d'un senza famiglia* (1973), *La banda dei sospiri. Romanzo d'infanzia* (1976), *Lunario del paradiso. Esperienze d'un ragazzo all'estero* (1978), che presentano in questa edizione tre sottotitoli interessanti: avventure, storia, esperienze e romanzo, quest'ultimo genere prediletto dal mercato editoriale dal quale

prenderà progressivamente le distanze a favore di una narrazione d'avanguardia, fondata sulla libertà compositiva di forme più diverse.

Parlamenti è, quindi, una parola che riassume il suo spirito di narratore libero che cerca nella tradizione antica ispirazione per una poetica narrativa fondata sulla oralità e sulla anarchia dei sottogeneri più deboli in alternativa al genere dominante, il romanzo. È una parola che preleva direttamente dalla novellistica del Quattrocento – e in particolare dal *Novellino* di Masuccio Salernitano – e che mette insieme con un'altra parola molto significativa della novellistica italiana: ragionamenti.

I *parlamenti* nascono dai «ragionamenti di uomini e donne riuniti in un luogo ameno» e diventano «scritture» (Celati 1989: 7): anche qui le sette narratrici e i tre narratori di Boccaccio riuniti nel giardino a raccontare novelle sono citati in modo inequivocabile.

Sia Calvino sia Celati fanno riferimento alla struttura organizzativa del *Decameron* e al *locus amoenus* della sua «cornice» ma con obiettivi diversi, se non opposti: il primo per enfatizzare «l'essenza del romanzesco» e il secondo per allontanarsene e per seguire le traiettorie imprevedibili dei pensieri dei personaggi che incontra per strada.

Se per Calvino i dieci inizi di romanzi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* agiscono su una cornice «che li determina e ne è determinata» (Calvino 1988: 117) ed è parte costitutiva di una tipologia nuova di «romanzo come grande rete», per Celati la cornice è «parlare per il gusto di parlare con vane chiacchiere e fole senza senso» e per dare spazio letterario alle scritture libere da ogni vincolo formale. Proprio negli anni Ottanta, segnati dal successo mondiale del romanzo di Umberto Eco (*Il nome della rosa* 1980), Celati si rifugia tra i parlamenti e tra le storie minime di persone che raccontano non per ottenere premi della critica ma solo per il semplice piacere di narrare.

L'attrazione di Celati per la novellistica italiana nasce per diverse ragioni: per amore della parola antica e desueta, per la molteplicità delle forme che si accumulano nel tempo come in un bazar della memoria ma anche per un modo di raccontare, che ricorda la *callida iunctura* oraziana e che si organizza secondo uno schema narrativo di causa ed effetto.

Il *novellare* per Celati è un gioco «basato su un principio semplice: far sembrare che, in una storia, quello che viene dopo, dipenda causalmente da ciò che viene prima» (Celati 2008: 28).

Accumulo e gioco combinatorio di pezzi sparsi sono di Calvino ma il “narrare festivo” e l’idea di un “fabulare” come “arte del sentito dire” in alternativa ai generi letterari dominanti è esclusivamente di Celati, sincero e autentico antagonista dell’*establishment* editoriale:

Da anni rileggo il *Novellino*, raccolta di novelle brevissime composta tra il 1280 e il 1300. Il *Novellino* è un accumulo di pezzi sparsi, presi da altri libri, alla rinfusa, si direbbe. A quei tempi le novelle non rientravano nel campo della letteratura, ossia dei generi maggiori come il poema epico e la poesia lirica. Rientravano nella rubrica degli svaghi, del narrare festivo. Ed era un gioco basato su un principio semplice: far sembrare che, in una storia, quello che viene dopo dipenda causalmente da ciò che viene prima. Di qui nasce l’aspettativa, che è la forza trascinante in ogni racconto. Questo è il fatto minimo senza cui non esisterebbe il gioco del narrare, basato sull’illusionismo del principio di causalità. E per il resto il narratore può mettere assieme pezzi di roba qualsiasi, dicerie del sentito dire, o tutto quello che vuole. I narratori pescano pezzi di roba qualsiasi dal fabulare quotidiano: cioè dal fatto che gli uomini vivono sempre in uno stato di incantamento per effetto del sentito dire, e non smettono mai di raccontarsi favole e panzane sulla vita e sul mondo. L’arte narrativa si aggancia a questo, ed è l’unico modo in cui riesco a pensare allo scrivere, mentre l’idea di “fare letteratura” in modo serio mi intristirebbe. E quanto a rendere omaggio ai signori dell’editoria perché stampano libri: se l’editoria deve essere quella che c’è ora, è meglio darsi alla fuga (Celati 2008: 28).

Bisogna ricordare, comunque, che tutte queste suggestioni ruotavano intorno allo sfuggente statuto del racconto che già nel 1966 Roland Barthes aveva tentato di catturare in un celebre saggio di ispirazione strutturalista. Barthes scriveva in *Communications* che il racconto (*récit*) è la piú storica ma anche la piú indefinibile tra le forme narrative. E si domandava: dobbiamo, forse, arrenderci di fronte a questa complessità oppure è possibile distinguere tutte queste forme a partire dalle possibili relazioni/opposizioni in riferimento ad un modello/archetipo comune?

Une telle universalité du récit doit-elle faire conclure à son insignifiance?
Est-il si général que nous n’avons rien à en dire, sinon à décrire modestement quelques unes de ses variétés, fort particulières, comme le fait parfois l’histoire littéraire? Mais ces variétés même, comment les maîtriser, comment fonder notre profit à les distinguer, à les reconnaître? Comment opposer le roman à la nouvelle, le conte au mythe, le drame à la tragédie (on l’a fait mille fois) sans se référer à un modèle commun? (Barthes 1966: 1).

Questo interrogativo aveva scatenato una lunga serie di inchieste multidisciplinari (tra la linguistica, la semiotica, la teoria della comunicazione, la narratologia, la sociologia della letteratura) tra gli anni Sessanta e Settanta ma già negli anni Trenta era stato al centro di un saggio di André Jolles, intitolato *Forme semplici* (1930) e di Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba* (1928) (Jolles 1930; Contarini–Fonio 2016).

Ovviamente non è possibile commentare o ricordare adesso le teorie dell'epoca, ma si esamineranno solo alcune questioni che hanno condotto ad uno studio più elastico dei generi letterari e alla riscoperta delle diverse morfologie letterarie.

Oggi possiamo affermare che quella stagione formalista e strutturalista ci ha lasciato in eredità un patrimonio tassonomico che può essere riutilizzato alla luce di nuovi obiettivi, più focalizzati storicamente anche in una prospettiva ermeneutica e filologica (Bragantini 2016). Nelle argomentazioni teoriche della Scuola di Costanza, per esempio, la questione dei generi è messa in relazione alla loro ricezione.

Semplificando molto gli interventi a questo proposito, ricordiamo che, a partire dagli studi di Jauss, i generi letterari vengono rilette nella dinamica ermeneutica di una evoluzione delle forme. Si parla, piuttosto, di “comunicazione letteraria”, in cui ogni genere funziona come un libretto di istruzioni che serve all'autore e al lettore per mettere a fuoco finalità, argomenti e costruzione dell'opera (Segre 2012: 118).

D'altronde è vero che se diciamo libro di racconti o antologia di fiabe sappiamo di cosa stiamo parlando, mentre la definizione “forme brevi” appare più sfuocata ma anche più libera e inclusiva: guardare alle *forme* più che ai *generi*, significa riflettere sulle molte trasformazioni dell'arte del narrare e sulla diversa percezione della narrazione in relazione al canone letterario italiano.

Vista da questa prospettiva l'arte del narrare si apre a tutte le variazioni possibili. E ripensare in termini cronologicamente ampi all'evoluzione della *narratio brevis* in prosa nell'immaginario letterario italiano significa ricostruire la storia dei racconti, frammentati in molte forme, dalle origini ad oggi.

Ma queste forme restano nella nostra memoria letteraria come reperti fossili oppure sono ancora vitali e riemergono di tanto in tanto, nelle prose dei nostri narratori?

Da sempre la letteratura produce e continua a produrre forme narrative che catturano molteplici contenuti entro una prospettiva dinamica, sempre in tensione fra l'esigenza di normatività (i generi letterari) e la spinta alla trasformazione (le forme).

Si tratta, quindi, di vedere l'evoluzione del racconto italiano sotto le diverse forme in cui si è presentato alle lettrici ed ai lettori nel corso dei secoli: dal nucleo generativo del racconto esemplare, della novella, della fiaba, della favola, della "istoria" alle forme brevi del ragionamento morale e filosofico, della cronaca, del diario, del racconto epistolare e, ovviamente del racconto moderno (novella, bozzetto, figurina) e contemporaneo.

Il problema più spinoso è stabilire la connessione fra la *narratio brevis* antica, quella moderna e contemporanea e la continua metamorfosi dei generi narrativi della brevità, perché il racconto italiano si è presentato, nel tempo, sotto molte vesti, come dimostrano i due verbi del racconto, *novellare* e *narrare*.

Per ricostruire la dimensione storica di questi generi e "sottogeneri" letterari è necessario individuarne la specificità, l'evoluzione e la trasformazione. Si tratta di spiegare come certi generi minori del sistema di comunicazione letteraria si colleghino (o meno) alle forme narrative brevi del canone duecentesco e trecentesco, come si riconfigurino (o scompaiano) nella modernità e nella contemporaneità in relazione alla funzione della forma-lunga della cornice narrativa tra Medioevo e Rinascimento e, ancora, quali materiali la narrativa breve ha prestato al racconto romanzesco (personaggi, intrecci, ambienti ma anche modalità narrative).

Come sappiamo, le raccolte novellistiche antiche si presentano come un florilegio (l'anonimo *Novellino* duecentesco), ma possono essere sorrette da una cornice narrativa che le contiene (come nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio) oppure circolare "spicciolate", cioè isolate, in modo autonomo (le novelle volgari e in latino umanistico del Quattrocento) e, ancora, accorpate a lettere di dedica (come nelle novelle di Matteo Bandello), secondo diverse macrostrutture narrative che vengono usate per contenere la molteplicità delle invenzioni (Carapezza 2011; Menetti 2015). Nella tradizione novellistica antica le forme narrative sono in movimento e si aggregano tra loro con strutture mutevoli perché corrispondono a logiche del racconto che cambiano con la società e con le fasi storiche.

L'anarchia delle forme, così difficile da sintetizzare in una organizzazione storica dei generi letterari, svela una letteratura creativa «che ha

talvolta un aspetto residuale» ma che conserva i semi di vecchie stagioni pre-boccacciane che potranno rifiorire «in nuove stagioni post-boccacciane» (Mazzacurati 1996: 87). Per usare una suggestiva metafora di Giancarlo Mazzacurati si tratta di passare dall'orto botanico dei generi al sottobosco delle forme (*ibid.*: 89).

Ora, questi “sottogeneri” o generi minori, presentano alcuni caratteri tipologici comuni corrispondenti al concetto di brevità. Ma come si muovono nel panorama letterario italiano? Come si configurano certi capolavori della nostra narrativa nella tassonomia delle forme brevi? *Cuore* di Edmondo De Amicis, *Pinocchio* di Carlo Collodi, le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, le *Operette morali* di Leopardi, le novelle di Tozzi, di Verga e di Pirandello, la ricchissima letteratura popolare ottocentesca (a partire dalle opere di Imbriani), le fiabe e le favole della nostra modernità e contemporaneità, il saggio-racconto novecentesco (Natalia Ginzburg), i racconti di Calvino, di Gianni Celati e di Gianni Rodari si sono nutriti di forme brevi antiche (Varotti 2019; Iacoli 2019)?

Bisogna prima di tutto proporre una definizione, che distingua le forme brevi di un discorso (l'aforisma) dalle forme brevi che contengono una narrazione.

Una forma breve narrativa è un componimento generalmente in prosa il cui intreccio è essenziale, concentrato sulla singolarità di una certa esperienza, raccontata senza lunghe digressioni (Ruozzi 2016; Menetti 2019b: 13). Tuttavia, in letteratura, come ha avvisato Maria Corti, «nulla è semplice, il semplice è una nostra semplificazione» (Corti 1976: 184).

Forma breve, dunque, è una etichetta che la narratologia ha tentato di definire con una attenzione alla opposizione *breve/lungo* nell'analisi di due generi letterari di riferimento: la *novella* (breve) ed il *romanzo* (lungo).

Come abbiamo visto con Calvino e Celati, la dialettica tra racconto e romanzo è sempre presente nel delineare una teoria delle forme narrative brevi o lunghe (semplici o complesse). A questo proposito è stato detto che la differenza fondamentale tra un romanzo e una raccolta di racconti risiede nel fatto che i diversi episodi (fiabe, novelle, racconti, storie) non sono collegati dall'unità dei personaggi (Sklovskij 1976: 92).

La celebre osservazione marca una fondamentale differenza tra i due modi di raccontare (unità contro molteplicità, breve/lungo), ma non chiarisce la questione della brevità e le molteplici trasformazioni delle *forme*

eterogenee, focalizzate su un nucleo narrativo sul quale si concentra il racconto.

Ad ogni modo, di solito per *forma* si intende l'aspetto esteriore di una cosa e, negli usi letterari, un aspetto del contenuto: in greco la forma (*eidos*) può coincidere con la nostra attuale concezione di *genere letterario*, la cui parola italiana deriva, però, dal latino *gigno*. La forma indica un contorno o una geometria e presuppone un contenuto, custodito entro i suoi limiti (Bottiroli 2006: 37). Oggi *forma* è una parola-chiave del lessico critico contemporaneo che a partire da Aristotele ha assunto diversi significati, mentre le *forme testuali* possono essere raggruppate secondo alcune caratteristiche tipologiche comuni (in questo caso la *brevità*) e denominate entro una eterogeneità semiotica complessa (Schaeffer 1992).

Cesare Segre ha chiarito un punto importante di questo ragionamento: il ricorso ad una definizione ampia, come quella di forme brevi, può essere molto utile, in quanto «ha il vantaggio di annullare le possibili obiezioni basate sull'arco cronologico del nostro genere letterario, sulle sue variazioni nel tempo, persino sui mutamenti di designazione» (Segre 2012: 138). In altre parole, una ricognizione critica che presuppone tra i criteri la molteplicità e l'eterogeneità consente di contenere una realtà testuale più ampia e permette di raccogliere tale straordinaria varietà morfologica su un arco temporale più lungo.

Il genere letterario, infatti, mantiene una funzione nomenclativa, normativa e progettuale: la teoria dei generi letterari è ricchissima di classificazioni che nascono dal testo-cardine di Aristotele (*la Poetica*), rivisto e interpretato dagli umanisti e trattatisti del Cinquecento, e in particolare da Lodovico Castelvetro (1505-1571). Restringendo il campo ai generi narrativi in prosa, la precettistica classica aveva mostrato la necessità di verificare periodicamente certe rigidità normative, soprattutto in base alla evoluzione storica delle tradizioni ed alle richieste del pubblico di lettori (Segre 1979).

Nell'illustrare la ricchezza del racconto italiano si deve confessare, onestamente, che esse sfuggono da tutte le parti, come inafferrabili gocce di mercurio (Manganelli 1994: 35). Ma fin dalle origini la *brevitas* è stata riconosciuta come un criterio organizzativo dei contenuti.

L'equivalente latino *narratio brevis* raggruppa brevi narrazioni romanze e mediolatine (*exempla, fabliaux, lais*, vite dei santi, *fables, dits, la vida, la razo,*

la *nova*) precedenti la novella italiana (Picone 1985). Ma se proviamo a fare un elenco trovano posto: la *novella*, la *fiaba*, la *favola*, il *racconto* moderno, il *bozzetto* e la *figurina*, ai quali occorre aggiungere una forma-base come la *istoria* o, semplicemente, la *storia* che occupa una parte significativa dello spazio narrativo improntato alla verosimiglianza ed, infine, la *lettera*, come nucleo di racconti epistolari di finzione, che appaiono però veri ed autentici documenti di vita vissuta.

Per quanto riguarda il racconto novellistico abbiamo una pluralità di forme: l'aneddoto, la *novella* dell'anonimo *Novellino*, la *novella* del *Decameron* di Boccaccio, alle quali vanno aggiunte altre forme vitali come le *facezie*, i *casi*, gli *accidenti*, gli *avvenimenti*, i *fatti*, gli *esempi*, le *historie*, i *detti* (Menetti 2015).

La *fiaba* nasce da questa nebulosa della *narratio brevis* medievale: Giambattista Basile scrive il suo *cunto* che si trasformerà nel tempo in *fairy tale*, *conte populaire*, *conte de fées*, *folk-tale*, *Märchen*.

L'insieme di queste forme può sembrare, ed anzi è, anarchico perché la lettera non sempre rientra nel campo dell'invenzione, la fiaba magica appare assai diversa dalla favola e dalla novella, i moti sono diversi dalle facezie ma appaiono collegati, spesso mescolati (Curti 2019). Il racconto moderno sembra nascere, poi, su un terreno del tutto nuovo rispetto alla più antica tradizione novellistica ma, tuttavia, conserva qualcosa di antico (Tortora 2018; Castellana 2019). Persino il criterio di catalogazione appare impreciso, emendabile e fragile su ogni singola affermazione: si vuole fare un elenco di generi letterari codificati o, più vagamente, di forme o di modelli?

Nella storia della critica letteraria del Novecento la questione del canone, dei generi e delle forme è oggetto di un dibattito costante. Gérard Genette (1981) aveva denunciato un malinteso secolare che riguardava la trasmissione delle categorie platoniche e aristoteliche. La riduzione del sistema dei *modi* di Platone e di Aristotele in un sistema gerarchico di *generi* aveva prodotto un sistema di classificazione molto più rigido rispetto alla concezione *modale* dei filosofi antichi, che, invece, era molto più elastica e dominata dal dogma della *mimesi* (Genette 1981: 38). Il critico francese rilevava che la teoria dei generi letterari è contraddistinta da schemi e da simmetrie fittizie, che non sempre corrispondono alla realtà mutevole del campo letterario. Questi schemi o gerarchie derivano dal fatto che un più

autentico empirismo «urta sempre come una cosa incongrua» (Genette 1981: 41). Genette, insomma, aveva preparato il terreno al ritorno di un approccio storicistico e pragmatico, che in questi ultimi anni ha sviluppato una teoria delle forme narrative come mediazione complessa e tutt'altro che rigida tra l'autore ed i suoi lettori.

In che cosa consiste un modello e come lo si distingue da una forma o da un genere soprattutto alla luce degli studi sulla fiaba e sulle altre forme della narrazione folklorica di Jolles e di Propp ma anche di Auerbach sulla novella e di Bachtin sul romanzo, che affrontano in modo a tutt'oggi ancora suggestivo il «contatto profondo tra l'universo codificato della letteratura e il mondo polimorfo e molteplice della tradizione orale» (Contarini 2003: LI)?

Negli ultimi anni, dunque, questa formula eclettica (*forme brevi*) è servita per generi letterari differenti per origini e provenienza ed ha fatto emergere la ricchezza e la dinamicità della narrativa italiana dalle origini alla contemporaneità (Costa–Dondero–Melosi 2004; Pellizzi 2005; Innocenti 2013; Curcio 2014; Borgogni–Caprettini–Vaglia Marengo 2016).

Ma anche il concetto di brevità è una nozione sfuggente: si tratta solo di verificare il numero di pagine o di individuare una logica narrativa della brevità, come suggerisce Calvino?

Si affollano, così, altre domande: la brevità è una caratteristica della narrativa in prosa antica oppure esiste una continuità o una permanenza delle forme anche in epoca moderna e contemporanea? La *brevitas* è misurabile in termini quantitativi (narrazione “corta” o “lunga”) oppure in termini qualitativi, cioè in base alla modalità narrativa? Senza contare le differenze possibili tra un *cunto*, una novella o una facezia.

La *brevitas*, innanzitutto, richiede anche una linearità dell'intreccio e può contenere differenti contenuti (tragici o comici). Questo aspetto è detto chiaramente nella *Rhetorica ad Herennium* (I, 9, 14) e nel *De inventione* ciceroniano (I, 20, 28 ss). Quintiliano raccomandava all'oratore verosimiglianza, chiarezza e brevità (Picone 1985).

I maestri di retorica insistevano su indicazioni stilistiche proprie dell'*elocutio*: evitare le ripetizioni inutili, non risalire al punto più lontano del ragionamento ma a quello più vicino, non dire cose superflue. La tripartizione dei *genera narrationum* (*fabula*, *historia*, *argumentum*) e la quadripartizione della *fabula* di Boccaccio nel XIV Libro della sua *Genealogia deorum*

gentilium si dedicheranno a circoscrivere altri elementi che riguarderanno la determinazione della *fictio*.

La narrazione “breve”, comunque, appare in perenne stato di agitazione e di mutamento: una sorta di “ondeggiamento” della forma, così l’aveva definita Pirandello. E la vocazione italiana per le “forme brevi” appare chiara a partire dalla mole di testi che raccontano brevi storie e che formano una costellazione di racconti secondo una serie complessa di diversità ma anche di affinità.

Tutti gli studi sull’argomento ci dicono che i generi letterari sono mediazioni culturali e che nascono e si trasformano a seconda del contesto e della ricezione dei lettori, come avviene con la novella antica e con il poema cavalleresco.

Non è un caso, dunque, che è proprio su questi due opposti generi narrativi antichi (breve e lungo) che Italo Calvino e Gianni Celati abbiano focalizzato i propri interessi critici e creativi, indagando – anche tramite l’esercizio tutto umanistico della riscrittura – il segreto ed il senso della nostra narrativa più antica. Entrambi, proprio come i loro antenati umanisti, hanno riscoperto nella riscrittura dei poemi di Ariosto e Boiardo e nella riflessione sui classici italiani delle origini un legame più saldo.

La memoria novellistica (per Celati) e quella fiabesca (per Calvino), inoltre, rappresentano quel sottobosco in cui ritrovano materiale inesauribile, una variegata serie di personaggi appartenenti a tutti i gruppi sociali e una straordinaria tipologia di intrecci. Emerge, così, un modo narrativo italiano, che nella novella antica sperimenta il rapporto causa/effetto ed una costruzione del racconto ordinata secondo una logica compositiva del *novellare* che ricalca un narrare a voce ad un pubblico che ascolta. È un modo narrativo che, ovviamente, cambia a partire dalla cornice dei racconti la quale, nel tempo, si contrae e lascia spazio al solo “nucleo” con logiche compositive e tempi del racconto molto differenti rispetto al passato.

Sulla cornice, come è noto, avvengono i mutamenti più importanti, che costituiscono una svolta: nella novella modernista, ad esempio, non è più la conversazione tra i narratori a presentare un “fatto nuovo”, che, invece, assume una importanza centrale, straniante e coinvolgente. La novella pirandelliana, inoltre, presenta una organizzazione dei contenuti assai diversa da quella antica, dato che l’evento (la *novitas*) non viene raccontato secondo un procedimento di causa ed effetto ma apre la narrazione in

modo all'inizio incomprensibile. Questo rovesciamento di prospettiva conferisce alla narrazione una moderna *suspense*, che era sconosciuta al racconto antico, prevalentemente basato sulla ripetizione seriale di intrecci già noti.

In ogni caso il “narrare in breve” resta legato alla ricerca di una sintetica coesione narrativa del singolo elemento che ha origine nella teoria aristotelica del *syndesmos* che a sua volta viene ripreso nella idea di *coniunctio* latina dell'*ars poetica* oraziana e che coinvolge l'intreccio di ogni *fabula*: una connessione rapida degli avvenimenti che racconta un evento-sorpresa (per la novella e per il racconto) e che per le altre forme brevi si associa ad un “un nucleo di senso minimo”, cioè quello strettamente necessario per creare l'effetto di un racconto concluso anche in una lettera o nell'episodio di un diario.

Le forme brevi della narrativa, inoltre, sono sempre state messe in relazione, forse anche in competizione, con la forma lunga per eccellenza, il romanzo e, di conseguenza, con la tradizione romanzesca italiana.

L'obiettivo era quello di mettere in luce la formazione di un canone narrativo predominante o, come nel caso di Calvino, di intuire una sorta di talento italiano nel narrare in forma breve (Asor Rosa 2002). Già per Lucáks, come ha ricordato Francesco de Cristofaro (2018: 37), il «dilemma tipologico» tra novella e romanzo risiede nella scelta tra il raccontare «una singolarità espressa in modo assoluto» e «una molteplicità replicata che totalizza la realtà». Come è stato osservato recentemente anche nelle nuove indagini sul romanzo in Italia, si tratta di una tradizione narrativa italiana eterogenea e per certi versi sorprendente, che si è trasformata nei secoli secondo diverse forme di “narratività”, mettendo felicemente alla prova lo statuto stesso dei generi letterari (Alfano–de Cristofaro 2018; Acocella 2018; Bertoni 2018). In fondo, è sufficiente considerare l'ampia diffusione del racconto novellistico italiano (dall'epicentro toscano alle terre piemontesi, lombarde, venete e meridionali) oppure l'anarchica fusione della novella con altre forme narrative (come la facezia umanistica o il dittico narrativo tra lettera e novella o il *cunto* fiabesco di Basile), per convincersi ad accettare, di buon grado, ciò che può sembrare incongruo: e cioè che nella storia della narrativa italiana certe singolarità non possono rientrare sotto una unica etichetta e mal si adattano a classifiche fra i generi. Abbiamo a che fare, insomma, con una scrittura narrativa «estremamente polimorfa» (Mazzacurati 1996: 103; de Cristofaro 2018: 38) che è

perfettamente riconducibile all'idea di Calvino di un immaginario narrativo inteso come una «campionatura della molteplicità potenziale del narrabile» (1988: 117).

Cercare un percorso tra le forme brevi può avere probabilmente il vantaggio di far emergere un sapere narrativo che si è adattato nei secoli secondo diverse tipologie ma che ha sperimentato nella lunga durata il vantaggio dell'economia espressiva, l'idea di puntare il racconto sulla sorpresa di un evento speciale e la varietà infinita dei motivi intrecciati.

Oggetto, obiettivo e finalità di una storia delle forme brevi, viste nella loro ampiezza, sono già stati descritti da tempo da Calvino e Celati, scrittori del nostro Millennio. Porre al centro della ricerca tutte le forme brevi narrative significa pensare a come si forma una breve narrazione anche sotto forme differenti come una lettera (si pensi a Petrarca, a Poggio Bracciolini e alle lettere filosofiche successive) o una narrazione di viaggio. Significa, con qualche rischio forse, rimettere in movimento un immaginario delle forme brevi narrative nella composita geografia di una identità italiana umanistica più variegata e meno "canonica" a seconda dei comuni, delle corti, delle signorie, dei ducati e dei regni pre-unitari che hanno prodotto, secondo caratteristiche specifiche e differenti, sia una letteratura umanistica d'*élite* sia diverse forme narrative folkloriche e popolari.

Come abbiamo visto, il percorso dall'orto botanico al sottobosco della nostra letteratura può essere pieno di insidie. Le narrazioni che hanno in comune il concetto di "brevità" mettono in mostra il problema di raccogliere le costanti e le differenze (tra fiaba magica e novella), le filiazioni (tra *exemplum*, *novella*, *facezia*, *motto*), le ibridazioni (*il cunto*, *la istoria*, *la lettera*) o le innovazioni (la novella modernista, il *racconto* contemporaneo o il *diario* e il *saggio breve*). Sono forme in cui si oppone il vero della storia al falso della fiaba, ma si ricompono il vero ed il falso nella verosimiglianza del racconto, della cronaca, della novella, persino del diario e della lettera. Una eterogeneità, infine, che acquista diversi colori a seconda del luogo e del tempo in cui una determinata forma breve si trova ad operare.

È la rapidità il segreto dello scrittore di forme brevi: si tratta di un segreto di ritmo, ma anche di un certo tipo di concatenazione che produce una logica compositiva essenziale ed attiva, una nuova economia espressiva. Il tempo come ordine di successione degli eventi è, dal punto di vista narratologico, una discriminante basilare ed è il "metro campione" del tempo del racconto. Non solo Calvino, ma anche Genette aveva focaliz-

zato la “velocità” narrativa come un valore che consente di stabilire come la quantità di informazione (non il numero di pagine) stia in rapporto inversamente proporzionale alla velocità del racconto (Genette 1976: 213).

La velocità di Genette e la rapidità di Calvino permettono di superare la contraddizione di certe lunghe lettere, e di certe lunghissime novelle o fiabe o storie. Si tratta, perciò, di individuare l’esistenza o meno di quel tipo di “connessione veloce” dei fatti narrati che permette la costruzione di un intreccio più semplice e, perciò, diretto all’effetto-sorpresa o al nucleo di senso. Nel ricostruire, dunque, la storia di queste forme il problema risiede nell’identificare l’uso della rapidità nell’uso del tempo narrativo e, quindi, nell’ordine di successione degli avvenimenti.

Come abbiamo visto all’inizio, le forme brevi della letteratura italiana trovano una sistemazione in una opera unitaria (tenuta da una “storia portante” o “cornice”) ma anche eterogenea (sotto forma di miscellanea). Ogni caso attiva un problema critico: come abbiamo detto il *Decameron* appartiene ad un genere letterario molto più complesso delle sue cento novelle.

Il sistema “a cornice”, come abbiamo visto, sembra caratterizzare un’epoca e dal *Decameron* al *Cunto de li cunti* è possibile trovare elementi narrativi comuni. Anche per il romanzo epistolare, la lettera ed il diario contano la stessa economia espressiva e la stessa linearità del racconto, così come le stesse necessità antologiche (a cornice o miscellanee).

Il significato unitario del *Decameron* può essere colto ad un più alto livello di comprensione ma questo livello di lettura non impedisce l’altro, suggerito chiaramente dal Boccaccio, cioè quello di una lettura senza un ordine prestabilito. Le singole novelle sono, cioè, autosufficienti, ma il tutto (singole novelle e giornate, giornate e cornice) si articola “anche” in un significato complesso.

Guido Guglielmi dalla prospettiva novecentesca si domandava se fosse possibile leggere “allo stesso modo delle opere antiche” anche quelle contemporanee e cioè se fosse possibile trovare questa alternativa nell’*Ulysses* o nella *Coscienza di Zeno*, opere composte secondo una legge narrativa della coordinazione di episodi a se stanti e non subordinati ad un criterio unificante (Guglielmi 2005). Occorre considerare, infine, come le matrici antiche della forma breve narrativa consentano formulazioni più complesse, in una continua tensione tra unità narrativa del discorso ed eterogeneità dei discorsi narrativi contenuti.

Restringendo il campo di indagine al nucleo del racconto breve (rea-

listico o fantastico), e lasciando da parte il racconto epistolare e diaristico, la questione della mimesi della narrazione appare piú evidente. Ma anche in questo dilemma ci viene in aiuto una riflessione di Genette, secondo la quale una delle grandi vie di emancipazione della narrazione moderna – e l’obiettivo era Proust – consiste nel cancellare dalla mimesi del discorso narrativo la funzione del narratore, dando immediatamente la parola al personaggio.

L’emancipazione dalla tutela narrativa, propria del narrare contemporaneo, in effetti, è iscritta nella storia evolutiva della cornice come sistema di distribuzione delle voci narranti. La cornice narrativa antica d’origine orientale consiste nella messa in scena del narratore e della sua oralità. È una mimesi dell’arte del raccontare attraverso la narratrice ed il narratore e, nel nostro caso italiano, le molte liete brigate che “ragionano”, cioè attivano una interpretazione complessa del racconto rappresentato.

La metamorfosi del racconto di cornice, a partire dalla novella rinascimentale, non sempre fa decadere questa funzione rappresentativa del narrare (Bandello e Giraldo Cinzio la mantengono, anche se in forme differenti, specie in Bandello nella lettera dedicatoria) e resta a lungo come segno di una appartenenza, come segno di una origine.

Se il gruppo di narratori appartiene ad una rappresentazione della società che cambia, l’arte di narrare *fictiones*, scrive Boccaccio nella sua *Genealogia*, appartiene universalmente ad una comunità di “interpreti” che ragionano su quanto è stato narrato, riproducendo potenzialmente all’infinito l’eco delle storie.

L’emancipazione dalla tutela del narratore – dalla tutela della lieta brigata – è un processo fondamentale di questa metamorfosi del racconto di cornice che “mostra” apertamente una ineliminabile attività cooperativa dei lettori. Nell’arte del narrare breve, almeno in Italia, la “cornice” rappresenta il luogo privilegiato del dialogo umanistico in cui nasce un ragionamento metanarrativo.

Oggi quella “dilagante distesa della scrittura” intuita da Calvino ha trovato un nuovo nome: *storytelling*, una parola-mantra che definisce una narrazione immersiva dalle finalità persuasive e coinvolgenti, potenziata dai nuovi mezzi di comunicazione web. Sappiamo ovviamente che questa parola anglo-americana – che viene ricomposta anche in *digital storytelling* o *visual storytelling* – è l’ultima configurazione dell’arte del racconto globalizzato, multimediale, seriale e che antropologi, sociologi, neuroscienziati

e massmediologi fanno risalire genericamente al passato remoto dell'umanità narrante per creare collegamenti con il nostro passato prossimo letterario e alla nostra contemporaneità. Questa generale capacità di elaborare una narrazione – spesso frammentata in *stories* – ha sviluppato una nuova percezione sociale della narrazione, che prende il nome di «narratività», oggi potenziata da un sistema di comunicazione globale (Calabrese 2010: 2).

Non solo siamo immersi nelle storie ma siamo sommersi da un processo continuo di narrazione che pervade il nostro spazio culturale, persino nella politica, nel marketing, nella medicina, nei social-media, al punto che un infinito universo finzionale produce a ciclo continuo storie di cui le serie televisive e i *videogame* sono il fenomeno più eclatante (Rose 2013; Pescatore 2018).

L'inclusivo statuto dello *storytelling* ha inglobato decenni di distinzioni narratologiche sulle strutture narrative del racconto che, come abbiamo visto, avevano impegnato formalisti, etnologi e filologi nella costruzione delle fondamenta teoriche di una più esatta analisi morfologica delle forme narrative. Una società liquida ha dato vita ad un'arte narrativa capace di adattarsi a molti contenitori, debordando al di fuori dell'ambiente culturale di partenza per stabilire relazioni e connessioni con il maggior numero di persone possibile.

Proprio in questa prospettiva straniante certi strumenti ci permettono di comprendere meglio la sfida del nuovo Millennio, cioè la riconfigurazione della letteratura entro una vera e propria rivoluzione concettuale del sapere (Salmon 2008; Gottschall 2012; Menetti 2019b: 29-33).

Indagare, oggi, la complessità delle forme entro una rinnovata dinamica storica può aiutare a individuare quella rete di possibili in cui sono inserite tutte le storie che raccontiamo da secoli. Il narrare breve occupa uno spazio significativo non solo del nostro immaginario ma della nostra cultura narrativa che è arte del racconto, in tutte le sue forme.

Calvino e Celati sono i custodi della tradizione e sono, al contempo, gli innovatori; in ogni caso sono i rappresentanti della cultura del millennio, di cui, in particolare, Gianni Celati è testimone e narratore. Insieme ci chiedono di ripensare in modo nuovo alle radici del nostro antico narrare, liberi dalle rigide maglie del canone e dalle abitudini interpretative. E Celati, lo scrittore delle pianure, ha raccolto le primizie del sottobosco letterario italiano in sintonia con i cambiamenti della nostra epoca, do-

minata da una nuova percezione della lettura a frammenti, sincopata, espansa. Una narrazione la cui visione complessiva è composta dalla frammentazione della storia e da un'arte del racconto come assemblaggio di materiali ripescati nella vita quotidiana, nella memoria delle popolazioni e nelle immagini della natura.

Nel taccuino di appunti, conservato alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, si legge questo pensiero:

Quando mi chiedono cosa vado cercando non so darmi nessuna risposta e tutte le risposte che mi vengono in mente mi sembrano solo giustificazioni per darmi un contegno. Ci sono immagini che ispirano una ricerca, e allora bisogna muoversi con la testa e con i piedi, trovare luoghi e persone che permettono al nostro racconto di venire alla luce [...] Così alla fine tutto quello che si va cercando in un racconto non è altro che il racconto stesso, cioè l'esperienza di vederlo venire alla luce, e questo è il suo aspetto memorabile sia per chi ascolta sia per chi lo racconta (Celati 1992).

La “fantasticazione” di Celati si esprime oltre le forme, lasciando a noi interpreti il compito di ripercorrere fratture e continuità di una tradizione sotterranea, considerata a lungo marginale.

Elisabetta Menetti
(Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Calvino 1979 = Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

Calvino 1988 = Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

Celati 1989 = Gianni Celati, *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989.

Celati 1992 = Gianni Celati, *Taccuino blu* (busta 2/35), in Fondo Gianni Celati, a c. di Nunzia Palmieri, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, 1992, consultabile *online* all'url

<http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?titolo=Gianni%20Celati&idSezione=2042480236>.

LETTERATURA SECONDARIA

- Acocella 2018 = Silvia Acocella, *Forma breve e forma lunga*, in Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofaro (a c. di), *Il romanzo in Italia*, vol. III. *Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018: 137-46.
- Alfano–de Cristofaro 2018 = Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofaro (a c. di), *Il romanzo in Italia*, vol. I. *Forme, poetiche, questioni*, Roma, Carocci, 2018.
- Asor Rosa 2002 = Alberto Asor Rosa, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente una «storia anomala»*, in Franco Moretti (a c. di), *Il romanzo*, vol. III. *Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002: 255-306.
- Barthes 1966 = Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications» 8 (1966): 1-27, consultabile online all'url https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.
- Bertoni 2018 = Federico Bertoni, *I generi del romanzo nel Novecento italiano*, in Alfano–de Cristofaro 2018: 175-96.
- Borgogni–Caprettini–Vaglia Marengo 2016 = Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini, Carla Vaglia Marengo (a c. di), *Forma breve*, Torino, Accademia University Press, 2016.
- Bottiroli 2006 = Giovanni Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Bragantini 2016 = Renzo Bragantini, *Jolles, il «Decameron» e le forme brevi*, «Cahiers d'études italiennes» 23 (2016): 109-24.
- Calabrese 2010 = Stefano Calabrese, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Carapezza 2011 = Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011.
- Castellana 2019 = Riccardo Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in Menetti 2019a: 193-219.
- Celati 2008 = Gianni Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa*, «Riga» 28 (2008): 25-8; ora, con alcune variazioni, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011: 115-33.
- Corti 1976 = Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- Costa–Dondero–Melosi 2004 = Simona Costa, Marco Dondero, Laura Melosi (a c. di), *Le forme del narrare*. Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI, Macerata, 24-27 settembre 2003, Firenze, Polistampa, 2004.
- Curcio 2012 = Milly Curcio, *La fortuna del racconto in Europa*, Roma, Carocci, 2012.
- Curcio 2014 = Milly Curcio, *Le forme della brevità*, Milano, FrancoAngeli, 2014.
- Curti 2019 = Elisa Curti, *Le facezie umanistiche*, in Menetti 2019a: 63-79.

- Genette–Todorov 1987 = Gérard Genette, Tzvetan Todorov (a c. di), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1987.
- Genette 1976 = Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi, 1976.
- Genette 1981 = Gérard Genette, *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche, 1981.
- Guglielmi 2005 = Guido Guglielmi, *Un'idea di racconto*, «Bollettino '900» 11/1-2 (2005), consultabile soltanto *online* all'url: <https://www.boll900.it/2005-i/Guglielmi.html>.
- Iacoli 2019 = Giulio Iacoli, *Contenitori di forme brevi nel secondo Novecento*, in Menetti 2019a: 219-46.
- Innocenti 2013 = Loretta Innocenti (a c. di), *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, Pisa, Pacini, 2013.
- Jolles 1930 = André Jolles, *Forme semplici* (1930), in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a c. di Silvia Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003: 3-22.
- Manganelli 1994 = Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, a c. di Paola Italia, Milano, Adelphi, 1994.
- Mazzacurati 1996 = Giancarlo Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a c. di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Menetti 2015 = Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015.
- Menetti 2019a = Elisabetta Menetti (a c. di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019.
- Menetti 2019b = Elisabetta Menetti, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in Menetti 2019a: 13-33.
- Montandon 2001 = Alain Montandon, *Le forme brevi*, Roma, Armando Editore, 2001.
- Pellizzi 2005 = Federico Pellizzi, *Introduzione. Forme del racconto*, «Bollettino '900» 11/1-2 (2005), consultabile soltanto *online* all'url: <http://www.boll900.it/2005-i/Pellizzi.html>.
- Pescatore 2018: Guglielmo Pescatore (a c. di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie Tv*, Roma, Carocci, 2018.
- Picone 1985 = Michelangelo Picone (a c. di), *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Rose 2013 = Frank Rose, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Torino, Codice Edizioni, 2013.
- Ruozzi 1992 = Gino Ruozzi, *Forme brevi. Pensieri massime e aforismi nel Novecento italiano*, Bologna, Libreria Goliardica, 1992.
- Ruozzi 2016 = Gino Ruozzi, *Commentare il mondo con la forma breve*, in Borgogni–Caprettini–Vaglia Marengo 2016: 25-40.

- Salmon 2008 = Christian Salmon, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Roma, Fazi Editore, 2008.
- Schaeffer 1992 = Jean Marie Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche, 1992.
- Segre 2012 = Cesare Segre, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.
- Sklovskij 1976 = Viktor Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
- Tortora 2018 = Massimiliano Tortora, *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018
- Varotti 2019 = Carlo Varotti, *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l'infanzia (1861-1886)*, in Menetti 2019a: 169-91.

RIASSUNTO: Fin dalle origini della letteratura italiana l'arte del racconto si nutre di forme narrative eterogenee che hanno in comune la *brevitas* come criterio organizzativo dei contenuti. Il saggio affronta la tradizione della *narratio brevis* medievale e rinascimentale a partire dalle suggestioni narrative contemporanee e dal dibattito critico novecentesco sulle forme brevi. Nell'era dello *storytelling* è, forse, utile fare il punto sulla ricchezza e sull'attualità della più antica tradizione novellistica e delle sue molteplici trasformazioni.

PAROLE CHIAVE: narrazione, forme brevi, Calvino, Celati.

ABSTRACT: Since the origins of Italian literature, the art of storytelling puts together heterogeneous narrative forms that have in common the *brevitas* as an organizational criterion of the contents. The essay deals with the tradition of medieval and Renaissance *narratio brevis* starting from contemporary narrative suggestions and the twentieth-century critical debate on short forms. In the era of *storytelling* it is perhaps useful to remember the richness and topicality of the most ancient short story tradition and its many transformations.

KEYWORDS: storytelling, narrative forms, Calvino, Celati.

VARIETÀ

SCHEDE DI LESSICOLOGIA PROVENZALE.

I. BRAU E DERIVATI

1. PER LA STORIA DI UN AGGETTIVO

In una recente ricostruzione, documentata e puntuale, della storia di *bravo* in italiano, si legge un rilievo erroneo tra i riscontri con le altre lingue neolatine. Infatti, elencati varî esiti romanzi di BARBĀRUS, ‘selvaggio; rozzo, incolto; crudele’, si sostiene che l’area italiana è

l’unica in cui l’aggettivo è usato molto per tempo anche in riferimento a esseri umani: nelle altre lingue neolatine menzionate, infatti, fino al Quattrocento, la parola si usa solo in riferimento ad animali (nell’accezione di ‘feroce’), a piante (nell’accezione di ‘selvaggio’) e a terreni (nell’accezione di ‘incolto’) (Patota 2016: 40).

L’asserzione appare fondata su un’osservazione contenuta in uno studio sul portoghese *bravo*, attestato a partire dal 1124 circa (Villalva–Silvestre 2011: 143-4, citato da Patota 2016: 42, n. 19). Essa è esatta per alcune lingue romanze, come il portoghese e il francese,¹ ma non per il provenzale – di cui mi occupo in questa sede –, il catalano e il castigliano.²

Per il provenzale si deve partire dalla voce *brau* del *Lexique Roman*: sebbene Raynouard proponga tre esempi in cui l’aggettivo è riferito a condizioni climatiche e ad animali, indica più ampiamente i significati di ‘dur, méchant, fougueux, brave’ (LR, II: 253), da integrare con il lemma del

¹ Cf. Godefroy 1880-1902, VIII/1: 369-70, *ss. vv. brau e brave*, ‘sauvage; prêt à affronter le danger; bon, honnête, élevé; richement vêtu, paré avec soin, luxueux’; AFW, I: 1128; TLF, IV: 922-3; TLFi: *s. v. brave* (è documentato dalla prima metà del Cinquecento e indicato quale italianismo: «empr., en raison du caractère italianisant des 1^{ers} aut. fr. attestant le mot [N. de Troyes, Rabelais, G. de Selve], à l’ital. *bravos*»); Greimas 1992: *s. v.*; DÉAF: *s. v.*; DMF: *s. v.* Per il portoghese cf. Villalva–Silvestre 2011.

² Cf. DCELC, I: *s. v. bravo*; Corominas 1973: 106 («‘violento, cruel’, ‘fiero, salvaje’, ‘inculto’, 1030 [...], adjetivo antiguo en todas las lenguas romances del Mediodía»); DCECH, I: *s. v.* In castigliano *bravo* è documentato a partire dal 1030 circa.

Petit dictionnaire: ‘rude, dur, mauvais, farouche; brave’ (PD: 53).³ I lessici, quindi, attestano in modo chiaro accezioni relative alle persone,⁴ mentre lo spoglio dei testi mediante le concordanze e la consultazione delle edizioni ne documentano la frequenza e forniscono dati interessanti, che configurano per la semantica e l’uso dell’aggettivo un quadro piuttosto ricco.⁵ Anzitutto, l’impiego di *brau* è spesso correlato al sistema di rapporti tra i protagonisti dell’amor cortese, tanto da apparire quale termine fortemente connotato, sempre in una prospettiva negativa:

1. può caratterizzare i personaggi riprovevoli del *gelos* e dei *lauzengiers*, di cui evidenzia e censura i comportamenti anti-cortesi, relegandoli nella dimensione della villania (§ 2, n° 1.1a);⁶
2. serve a descrivere l’animo dell’amante incattivito e degradato a causa della mancata corresponsione del suo amore (§ 2, n° 1.1b); a tal fine si trova di frequente in sinonimia con *enic*, *mal*, *orgulhos*, *tiran*;⁷
3. in diversi testi connota la topica freddezza e indifferenza dell’amata verso l’innamorato (§ 2, n° 1.2a); in questo caso è spesso unito in eniadi o enumerazioni con aggettivi che designano la dama orgogliosa, quali *esquivia*, *estranha*, *fera*, *mala*, *orgulhoza*, *sobreira*.⁸

³ Cf. TF, I: 363-4, *ss. vv. brau, brave* (a cui rinvio per i significati sviluppatisi dopo il Medioevo); FEW, I: 248-50, *s. v. BARBARUS* («Apr. *brau* ‘farouche, rude, mauvais’»); REW: 64-5, n° 945 (per il lemma e i derivati non si dispone ancora dell’edizione cartacea del DOM, mentre la versione in rete si limita a trascrivere le accezioni indicate da LR e PD). Infine, si veda la glossa del *Donat proensal*: «braus - immitis».

⁴ Indicate anche in alcuni commenti ai testi (commenti utilizzati per questa ricerca, benché non citati singolarmente) e nei glossari di manuali e antologie (per puro esempio, cf. Crescini 1926: 362: ‘bravo, altiero, crudele’; Di Girolamo–Lee 1996: 205: ‘cattivo’). Si citano le liriche trobadoriche secondo le edizioni elencate nella bibliografia della COM, con le eccezioni e le integrazioni di cui alla «Letteratura primaria»; le traduzioni, salvo quando diversamente indicato, sono dello scrivente.

⁵ Ricketts 2004: 207-14 esortò a sviluppare gli studi di lessicologia provenzale, mettendo a frutto gli strumenti di ricerca oggi disponibili (lessici cartacei e informatizzati, concordanze elettroniche, raccolte di testi in rete, ecc.).

⁶ Per altri vocaboli che caratterizzano le figure dei *lauzengiers*, del *gelos* e del *gardador* cf. Cropp 1975: 233-45, 246-50, 250-2 rispettivamente.

⁷ Cf. *ibi*: 131-7 (amante *ardit*, *fol*, *fel*), 275-91 (lessico pertinente a stati d’animo di «*mélancolie et affliction*»: *ira*, *mal*, *marrimen*, *rancura*...).

⁸ Per immagini e lessico relativi a questi campi semantici cf. *ibi*: 169-72.

A testimonianza dell'uso in ambito cortese si citano alcuni passi in cui, in modo significativo, *brau* ricorre in assunti di stampo teorico, come nel *vers* di Peire d'Alvernhe sulla «differenza tra *amor* (*bona, fina*) e *amar*» e sul «*joï* connesso alle due forme d'amore» (Peire d'Alvernhe [Fratta]: 134):

Que l sieus joys gensetz esjau
 selhuy qui l s'autreja 50
 senes fenh' e ssemblant brau
 e ses vair'enveya
 (Peire d'Alvernhe, *L'airs clars el chans dels auzelhs* 49-51)

Poiché la sua gioia rallegra meglio colui che le si dona senza infingimenti e cattiva cera e senza mutevole desiderio (Peire d'Alvernhe [Fratta]: 137).

Interessanti i passi di due *partimens*, in cui *brau* contrassegna di nuovo e in modo evidente il polo opposto alla cortesia. Nel primo si ribadisce che le donne sono conquistate dalla nobiltà del servizio e dell'animo, mentre devono tenere lontani uomini malvagi e incapaci di cortesia:

En Guionet, domnas an en uzatge 25
 qu'ab gen servir et ab bella paria
 las conquer hom, qu'amicx braus ni salvatge
 non deu esser en la lor companhia
 (Guionet–Raimbaut, *En Raimbaut, pros dompna d'aut paratge* 25-28)

Messer Guionet, le donne hanno per abitudine di farsi conquistare da un nobile servizio e da una gradevole compagnia, ché un amante malvagio e selvaggio non deve trovar posto nella loro cerchia.

Nel secondo si afferma che l'amore raffina e nobilita l'uomo, mentre le armi lo incattiviscono e lo degradano:

Guigo, ges tan no pot pojar 25
 en prez cavalliers per razo
 per armas cum per dompneyar;
 quar dona l fai valent e pro,
 larc et ardit e de bella paria
 et armas brau, felh e de maltalan 30
 (Guigo de Cabanes–Bernart, *Ar parra si sabetz triar* 25-30)

Guigo, un cavaliere, secondo ragione, non può elevarsi in pregio grazie alle armi tanto quanto con il corteggiare; poiché una donna lo rende valente e

prode, generoso e ardito e di gradevole compagnia, mentre le armi malvagio, fellone e pieno di maltalento.

È altresì indicativo che in alcuni contesti *brau* compaia in antitesi con *humil*, aggettivo chiave dell'etica cortese (cf., ad esempio, Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* 33-38; Cerveri de Girona, *En lors chantars dizon man trobador* 20; Matfre Ermengaut, *Breviari d'Amor* 30319-30328...).

In termini cronologici, l'uso per le persone – in contesto cortese o meno – non solo è documentato sin dalle più antiche generazioni trobadoriche (prima metà del sec. XII), ma concerne la stessa prima attestazione assoluta di *brau*, nella *Chanson de Sainte Foi d'Agen* (seconda metà del sec. XI), dove è attribuito di *homens*: «Dizer vos voill, enant qe m paus, / con Deus aucis estz homens braus» (vv. 454-455), dunque 'uomini selvaggi, malvagi'.⁹ È opportuno precisare, per la contiguità geografica e gli stretti rapporti, letterari e non, tra le due aree, che anche il catalano impiega l'aggettivo per le persone, ma più tardi del provenzale, a partire dalla seconda metà del Duecento, con i significati di 'irritadís i valent per a la lluita' (Jaume I, *Crònica* 37; Ramon Muntaner, *Crònica* 38; *Curial i Guelfa* 80...) e 'que expressa irritació i bel 'licositat' (Ramon Llull, *Libre de Blaqueria* 81.9), mentre 'violent, que tè una rudesa desagradable' è documentato dalla fine del Quattrocento.¹⁰

Un altro elemento rilevante emerso dal nostro spoglio è la disponibilità di *brau* a qualificare sostantivi astratti, relativi da una parte a emozioni e facoltà umane, dall'altra a termini metalinguistici e metapoetici (§ 2, nnⁱ 2-3), anche in questi casi con sfumature di significato in prevalenza negative e con una datazione alta (dalla metà del sec. XII). Nel primo gruppo di occorrenze spesso siamo ricondotti al rapporto cortese, giacché, perlopiù, *brau* connota di nuovo l'animo o il comportamento dell'amante o

⁹ Nelle edizioni è glossato 'barbare' (*Chanson de Sainte Foi* [Thomas]: 47, 70), 'féroce, dur, cruel' (*Chanson de Sainte Foi* [Hoepffner-Alfaric], I: 341).

¹⁰ *DCVB*, II: 591-2; *VLCM*: s. v.; *DELCat*, II: s. v.; *GDLC*: s. v. (indica *brau* come attestato dal 1160 circa); *DIEC*: s. v.

della donna (n° 2.1-3), oppure contribuisce a definire i risvolti piú dolorosi e sofferti dell'amore, le lacerazioni che si producono in chi ama (n° 2.4). Così in questi due esempi, nel secondo dei quali si noterà l'endiadi con *cozen*:

e l braus pensars que m turmenta
de ma bella dompna genta 4
(Raimbaut d'Aurenga, *Entre gel e vent e fanc* 3-4)

e il cocente pensiero che mi tormenta riguardo alla mia bella nobile donna

c'aital tormen
brau e cozen
mi mostr'Amors, a cui me sui donatz 65
(Gaucelm Faidit, *S'om pogues partir son voler* 63-65)

perché Amore, a cui mi sono donato, mi mostra un simile tormento doloroso e cocente

Quando attributo di *mot e respos/respondemen*, il nostro aggettivo diviene «segno di rozzezza e mancanza di *savoir faire*» (Uc Brunenc [Gresti]: 122), e dunque, ancora una volta, manifesta estraneità al corretto codice di comportamento cortese.

Nel secondo insieme di esempi, invece, *brau* censura l'incapacità tecnica, la rozzezza e l'imperizia nell'*art de trobar*, un aspetto per cui i trovatori, come noto, mostrano particolare sensibilità; talvolta, la frase è negativa, a marcare la capacità del poeta di evitare errori compositivi, nei temi, nella forma e nella melodia di accompagnamento:

ja mos chantars tristz ni braus
no fos, ni de razon brava 14
(Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* 13-14)

il mio canto non sarebbe piú triste né rozzo, né su un argomento sgradevole

Gen m'apareill
de far leu chanso grazida,
d'un sonet garnida
non ges brau ni veill 4
(Guilhem Raimon de Gironella, *Gen m'apareill* 1-4)

Mi preparo in modo conveniente a comporre una leggera canzone piacevole, dotata di una melodia nient'affatto sgradevole né vecchia (Guilhem Raimon de Gironella [Cura Curà]: 22).¹¹

2. BRAU AGGETTIVO

Presento i dati su significati e usi di *brau* in forma di voce lessicografica. *brau* (< *BRABU < *BABRU < *BARBRU < lat. class. BARBĀRUS),¹² aggettivo, seconda metà del sec. XI.

1. detto di persone:

1.1. 'duro, rude; feroce, crudele, malvagio, ostile':

Gaucelm Faidit, *Tant ai sofert longamen grand afan* (BdT 167.59) 46-48: «Ab tot aital mal e brau e tiran / volgr'ieu estar voluntiers, si l plagues, / mais qu'ab outra que mais de be m fezes» (riferito a un *senhor* indicante per metafora feudale la donna); Guigo de Cabanes–Bernart, *Ar parra si sabetz triar* (BdT 197.1a–52.1) 28-30: «dona l fai valent e pro, / larc et ardit e de bella paria / et armas brau, felh e de maltalan»; Guilhem de l'Olivier, *En totz afars tanb cortezia* (BdT 246.20) 7-8: «d'omes braus e durs truep que son morn / que gaug ni dol non camja lor cor sorn»; Guiraut Riquier, *Qui conois et enten* (BdT 248.XII) 435: «brau senhor» e *Si m fos saber grazitz* (BdT 248.XIII) 331: «braus senhers»; Marcabru, *Doas cuidas ai, compaigner* (BdT 293.19) 56-57: «fol cavallier / paubre orgoillos de cuida brau»; Palais, *Be m plai lo chantars e l ris* (BdT 315.2) 11: «s'il sun brau ni orgoillos» (gli *enemis*, v. 9, del poeta); Peire Guilhem de Tolosa, *Eu chantera de gauz e volutos* (BdT 345.2) 12-13: «als malvaz serai, q'aisi s partis, / braus et esqius e mals et orgoillos»; Peire Vidal, *Atressi col perilhans* (BdT 364.6) 29-30: «qui de brau senhor fello / se luenha ses mal resso» (formula sentenziosa di matrice feudale applicata al rapporto tra amante e amata), *Drogoman senber, s'ieu agues bon destrier* (BdT 364.18) 6: «tan mi sabon fer e salvatg' e brau» (il poeta verso i nemici) e *Mos cors s'alegr'e s'esjau* (BdT 364.27) 8: «Non ai enemic tan brau» (poi citato da Matfre Ermengaut, *Breviari d'Amor* 29716); Raimbaut de Vaqueiras–Ademar de Poitiers–Perdigon, *Senber n'Aymar, chauzes de tres baros*

¹¹ Per le dichiarazioni di poetica nei due passi citati si rinvia ai commenti di Aimeric de Belenoi (Poli): 384-5 e Guilhem Raimon de Gironella (Cura Curà): 24.

¹² Per l'etimologia cf. Cornu 1884; Aebischer 1953-1955; Kraemer 1967: 79-82; TLF, IV: 922-3; TLF²: s. v. *brave*.

(BdT 392.15–4.1–370.12a) 33: «rics hom braus orgoillos»; Raimon de Castellnou, *Ges, si tot estan suau* (BdT 396.5) 22-23: «E ja miey enemic brau / no m cujon de joy ostar»; Cerveri de Girona, *Un vers faray, que playra als plazens* (BdT 434a.6) 9: «plazers platz al pus braus envejós», *Dels lays dels auzelos* (BdT 434a.16) 31: «dels braus seynors», *Eras veyretz mot sobtils, prims e cars* (BdT 434a.23) 8: «dor seray braus e guerrers» e *Princep enic e bisbe negligén* (BdT 434a.48) 25-27: «Cobert amic a desleyal paren, / e falimen a brau seynor lausat, / mermon la fe»; Uc de Saint Circ, *Guillems Fabres nos fai en brau lengage* (BdT 457.17) 2: «manz braus broncs brenx»¹³ e *Messonget, un sirventes* (BdT 457.21) 34: «us braus balhestiers enicx»; anonimo, *Seigner n'Enfantz, s'il vos platz* (BdT 461.219) 26-27: «q'als enemix / siatz braus»; Matfre Ermengaut, *Breviari d'Amor* 22324: «era braus e salvatges» (un indemoniato); Johan de Castellnou, *Dieus! e com soy alegres e joyos* (BPP 518.3) 42: «enemichs fers e braus»; Raimon de Cornet, *Bernat de Panasac* (BPP 558.h) 114: «maynada brava». ~ ~ Sostantivato: Arnaut Peire d'Agange, *Qan lo temps brus e la freja sazós* (BdT 31.1) 31: «Bon Esfortz torna brau de bon'aire»; Raimbaut de Vaqueiras, *Leu sonetz* (BdT 392.22) 65: «Mals e braus es doptatz».

1.1a. a caratterizzare il *gelos* e i *lauzengiers*:

Guilhem de Salagnac, *Per solatz e per deport* (BdT 235.2) 17: «quar son mal e brau» (i *lauzengiers*); Giraut de Bornelh, *Si m sentis fizels amics* (BdT 242.72) 75: «son si brau e senz merce» (detto di «us mendics, / loingh de pretz e de valor», vv. 67-68, e «que 's fan gabador», v. 69); Gausbert de Puicibot, *Per amor del bell temps suau* (BdT 173.9) 9: «De gaug camgera l marit brau»; *Flamenca* 1561-1562: «El termini qu'Ens Archimbaus / era gelos e fers e braus», 4926-4927: «Sovenga vos conssi es braus / monsenar, qu'ades si rancura»; *vida* di Guilhem de Cabestanh, vers. B, § 3: «En Raimon de Castel Rossillon, que era mout gentils e mals e braus e fers e rics et orgoillos»; *gelos brau*: Bernart de Venzac, *Belha m'es la flors d'aguilen* (BdT 323.5) 18; Cercamon, *Ab lo pascor m'es bel q'eu chant* (BdT 112.1a) 49; Jaufrè Rudel, *Pro ai del chan essenbadors* (BdT 262.4) 45; Jordan Bonel, *Non estaray q'un vers non lays* (BdT 273.1b) 29; Peire Cardenal, *Ar mi puesc yeu lauзар d'amor* (BdT 335.7) 14.

¹³ Il passo appartiene a una *cobla* in cui Uc de Saint Circ rinfaccia a un non meglio noto Guilhem Fabre (da non confondere con l'omonimo trovatore narbonese di cui ci sono giunti due testi, BdT 216.1-2) di utilizzare vocaboli dai suoni duri (cf. Cannavò 2017: 42-3). Nella traduzione di Uc de Saint Circ (Jeanroy–Salverda de Grave): 106, è reso 'bœufs, branches et pointes', ma, poiché non vi sono altre attestazioni in poesia di *brau*, 'toro' (cf. § 3), la scelta pare inadeguata; ritengo che *braus* abbia il senso di 'feroce, crudele, malvagio', con cui invece è ricorrente nella lirica provenzale.

1.1b. ‘malvagio, incattivito, ostile’, a caratterizzare l’innamorato:

Bertran de Born, *Ges de disnar non fora oi mais maitis* (BdT 80.19) 15-16: «s’amors m’es tant cotidiana / q’a las autras mi fai brau»; Guilhem de Saint Gregori, *Nueyt e jorn ai dos mals senhors* (BdT 233.3) 35-36: «yeu plus qu’ilh ves mi dostans / fos vas lieys braus ez orgulhos»; Guionet–Raimbaut, *En Raimbaut, pros dompna d’aut paratge* (BdT 238.2–388.2) 27-28: «amicx braus ni salvatge / non deu esser en la lor companhia»; Giraut de Bornelh, *Ges de sobrevoler nom tuoill* (BdT 242.37) 45: «m’a ja braus et orgoillos»; Guiraut Riquier–Coms d’Astarac, *Coms d’Astarac, ab la gensor* (BdT 248.20–179.1) 50: «tant braus no l foratz»; Ozil de Cadars, *Assatz es dretz pus jois nom pot venir* (BdT 314.1) 11: «nulhs braus amans»; Raimbaut d’Aurenga, *Assatz sai d’amor ben parlar* (BdT 389.18) 23: «si son bravas siatz braus»; Cerveri de Girona, *Dels lays dels auzelos* (BdT 434a.16) 29-31: «ans fa ls francs cossiros / e braus»; Sordel, *Qan q’ieu chantes d’amor ni d’alegrier* (BdT 437.28) 33: «lieis per qe m’a faich enic e brau».

In riferimento al *semblan* dell’innamorato:

Gausbert de Poicibot, *S’ieu anc jorn dis clamans* (BdT 173.11) 28-29: «s’ieu ab braus semblans / vos era contrastans»; Peire d’Alvernhe, *L’airs clars el chans dels auzelhs* (BdT 323.20) 49-51: «Que l sieus joys gensetz esjau / selhuy qui l s’autreja / senes fenh’ e ssemblant brau».

1.2. ‘orgoglioso, superbo, arrogante, spavaldo’:

Bernart Arnaut de Montcucq, *Er can li rozier* (BdT 55.1) 36: «brava parvensa»; Bertran de Born, *Cant vei pels vergiers desplegar* (BdT 80.35) 11: «trop fon descauzitz e braus / qant venc sai sus per ostejar»; Guiraut Riquier, *Aitan grans com devers* (BdT 248.II) 179-183: «braus [...] senhers»; Torcafol, *Comtor d’Apchier rebuzat* (BdT 443.1) 27: «tornat de brau humil»; Raimon de Cornet, *Libret de bos ensenbamens* (BPP 558.g) 483: «massips fatz e parliers e braus». ~ ~ Sostantivato: Guiraut d’Espanha, *Pos ses par soi en amar* (BdT 244.10) 13-16: «pos Merces es tan dreita / que ls braus humelia, / per leis deu esser destreita / esta dona mia»; Cerveri de Girona, *En lors chantars dizon man trobador* (BdT 434a.21) 20: «que ls pus braus fa humils e merceyanz».

1.2a. al femminile, ‘orgogliosa, sdegnosa, superba, ostile’, a caratterizzare la donna amata:

Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* (BdT 9.5) 38: «don’umils, lai on tanh brava»; Amanieu de Sescas, *Domna, per cui planc e sospir* (BdT 21a.II) 101: «si m’es brava ni esquivia»; Bonifacio Calvo–Luchetto Gattiluso, *Luchetz, seus platz mais amar finamen* (BdT 101.8a–290.2) 56: «conquier dona humil o brav’

e dura»; Guilhem Peire de Cazals, *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta* (BdT 227.8) 5: «mala m'es e brav' e sobreira»; Guiraut d'Esanha, *Ges ancara na Cors-Car* (BdT 244.3) 9-11: «trop seria brava, / si non s'umeliava / d'est mal» e *S'ieu en pascor non chantava* (BdT 244.13) 15: «qu'ilh m'es orgulhoz' e brava»; Guiraut Riquier, *D'Astarac venia* (BdT 248.22) 49-50: «Tot farai rancura / de vos, quar m'es brava»; Marcabru, *Assatz m'es bel del temps essuig* (BdT 293.8) 29-30: «bravas en son e braidiu / las moillers e il drut e il marit»; Peire Vidal, *Amors, pres sui de la bera* (BdT 364.3) 37-38: «Mas ar m'es esquiv' e fera / tornad' e de brava guiza»; Ponç de Capduelh, *Ges per la coindeta saison* (BdT 375.9) 21: «donc temps ves me mal' et brav' et estraingn»; Raimbaut d'Aurenga, *Assatz sai d'amor ben parlar* (BdT 389.18) 23: «si son bravas siatz braus»; Matfre Ermengaut, *Breviari d'Amor* 30314-30315: «ni sian bravas ni esquivas / ni ricozas ni autivas», 30319-30328: «e soven fan mais de folor / e mais d'avols fagz e de vils / las bravas no fan las humils / qu'ab bels semblans ez ab paucs dos / sabon pagar los amors, / ab sol lor bel aculhimen, / gen sollassan e responden, / gardan lor pretz e lor honor / quant hom las prega de folor, / e las bravas fan quan qu'om vol».

In riferimento al *semblan* della dama:

Guilhem de l'Olivier, *Pros dona enamorada* (BdT 246.46) 6: «mostran brau semblan defor»;¹⁴ Lanfranco Cigala, *Anc mais nuls hom non trais aital tormen* (BdT 282.1c) 5: «que l brau semblan que m fa m doble l doler».

2. con sostantivi astratti, specie in relazione a facoltà umane e stati d'animo:

2.1. 'selvaggio, incontrollato, sfrenato, vizioso':

acundamen: Guiraut Riquier–Austorc d'Alboy–Enrico II di Rodez, *Senhe n'Austorc d'Alboy, lo coms plazens* (BdT 248.74–38.1–140.1d) 25-26: «Senhe n'Austorc, vostres acundamens / m'es braus». ~ ~ *poder*: Raimon de Tors, *Ar es ben dretz* (BdT 410.2) 54: «sos grantz poders braus e fers». ~ ~ *volontat*: Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* (BdT 9.5) 26-27: «quar ma voluntatz brava / m'a fait faillir».

2.2. 'malvagio, superbo, arrogante':

captenemen: Perdigon, *Tot l'an mi ten Amors de tal faisso* (BdT 370.13) 33: «si [Amors] no m mostres tan brau captenemen»; Raimon de Miraval, *Anc non*

¹⁴ Cf. anche le osservazioni nel commento di Guilhem de l'Olivier (Larghi): 110.

attendiei de chantar (BdT 406.5) 6: «ni m sui de brau captenemen». ~ ~ *cor*: Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* (BdT 9.5) 37: «no s fes vostre cors braus»; Aimeric de Peguilhan, *Lanqan chanton li auzeil en primier* (BdT 10.31) 46: «n'ai lo cor fals et irat e brau»; Daude de Pradas, *El temps que l rossignols s'esgau* (BdT 124.9a) 10: «Ab bel semblan et ab cor brau»; Gavaudan, *Dezamparatz, ses companbo* (BdT 174.4) 68-69: «Yeu gieti foras et espenç / de mon cor brau erguelh»; Guilhem Fabre, *Pus dels majors princeps auzem conten* (BdT 216.2) 25: «ab felh cor mal e brau»; Giraut de Bornelh, *No s pot sufrir ma lenga q'ill non dia* (BdT 242.52a) 34-35: «e l savai croy e l janglos lausengier / tolguda l'an a fel cor brau e fer»; Uc de Saint Circ, *Anc enemics q'ieu agues* (BdT 457.3) 46: «qui dis que braus cors s'afraing». ~ ~ *coratge*: Johan Esteve, *Ara podem tug vezer* (BdT 266.3) 35: «lo fals coratge brau» (di un *trachor*); Cerveri de Girona, *Hom no pot far sirventes mas sirven* (BdT 434a.28) 16: «c'amosos ditz adoucix brau coratge»; Peire de Ladils, *Verays Dieus ses tot si* (BPP 543.a) 166: «de coratge no brau». ~ ~ *guia*: Uc de Saint Circ, *Guillems Fabres nos fai en brau lengage* (BdT 457.17) 2: «de brava guia».

2.3. 'rude, aspro, sgradevole':

companha: Amanieu de Sescas, *En aquel mes de mai* (BdT 21a.IV) 300. ~ ~ *respondemen* (della dama): Peire Milon, *A vos, merces, vueilh dire mon affaire* (BdT 349.2) 29. ~ ~ *respos* (della dama): Aimeric de Belenoi, *Cel que promet a son coral amic* (BdT 9.8) 22; Aimeric de Peguilhan, *Car fui de dura acoindansa* (BdT 10.14) 4; Albertet de Sisteron, *Destreytz d'amor, venc devant vos* (BdT 16.9) 11 (poi citato da Matfre Ermengaut, *Breviari d'Amor* 31519) e *Forfagz vas vos, q'eu no m'aus raxonar* (BdT 16.15a) 41; Amanieu de Sescas, *En aquel mes de mai* (BdT 21a.IV) 337; Blacasset, *Lo belz douz tems me platz* (BdT 97.6) 39; Gaucelm Faidit-Perdigon, *Perdigon, vostre sen digatz* (BdT 167.47-370.12) 6; Guilhem de Saint Gregori, *Nueyt e jorn ai dos mals senbors* (BdT 233.3) 47; Peire Raimon de Tolosa, *Us noels pessamens m'estai* (BdT 355.20) 31; Perdigon, *Mais nom cug que sons gais* (BdT 370.10); Pistoleta, *Anc mais nulhs bon no fon apoderatz* (BdT 372.2) 14; *Flamenca* 6224; *Leys d'Amors* (Gatien-Arnoult), III: 112, passo citato da Johan de Castellnou, *Compendis* 32.11, 21; *respos* (di *Amor*): Folquet de Marselha, *Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen* (BdT 155.16) 6 (poi citato da Matfre Ermengaut, *Breviari d'Amor* 32321) ~ ~ *solatz*: Guiraut Riquier-Coms d'Astarac, *Coms d'Astarac, ab la gensor* (BdT 248.20-179.1) 20: «ni si l avia brau solatz»; Pons d'Ortafas, *Si ai perdut mon saber* (BdT 379.2) 19: «pus midons m'a solatz brau»; Uc de Pena, *Si anc me fes Amors que m desplagues* (BdT 456.2) 44: «ab brau solatz e ab gaia parvenza» (strofa VIa, presente solo nel canzoniere a¹).

2.4. 'cocente, doloroso':

amar: Folquet de Lunel, *Quan beutatz me fetz de premier* (BdT 154.5) 23-24: «qu'om non pot yssir / de brau amar, que lieys remir» ~ ~ *amistat*: N'At de

Mons, *Si tot non es enquist* (BdT 309.V) 1092-1093: «tornan esquieu e dur / e de brav'amistab»; *Flamenca* 1499-1500: «mais mout petitet li durava / cil amistatz fera e brava». ~ ~ *brecs*: Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* (BdT 9.5) 5: «per us brus braus brecs de cor». ~ ~ *causa*: *Flamenca* 17-18: «mais aisso m par causa trop brava / si Flamencha deven esclava». ~ ~ *dolor*: Raimbaut d'Aurenga, *Ara non siscla ni chanta* (BdT 389.12) 15: «pos frain ma dolor plus brava». ~ ~ *pensar*: Raimbaut d'Aurenga, *Entre gel e vent e fanc* (BdT 389.27) 4: «e l braus pensars que m turmenta». ~ ~ *tormen*: Gaucelm Faidit, *S'om pogues partir son voler* (BdT 167.56) 63-65: «aital tormen / brau e cozen / mi mostr'Amors». ~ ~ *talan, sobretalan*: Guilhem de Saint Gregori, *Nueyt e jorn ai dos mals senhors* (BdT 233.3) 29: «oblit totz sos braus talans»; Raimbaut de Vaqueiras, *No puec saber per quem sia destregz* (BdT 392.25) 10: «qu'ira m fai dir gaban mon talan brau»; Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* (BdT 9.5) 25: «pel sobretalan qu'es braus». ~ ~ *voler*: Peire Cardenal, *Caritatz es en tan bel estamen* (BdT 335.13) 47-48: «e l dous voler de Dieu Tortz ten a brau / e sel del mon a dous et a plazen».

3. 'rozzo, incolto, sgradevole', in abbinamento a lessico metalinguistico e metapoetico:

chantar: Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* (BdT 9.5) 13-14: «ja mos chantars tristz ni braus / no fos». ~ ~ *cridar*: Gaucelm Faidit, *D'un amor, on s'es asis* (BdT 167.20a) 78-80: «ni l cridars / braus: "fals'amars!", / nos ni nostr'amor vensa». ~ ~ *dit*: Guiraut Riquier, *Grans afans es ad home vergonhos* (BdT 248.33) 41: «ses braus ditz» e *Nom say, d'Amor, si m'es mala o bona* (BdT 248.58) 24: «mos braus ditz, per semblan, les escorja»; Raimon de Miraval, *Contr'amor vau durs et enbrons* (BdT 406.23) 40: «trop tenss'ab braus digz durs»; Raimon Vidal, *So fo el temps c'om era gays* (BdT 411.II) 154. ~ ~ *lengage*: Uc de Saint Circ, *Guillems Fabres nos fai en brau lengage* (BdT 457.17) 1. ~ ~ *mot*: Raimon de Miraval, *Grans mestiers m'es razonamens* (BdT 406.30) 4: «de dire motz braus e cozens»; Uc Brunenc, *Lanquan son li rozjer vermelh* (BdT 450.6) 42: «ni dic a braus motz francs respos». ~ ~ *paraula*: Uguet–Reculaire, *Scometreus vuoill, Reculaire* (BdT 458.1–417.1) 36-37: «N'Uguet, ben paraula brava / m'avetz». ~ ~ *razon*: Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* (BdT 9.5) 13-14: «ja mos chantars tristz ni braus / no fos, ni de razon brava». ~ ~ *sermo*: Matieu de Quercy, *Tant suy marritz que no m puec alegrar* (BdT 299.1) 57. ~ ~ *sonet*: Guilhem Raimon de Gironella, *Gen m'apareill* (BdT 230.1) 3-4: «d'un sonet garnida / non ges brau ni veill». ~ ~ *trobar*: Raimon de Miraval, *Anc trobars clus ni braus* (BdT 406.6) 1.

4. 'selvaggio, selvatico':

4a. In riferimento alla vegetazione e al paesaggio:

Cerveri de Girona, *En mal pong fon creada* (BdT 434.7) 10-11: «En brau loc fon plantada / planta que frug pejura».

In senso figurato:

Guiraut Riquier, *Per proar, si pros privatz* (BdT 248.62) 22-25: «Larcs es le laitz, eslayssatz, / non braus, abrivatz, batutz / camis croys, on corr cochatz / totz lo mons tortz»; Cerveri de Girona, *Axi com cel c'anan erra la via* (BdT 434a.8) 3: «e te camí mal e brau».

4b. 'selvaggio, selvatico, non domato o addomesticato', in riferimento agli animali:

Guilhem Ademar, *Lanquan vei flurir l'espigna* (BdT 202.8) 14-15: «braus cavals, quan s'eslaisa, / tira be l fre e l'acaisa» (variante con cui il passo è citato da LR, II: 253; nel testo critico *gras*); Raimbaut de Vaqueiras, *El so que pus m'agensa* (BdT 392.14) 19-21: «sos chivaus [...] semblet braus»; Cerveri de Girona, *A greu pot hom conoixer en la mar* (BdT 434.1) 21: «un leo, can es esquis e braus»; Jaufre 247-250: «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» (passo citato da LR, II: 253); *Vida de Sant Honorat* 6144: «cavalls braus»; *Vision de Tindal* 1520, 1526, 1535: «vaca brava»; Arnaut Donat, *Als cavaliers destinat per ausir* (BPP 471.1) 60: «per lunh cas non es iratz ni braus» (riferito all'*anbel*, usato quale metafora cristologica).¹⁵

¹⁵ Escludo un'occorrenza reperibile nelle concordanze, poiché il testo edito non è sicuro: anonimo, *Can vei la flor sobre l sambuc* (BdT 461.205) 2-3: «et aug lo pic e l merle e l gais / e lo refrim del brau airol». Secondo Thomas 1909: 326, «il ne [...] paraît pas possible de voir le loriot (ancien prov. *auriol*) dans ce vers» (per *auriol*, 'rigogolo' [*Oriolus oriolus*], cf. LR, II: 151; PD: 33; TF, I: 181). «Je crois qu'il faut lire en un seul mot *bravairol*, et j'incline à reconnaître dans ce mot [...] le pendant du franç. "bouvreuil", de *brau* 'bœuf, taureau'. Per *bravairol*, 'ciuffolotto' (*Pyrrbula pyrrbula*), cf. Rohegude 1819: 47; Honnorat 1846-1848, I: 333; per il francese, TLFi: s. v. *bouvreuil* (con datazione dagli inizi del sec. XVIII): «prob. contraction de **bouvereuil*, dér. de *bœuf** (avec voyelle du rad. lat. devenue atone) + suff. *-euil* (lat. *-olium*, avec élargissement en *-er-* destiné à renforcer le suff.), p. métaph. plaisante, à cause de la silhouette trapue de ce passereau [...]; cette hyp. est sans doute plus satisfaisante du point de vue sém. que celle qui, plus recevable du point de vue morphol., fait de *bouvreuil* un dimin. de *bouvier** + suff. *-euil* [...]; en effet, il n'est pas certain que le *bouvreuil*, essentiellement granivore, suive les bœufs pendant le labour

5. ‘rigido, gelato; cattivo, brutto’, in relazione alle condizioni climatiche:

air: Cerveri de Girona, *Sitot s’es braus l’ayrs el mes* (BdT 434.13) 1. ~ ~ *aura*: Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* (BdT 9.5) 2: «quan branda ls bruelhs l’aura brava»; Giraut de Bornelh, *Ben for’ oimais dreigs el temps gen* (BdT 242.19) 2: «la brav’ aur’ e l fregz s’en vai»; Pelestort–Isnart d’Entravenas, *Qal penriatz, seigner n’Isnart* (BdT 369.1–254.1a) 19: «l’ivern ab l’aura brava». ~ ~ *ivern*: Guilhem Uc d’Albi, *Quant lo braus fregz iverns despuella* (BdT 237.1) 1; Peire Cardenal, *Non es cortes ni l’es pretz agradius* (BdT 335.39) 18: «us yverns braus e contrarios». ~ ~ *jorn*: Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus jorns braus* (BdT 9.5) 1. ~ ~ *tempier*: Marcabru, *Al departir del brau tempier* (BdT 293.3) 1. ~ ~ *temps*: Arnaut Daniel, *En breu brizara l temps braus* (BdT 29.9) 1; Berenguer de Palol, *Mais ai de talan que no suelh* (BdT 47.8) 6: «ab lo brau temps et ab la gran freydor» (passo citato da LR, II: 253); Folquet de Lunel, *Quan bentatz me fetz de premier* (BdT 154.5) 14: «mals temps e braus sa nau sobronda»; Peire Bremon Ricas Novas, *Si m ten Amors ab douz plazer jauzen* (BdT 330.16) 3: «que l cautz ni l freigz, ni l braus temps ni l soau»; Peire Raimon de Tolosa, *Era pus l’ivernz franb los brotz* (BdT 355.4) 7: «si tot s’es braus et enojos lo temps»; Peire Vidal, *Ges pel temps fer e brau* (BdT 364.24) 1.

In senso figurato:

Cerveri de Girona, *Axi com cel c’anan erra la via* (BdT 434a.8) 10: «e l temps tan braus quez, on mays va, piyura», 16: «temps braus ple de rancura».

3. BRAU SOSTANTIVO

Nei testi pratici è documentato il sostantivo *brau*, ‘toro’ – derivato dal significato 4b dell’aggettivo –, con il diminutivo *bravet*, ‘giovane toro’, e il femminile *brava*, ‘giovenca’, tutti persistenti nei moderni dialetti provenzali.¹⁶ Sono attestati anche in catalano e in castigliano (con esempî letterari solo a partire dall’Ottocento).¹⁷

pour manger les vers dans les sillons». Oltretutto, nel passo in questione non sarebbe chiara la funzione di *brau*, che introdurrebbe una nota stonata in un aggraziato quadro primaverile.

¹⁶ PSW, I: 162; PD: 53; FEW, I: 248; Olivier 2009: 174; TF, I: 363-5, ss. vv. *brau*, *braudet*, *bravet*, *bravo* (accanto a cui sono registrati altri derivati afferenti alla stessa sfera semantica). Si veda inoltre, per il franco-provenzale, Gonon 1964-1965: 423, s. v. *brava*.

¹⁷ Per il catalano *brau* cf. DCVB, II: 591-2, nnⁱ II.1: ‘mascle de l’espèce bovine no

4. I DERIVATI DI BRAU

A differenza del frequente aggettivo *brau*, abbiamo solo attestazioni letterarie isolate dei derivati *bravamen*, *bravar* e *braveza*, gli ultimi due nemmeno registrati nei lessici del provenzale antico, ma tutti rientranti in diffuse categorie di formazione mediante suffissi (avverbî in *-men*, verbi in *-ar*, sostantivi astratti in *-eza*). Gli esempî rintracciati risalgono in prevalenza al Duecento.

4.1. *Bravamen*

La prima attestazione dell'avverbio *bravamen*, 'coraggiosamente, arditamente, intrepidamente' (LR, II: 254; PD: 53), ancora vivo nei dialetti provenzali moderni (TF, I: 364; FEW, I: 249), è nel trovatore genovese Bonifacio Calvo, *Mout a que sovinenza* (BdT 101.9) 35-37, in contesto bellico: «lai tant bravamenz / conbatr' e envazir / murs, tors e peceiar». È invece riferito a un soggetto femminile in Matfre Ermengaut, *Breviari d'Amor* 30691-30692: «pot leu cascuna pendre / sen de bravamen respondre» ('rispondere francamente'). Alla metà del Quattrocento risale un terzo esempio poetico, in Antoni de Jaunhac, *Esbayr fort ausi maynta de gen* 7: «que l Redemptors, que ns amec bravamen» (Jeanroy 1914: n° XXX); Jeanroy tradusse 'qui nous aime abondamment' (*ibi*: 135), ma il senso corretto da attribuire all'avverbio è 'intrepidamente'.

È attestato anche in catalano (*bravament*), parimenti dalla seconda metà del Duecento, nella stessa accezione (cf. Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch* cap. 288: «Los turchs se posaren al mur trencat defenent-se bravament») e in quella di 'con crudeltà, con durezza, con violenza' (cf. Jaume I, *Crònica* 77: «Respones li molt bravament e dura»; Bernat Desclot, *Crònica* 138: «Batiens-les e nafraven-les bravament»).¹⁸ In italiano *GDLI*, II: 360, docu-

castrat i d'edat de més d'un any', e II.2: *brava*, 'femella de l'espècie bovina des que deixa d'esser vedella fins que cria' (anche, per metafora, 'persona robusta'); *VLCM*: s. v.; *GDLI*: ss. vv. *brau* e *brava* ('vacca jove de dos a tres anys'); *DIEC*: s. v. Per il castigliano *bravo* cf. *DCELC*, I: s. v.; *DCECH*, I: s. v.; *TLF*, IV: 922-3; *TLFz*: s. v. *brave*.

¹⁸ *DCVB*, II: 592; *VLCM*: s. v.; *GDLI*: s. v.; *DIEC*: s. v. Si trova anche in castigliano

menta *bravamente* ('con bravura, con molto coraggio; efficacemente, validamente; alla brava') già dagli anni attorno al 1300, ma, come informa la voce del *TLIO* ('con validità ed efficacia'), curata da Giulio Vaccaro, gli esempi dalle *Prediche* di Giordano da Pisa e dal *Libro della cura delle malattie*, che non risultano nel *corpus* OVI, citati «a partire da Crusca (4) e passati a TB e GDLI, potrebbero essere falsi del Redi»; in tal caso l'avverbio sarebbe attestato soltanto a partire da Berni. Non proporrei comunque una dipendenza dell'italiano dal provenzale, per l'esiguità delle occorrenze antiche e la facilità di questo tipo di formazione avverbiale.

4.2. *Bravar*

Il verbo intransitivo *bravar*, 'comportarsi da arrogante', documentato dai lessici solo per la fase moderna (*TF*, I: 364, *s. v. brava, brada*), vanta un'occorrenza antica in Uc de Saint Circ, *Guillems Fabres nos fai en brau lengage* (*BdT* 457.17) 2: «bravan de brava guia», 'faisant bravement le bravache' (Uc de Saint Circ [Jeanroy–Salverda de Grave]: 106). Il verbo è presente in altre lingue romanze, ma con attestazioni decisamente più tarde dell'esempio provenzale citato.¹⁹

(*DCELC*, I: *s. v.*; *DCECH*, I: *s. v.*) e portoghese (Villalva–Silvestre 2011: 145-7, 155, 161). In francese *bravement* compare solo a partire dal 1465: cf., anche per ulteriori significati sviluppatisi in epoche successive, Godefroy 1880-1902, VIII/1: 370; *DMF*: *s. v.*; *TLF*, IV: 924, nnⁱ B.1-2; *TLFz*: *s. v.*, nnⁱ B.1-2.

¹⁹ In catalano è attestato soltanto, dal 1460, il corradicale e sinonimo *bravejar*, 'comportarsi in modo spavaldo, arrogante; vantarsi' (*GDLC*: *s. v.*). L'italiano *bravare* è documentato dal Quattro-Cinquecento (*GDLI*, II: 360-1: 1. 'fare lo smargiasso, provocando e minacciando in modo arrogante e insolente, oppure ostentando coraggio'; 2. 'minacciare, provocare con arroganza e insolenza'; 3. 'rimproverare con durezza, sgridare aspramente'; 4. 'sfidare [con ostentazione di coraggio]'). Il francese *braver* è attestato dal 1515 circa, nel senso di 'comportarsi senza paura; affrontare, sfidare', poi anche con i significati di 'mostrarsi pronto ad affrontare qualcuno o qualcosa di temibile', 'umiliare con atti di spavalderia', 'commettere bravate', 'vantarsi fieramente, farsi forte di' (Godefroy 1880-1902, VIII/1: 370; *DMF*: *s. v.*; *TLF*, IV: 924; *TLFz*: *s. v.*).

4.3. *Braveza*

Il sostantivo femminile astratto *braveza*, ‘durezza, crudeltà, ostilità’, è in Cerveri de Girona, *Un vers ai commençat* (BdT 434a.78) 7: «ez erguylls e braveza»; le due qualità si contrappongono a «franc’ umilitatz» (v. 8), quindi siamo nello stesso campo semantico e ideologico di *brau* 1.1-2 (il provenzale moderno *bravesso*, invece, ha il senso di ‘sagesse, loyauté, bravoure’: *TF*, I: 364). In catalano il vocabolo è attestato dalla seconda metà del Trecento:²⁰ non si può escludere che se ne debba ricondurre l’origine a Cerveri de Girona, vista la sua provenienza geografica.

5. UNA RIFLESSIONE CONCLUSIVA

Nello studio dell’etimologia dell’italiano *bravo* si ha una divisione tra i sostenitori di una derivazione diretta dal latino e quanti ritengono che si tratti di un prestito dal provenzale *brau*.²¹ Credo che i dati qui esposti possano offrire nuovi spunti per un riesame della questione. In particolare, occorrerebbe riflettere sul fatto che le prime attestazioni di *bravo* in italiano si rintracciano in autori vissuti in zone legate ai grandi commerci internazionali (l’Anonimo Genovese, ante 1311; Francesco da Barberino nei *Documenti d’Amore*, 1309-1314) e dove era notoriamente diffusa la conoscenza della letteratura in lingua d’oc. Ferma restando la necessità di un supplemento di indagini, mi pare che l’insieme di questi elementi potrebbe supportare l’ipotesi che *bravo* sia un prestito provenzale.

Giulio Cura Curà
(Università degli Studi di Pavia)

²⁰ *DCVB*, II: 593 (‘condició de brau o feroç?; ‘acció pròpia de braus; demostració d’irritació’); *GDLC*: s. v.; *DIEC*: s. v. Per il castigliano cf. Corominas 1973: 106 (attestato dal 1251); per il portoghese Villalva–Silvestre 2011: 145-7, 155-6, 162. Posteriori il fr. *bravesse*, ‘action, parole et maniere de bravache’, del secondo Cinquecento (Godefroy 1880-1902, VIII/1: 370), e l’italiano *bravezza*, con il senso positivo di ‘bravura; abilità, capacità, valore’, documentato con un esempio di Vasari da *GDLI*, II: 361.

²¹ «Su questo punto non so pronunciarmi: è un’ipotesi possibile, ma è altrettanto possibile che il nostro *bravo* sia il diretto succedaneo di *BRABU in area italiana» (Patota 2016: 40). Per l’italiano *bravo* cf. *DEI*, I: s. v.; *GDLI*, II: 361-3; *LEI*, IV: 1254-5, 1275, 1277; *DELL*: s. v.; *TLIO*: s. v.; Patota 2016. Per l’etimologia cf. anche *TLF*, IV: 922-3 e *TLFz*: s. v. *brave*, dove si sostiene l’ipotesi della derivazione provenzale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI²²

SIGLE

- AFW* = Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1915-1932, poi Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1954-2002, 11 voll.
- BdT* = Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- BPP* = François Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, Droz, 1981.
- COM* = *Concordance de l'Occitan Médiéval*, par Peter T. Ricketts, Alan Reed, cd-rom, Turnhout, Brepols, 2000.
- DCECH* = Joan Corominas, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispanico*, con la colaboración de José A. Pascual, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 voll.
- DCELC* = Joan Corominas, *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*, Bern, Francke, 1954-1957, 4 voll.
- DCVB* = Antoni M. Alcover, Francesch De B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1930-1962, 10 voll.
- DEAF* = *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français*, version numérique, Heidelberg, Heidelberger Akademie der Wissenschaften · Romanisches Seminar der Universität Heidelberg, <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/>.
- DEI* = Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, Barbera, 1950-1957, 5 voll.
- DELCat* = Joan Corominas, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial, 1980-1991, 9 voll.
- DELI* = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Il nuovo etimologico. DELI - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, seconda edizione in volume unico, a c. di Manlio Cortelazzo, Michele A. Cortelazzo, con CD-ROM e motore di ricerca a tutto testo, Bologna, Zanichelli, 1999.
- DIEC* = *Diccionari de la llengua catalana*, Segona edició, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, <https://dlc.iec.cat/index.html>.
- DMF* = *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, Paris · Nancy, ATILF · CNRS · Université de la Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf/>.
- DOM* = *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, éd. par Helmut Stimm, Wolf-Dieter Stempel, Claudia Kraus, Renate Peter, Monika Tausend, I-..., Tübingen, Niemeyer, 1996-... (edizione in rete: <http://www.dom-en-ligne.de/>).
- FEW* = Walter von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bonn · Berlin · Leipzig · Basel, Klopp · Teubner · Zbinden · Helbing & Lichtenhan, 1928-2000, 25 voll.

²² Tutte le risorse disponibili in rete sono state ricontrollate il 22 luglio 2019.

- GDLC = *Gran diccionari de la llengua catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1998 (consultabile anche in rete: <http://www.diccionari.cat>).
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, poi da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- LEI = *Lessico Etimologico Italiano*, diretto da Max Pfister, poi da Wolfgang Schweickard, I-..., Wiesbaden, Reichert, 1979-...
- LR = François-Just-Marie Raynouard, *Lexique Roman*, Paris, Silvestre, 1836-1844, 6 voll.
- PD = Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Winter, 1909.
- PSW = Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig, Reisland, 1894-1924, 8 voll.
- REW = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1935.
- TF = Frédéric Mistral, *Lou tresor dou Felibrige*, Paris, Librairie Delagrave, 1932, 2 voll.
- TLF = *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, publié sous la direction de Paul Imbs, Paris, CNRS, poi Gallimard, 1971-1994, 16 voll.
- TLFi = *Trésor de la Langue Française informatisé*, Paris · Nancy, ATILF · CNRS · Université de la Lorraine, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Firenze, CNR · Opera del Vocabolario Italiano, <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>.
- VLCM = Lluís Faraudo de Saint Germain, *Vocabulari de la llengua catalana medieval*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, <http://www.iec.cat/faraudo/>.

LETTERATURA PRIMARIA

- Aimeric de Belenoi (Poli) = Aimeric de Belenoi, *Le poesie*, a c. di Andrea Poli, Firenze, Positivamail, 1997.
- Arnaut Donat (Cura Curà) = Cura Curà 2012: 657-67.
- Bernat Desclot (Coll i Alentorn) = Bernat Desclot, *Crònica*, ed. por Miquel Coll i Alentorn, Barcelona, Barcino, 1949-1951, 5 voll.
- Chanson de Sainte Foi* (Hoepffner–Alfaric) = *La Chanson de Sainte Foy*, éd. par Ernest Hoepffner, Prosper Alfaric, Paris, Les Belles Lettres, 1926, 2 voll.
- Chanson de Sainte Foi* (Thomas) = *La «Chanson de Sainte Foi d'Agen», poème provençal du XI^e siècle*, éd. par Antoine Thomas, Paris, Champion, 1925.
- Cura Curà 2012 = Giulio Cura Curà, «*Seguen a ponx las leys del gay saber*». *I trovatori del XIV secolo*, Roma, Bagatto Libri, 2012.

- Guilhem de l'Olivier (Larghi) = Gerardo Larghi, *Una sezione di poesia d'amore nel canzoniere di Guilhem Olivier d'Arles*, «Medioevo Europeo. Rivista di Filologia e altra Medievalistica» 1/1 (2017): 67-130.
- Guilhem Raimon de Gironella (Cura Curà) = Giulio Cura Curà, *Un fautore catalano del «trobar ric»: Guilhem Raimon de Gironella*, «Il Confronto Letterario» 28/1 (2011): 7-46.
- Jaume I (Casacuberta) = Jaume I, *Crònica*, ed. por Josep Maria de Casacuberta, Barcelona, Barcino, I-III voll. 1926-1927, IV-V voll. 1960, VII-IX voll. 1962.
- Jeanroy 1914 = Alfred Jeanroy, *Les Joies du Gai Savoir*, Toulouse, Privat, 1914.
- Joanot Martorell (Capdevila i de Balanzo) = Joanot Martorell, Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, ed. por Josep Maria Capdevila i de Balanzo, Barcelona, Barcino, 1924-1929, 5 voll.
- Johan de Castelnou (Cura Curà) = Cura Curà 2012: 371-488.
- Lays d'Amors* (Gatien-Arnoult) = Adolphe Félix Gatien-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber estier dichas Las Lays d'Amors*, Paris · Toulouse, Silvestre · Privat, 1841-1843, 3 voll.
- Peire d'Alvernhe (Fratta) = Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a c. di Aniello Fratta, Manziana, Vecchiarelli, 1996.
- Peire de Ladils (Cura Curà) = Cura Curà 2012: 151-259.
- Raimon de Cornet (Cura Curà 2007) = Giulio Cura Curà, *Un commento provenzale trecentesco in versi: la «Gloza» di Raimon de Cornet*, «La Parola del Testo» 11/1 (2007): 45-82.
- Raimon de Cornet (Cura Curà in c. s.) = Giulio Cura Curà, *Tra precettistica religiosa e didattica mondana: il «Libret de bos ensemhamens» di Raimon de Cornet*, in c. s.
- Ramon Llull (Galmes) = Ramon Llull, *Libre de Evast e Blanquerna*, ed. por Salvador Galmes, Barcelona, Barcino, 1935-1954, 4 voll.
- Ramon Muntaner (Aguilar Àvila) = *La «Crònica» de Ramon Muntaner. Edició i estudi (pròleg-capítol 146)*, ed. por Josep Antoni Aguilar Àvila, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2015, 2 voll.
- Uc Brunenc (Gresti) = *Il trovatore Uc Brunenc*, a c. di Paolo Gresti, Tübingen, Niemeyer, 2001.
- Uc de Saint Circ (Jeanroy-Salverda de Grave) = Alfred Jeanroy, Jean-Jacques Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse, Privat, 1913.

LETTERATURA SECONDARIA

- Aebischer 1953-1955 = Paul Aebischer, *Sur l'origine portugaise de port., esp. «bravo»*, «Revista Portuguesa de Filologia» 6 (1953-1955): 37-50.

- Cannavò 2017 = Nicodemo Cannavò, *Per un'edizione dei testi di Guilhem Ademar: problemi attributivi*, «Medioevo Europeo. Rivista di Filologia e altra Medievalistica» 1/1 (2017): 31-54.
- Cornu 1884 = Jules Cornu, *Bravo*, «Romania» 13 (1884): 110-3.
- Corominas 1973 = Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Tercera edición muy revisada y mejorada, Madrid, Gredos, 1973.
- Crescini 1926 = Vincenzo Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milano, Hoepli, 1926.
- Cropp 1975 = Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.
- Di Girolamo–Lee 1996 = Costanzo Di Girolamo, Charmaine Lee, *Avviamento alla filologia provenzale*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996.
- Godefroy 1880-1902 = Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg · Bouillon, 1880-1902, 10 voll.
- Gonon 1964-1965 = Marguerite Gonon, *Glossaire forézien du XV^e siècle d'après les testaments*, «Revue de Linguistique Romane» 28 (1964): 408-45; 29 (1965): 141-86, 314-58.
- Greimas 1992 = Algirdas Julien Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français. Le Moyen Âge*, Paris, Larousse, 1992².
- Hensel 1909 = Werner Hensel, *Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des Mittelalters*, «Romanische Forschungen» 26 (1909): 584-670.
- Honnorat 1846-1848 = Simon Jude Honnorat, *Dictionnaire provençal-français, ou dictionnaire de la langue d'Oc, ancienne et moderne. Suivi d'un vocabulaire français-provençal*, Digne, Repos, 1846-1848, 3 voll.
- Kraemer 1967 = Erik von Kraemer, *Remarques sémantiques sur les descendants romans de *brabus < barbarus*, in Aa. Vv., *Actes du Quatrième Congrès des Romanistes Scandinaves (Copenhague, 8-11 août 1967) dédiés à Holger Sten*, København, Akademisk Forlag, 1967: 71-84.
- Olivier 2009 = Philippe Olivier, *Dictionnaire d'ancien occitan auvergnat. Mauriacois et Sanflorian, 1340-1540*, Tübingen, Niemeyer, 2009.
- Patota 2016 = Giuseppe Patota, *Bravo!*, Bologna, il Mulino, 2016.
- Ricketts 2004 = Peter T. Ricketts, *La lexicologie de l'occitan médiéval: un champ inculte*, in Anna Ferrari, Stefania Romualdi (éd. par), «*Ab nou cor et ab nou talen*». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*. Actes du Colloque AIEO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001), Modena, Mucchi, 2004: 207-14.
- Rocheude 1819 = Henri-Pascal de Rocheude, *Essai d'un glossaire occitanien, pour servir à l'intelligence des poésies des troubadours*, Toulouse, Benichet Cadet, 1819.
- Thomas 1909 = Antoine Thomas, *Compte rendu* di Hensel 1909, «Romania» 38 (1909): 326-7.

Villalva–Silvestre 2011 = Alina Villalva, João Paulo Silvestre, *De «bravo» a «bravo» e de volta a «bravo»: evolução semântica, análise morfológica e tratamento lexicográfico de uma família de palavras*, «Revista Virtual de Estudos da Linguagem» 9/17 (2011): 140-65.

RIASSUNTO: Il saggio studia le diverse accezioni dell'aggettivo *brau* nella letteratura provenzale, distinguendo i differenti contesti d'uso e individuando una particolare valenza nella descrizione dei rapporti fra i protagonisti dell'amor cortese. Sono poi esaminati i suoi derivati, che appaiono in attestazioni sporadiche, mentre l'aggettivo vanta una notevole frequenza.

PAROLE CHIAVE: lessico provenzale, etimologia, lessico della poesia cortese, *brau*, *bravamen*, *bravar*, *braveza*.

ABSTRACT: The essay analyzes the means of the adjective *brau* in Provençal literature, distinguishing different modalities of use and finding a particular value in the description of courtly love's characters. In the last part, we examine the words having the same root, that are documented sporadically, while the adjective is very widespread.

KEYWORDS: Provençal lexicon, etymology, lexicon of courtly poetry, *brau*, *bravamen*, *bravar*, *braveza*.

L'ANGOLO DELL'ITALIANO

PER LA STORIA DI RUBO, RUBRO, RÓGO (‘ROVO’; ‘RÒGO’)

Nel lungo e articolato capitolo delle *Etymologiae* (636 circa) dedicato al lessico fitonimico, il sostantivo *morus* ‘mora’ è così definito da Isidoro: «*morus* a Graecis vocata, quam Latini *rubum* appellant, eo quod fructus vel virgulta eius *rubet*», ripreso da Papia nel *Vocabulista* (1053 circa) alla voce *rubus*.¹ Angelo Valastro Canale ha ritenuto che «l’equivalenza *morus-rubus* fosse erronea: *morus* (propr. *morus nigra*, gr. *μορέα*) è infatti il *moro*, o gelso; *rubus*, invece, è il *lampono*», oggi rispettivamente denominati *rubus fruticosus* e *rubus iadaeus*.² Esimendoci da una classificazione delle specie afferenti al genere *rubus*³ – che possono essere più o meno caratterizzate dalla presenza di spine – e quindi da un’escussione delle varietà cromatiche degli eventuali frutti, ci limiteremo a evidenziare in questa sede il legame etimologico più generale individuato tra *rūbus* e *rūber*, in qualche modo influenzato da altri corradicali – il verbo *rubeo* e l’aggettivo *rubeus* su tutti – ancor più evidente in Ugucione, cui si accorda Giovanni Balbi autore del *Catholicon* (1286): «1. rubeo -es -ui, esse vel fieri rubeum, 2. unde *ruber -a -um*, idest rubens... 11. Item a rubeo hic *rubus -bi*, quia rubeum habeat fructum» (*Derivationes*, XII secolo *ex*).⁴ Tale giustificazione è stata accolta, tra gli altri, dai compilatori del *DELI* nella nota posta in calce alla voce *rovo*: «*rūbu(m)*, affine a *rubrū(m)* ‘(di colore) rosso’ col der. *rubētū(m)* [...]. Si tratta della sostantivazione dell’agg. di colore *rubrū(m)* ‘bruno rosso’ degli arbusti» (cf. *s. v. rovo*, in *DELI*), ma non è possibile escludere, per gli stessi motivi, un’interferenza dell’aggettivo di prima classe *rōbus* ‘rosso’,

¹ *Etymologiae* (Valastro Canale): 417-9, § XVII VII 19-20.

² *ibi*: 418, n. 62. Sia il *rubus fruticosus*, sia il *rubus iadaeus* appartengono, più in generale, alla famiglia delle *Rosaceae*.

³ Si ricorderà che nella nomenclatura delle piante il nome della specie è dato da a) un nome generico seguito da b) un epiteto specifico: per esempio a) *rubus* b) *fruticosus*. Per una rassegna dei nomi dialettali delle principali varietà di *rubus*, indigene o comunque coltivate in Italia, cf. almeno Penzig 1974, I: 417-9.

⁴ Cf. *s. v. rubeo*, in *Derivationes* (Cecchini *et alii*): 1032-4, § R 50 1-2, 11.

che pure giustificerebbe il passaggio, in italiano, a *rovo*, giusta *REW* e *REW* (postille), § 7355.⁵ Da qui la conferma del nesso etimologico tra il sostantivo e l'aggettivo, che permette di estendere la validità della chiosa isidoriana anche a quei frutti che nel loro processo di maturazione 'arrossiscono', proprio come la *mora*:

Infruttescenza del *rovo*, composta dall'unione di numerose piccole drupe; ha aspetto tondeggiantе tendente al conico; quando è acerba, ha colore bianco, *che passa poi gradualmente al rosso e al nero durante la maturazione* (s. v. *mora*, in *GDLI*).⁶

A partire da due volgarizzamenti neotestamentari prodotti in ambiente domenicano – d'area veneta il primo, toscana il secondo – è possibile rilevare in presa diretta, in passi che riprendono l'episodio biblico del *rubus incombustus* (*Ex* 3, 2), la sovrapposizione, grafica e semantica, di sostantivo e aggettivo. La prima attestazione a oggi nota è in una glossa di un anonimo volgarizzatore dei *Vangeli in antico veneziano* tradotti dal francese, trasmessi dal ms. Marciano it. I 3 (4889), databile intorno alla prima metà del secolo XIV: «en quello luogo delo libro o' lo nostro Signor aparì a

⁵ Per i compilatori della prima impressione del *Vocabolario* della Crusca (1612) la presunta base etimologica – che è piuttosto una traduzione in latino, e non un etimo *stricto sensu* – è individuata in RÖBU(M); a partire dalla seconda edizione (1623) questa è invece indicata in RÜBU(M). Cf. *ss.vv. rogo, rovo* in *LCr*; e *ss.vv. robus, rubus*, in *REW*, *REW* (postille), §§ 7355, 7414 (dove però si dà come continuatore di *rubus* soltanto *rógo*). Per le denominazioni riferite, in particolare, alle spine della pianta e al suo essere un cespuglio spinoso si rimanda alla voce *rovo* (*Rubus fruticosus*, voce 4130 dell'*Atlante Linguistico Italiano*) redatta dalla dott.ssa Laura Mantovani, che ringrazio per aver generosamente condiviso con me i risultati della ricerca, la cui pubblicazione è prevista nel volume III dell'*Atlas Linguistique Roman* (ALiR) in fase di preparazione.

⁶ La *mora* è altresì definita 'pianta di rovo' e 'frutto del gelso' (che può essere sia rosso bruno, sia bianco). È di qualche interesse notare le varie definizioni che gli Accademici della Crusca hanno dato al sostantivo *mora* nel corso del tempo: «Frutto del pruno, che, condotto a maturità, è di color nero» (1612); «Frutto del moro, e del prun da siepe» (1623); quindi, dalla terza impressione si ha il primo riferimento al *rógo* 'rovo': «Frutto del moro, e del *rogo*» (1691); «Frutto del moro, e del *rogo*, ma quella del *rogo* più comunemente si dice Mora prugnola» (1729-1738); «frutto del moro o gelso; e prende spesso qualche aggiunto o compimento che lo determina [...] e chiamasi così pure il frutto del rovo» (1863-1923).

Moyses *en lo rubro* (< fr. *buisson*), *ço è lo boscho...*» (*Mc* 12, 26).⁷ La seconda è nel recenziere cod. Ricc. 1272, esemplato intorno alla metà del sec. XIV, testimone seniore della “vulgata fiorentina” degli *Actus Apostolorum* volgarizzati da Domenico Cavalca dal latino intorno agli anni Trenta del Trecento (la più antica “vulgata pisana”, di contro, conserva il latinismo *rubo*):⁸

³⁰ E stato che fu in quelle contrade anni quaranta, si l'apparve l'angelo di Dio in del deserto di monte Sinai in fiamma di fuoco in del *rubro* (< lt. *rubus*).³¹ Lo qual *rubro* vedendo elli ardere e non consumarsi, meravigliandosi molto e accostandosi per vedere meglio, udicte una voce uscire di quello *rubro* ch'ardeva [...] ³⁵ «Dio fece principe e redemptore del suo populo per voce e in virtù

⁷ *Vangeli* (Gambino): 169. Quando non diversamente indicato, i passi delle opere citate, e le rispettive paragrafature, sono mutate da quelle riportate, *ad l.*, in *LCr*, *TLIO* e *GDLI*.

⁸ È possibile suddividere il testimoniale del *Volgarizzamento degli Atti degli Apostoli*, caratterizzato da diciassette codici distribuiti lungo un secolo, dalla metà del XIV agli anni Settanta del XV circa, in due macro-raggruppamenti: una “vulgata” pisana (*Vp*), più arcaica, testimoniata dai codd. R³ = Firenze, Bibl. Riccardiana, 1762, metà sec. XIV; A = Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 435, metà sec. XIV entrambi afferenti alla famiglia *a*; a *Vp* si contrappone una “vulgata” fiorentina (*Vf*), recenziere, cui afferiscono testimoni variamente imparentati tra loro: B = Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4011, sec. XV; MA = Firenze, Bibl. Marucelliana, C.339+Roma, Bibl. Angelica, 2034, sec. XV; Pl = Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo XXVII.6, sec. XIV *ex*; Re = Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Redi 127, 1460-1462; F¹ = Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II.IV.56, 1376 o 1390; F² = Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II.IV.115, 1441; F = Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Capponi 109, sec. XIV *ex*; R = Firenze, Bibl. Riccardiana, 1250, sec. XV; R¹ = Firenze, Bibl. Riccardiana, 1271, sec. XV; R² = Firenze, Bibl. Riccardiana, 1272, sec. XIV; R⁴ = Firenze, Bibl. Riccardiana, 1767, sec. XV; R⁵ = Firenze, Bibl. Riccardiana, 2619, sec. XIV; PN = Firenze, Bibl. Riccardiana, 2197 (1340?), deperdito; P² = Paris, Bibl. nationale de France, It. 2, sec. XV; P⁴ = Paris, Bibl. nationale de France, It. 4, 1466-1472. A differenza di quanto rilevato da Carlo Delcorno per la tradizione delle *Vite dei santi Padri*, dove alla bipartizione linguistica corrisponde una bipartizione stemmatica (cf. Delcorno 2004: 796-7), la “vulgata” pisana del volgarizzamento degli *Actus Apostolorum* è testimoniata dalla sola famiglia *a*, che afferisce, con altri codici della “vulgata” fiorentina, al subarchetipo α . La portata di *Vp*, quindi, è da valutare esclusivamente sul piano linguistico-culturale; su questo punto cf., in particolare, § III.3.3.3 LEZIONI CARATTERISTICHE DI *a*, in *Atti degli Apostoli* (Cicchella), in c. s.; per la descrizione dei codici cf., *ad l.*, Leonard-Menichetti-Natale (2018). Sul volgarizzamento cavalchiano vd. inoltre Barbieri 1998; Cicchella 2014.

dell'angelo, lo qual li parloe e apparve in del *rubro* in del deserto» (*Atti*, viiii 30-35).⁹

Per quanto concerne l'etimologia della parola, è possibile aggiungere che qualora si considerasse *rubro* un continuatore di *rubus*, si dovrà più opportunamente individuare la sua origine nel parlato: a) presupponendo una sovrapposizione lessicale oscillante tra *rubus* e *rubrum* 'rovo', solo ipotizzabile in latino, ma che trova compiutamente riscontro nei testi volgari;¹⁰ b) ovvero individuando nella forma *rubro* un'epentesi di *r*. L'inserzione della vibrante, come ampiamente documentato negli studi pregressi, è infatti un tratto popolareggiante facilmente giustificabile per influsso (o sovrapposizione) di una parola su un'altra utilizzata in contesti simili, sul modello, per esempio, di *scroccare* 'scoccare', per la vicinanza a *crocco* 'uncino', o quando, più in generale, due parole siano avvertite come etimologicamente affini, ed è questo il caso di *rubo* e *rubro*.¹¹ L'eterogeneità delle

⁹ Il capitolo viiii 30-35 del volgarizzamento corrisponde ad *Act*, 7 30-35 del modello latino. Il Cavalca, infatti, distribuisce la materia lucana diversamente dall'attuale sistema in ventotto capitoli, e cioè in trentadue unità narrative precedute da un *Prologo*. Cf., *ad l.*, la *Tavola delle corrispondenze tra il sistema di capitoli cavalciano e la moderna numerazione*, in *Atti degli Apostoli* (Cicchella), in c. s.

¹⁰ Ad oggi, tale presunta sovrapposizione non trova riscontro nelle testimonianze scritte della tradizione classica latina ed ecclesiastica mediolatina – almeno non dagli esempî ricavabili dai passi allegati ai lemmi *ruber* e *rubus* nel *Lexicon*, o nel du Cange (1883-1887), né dalla ricerca di queste stesse voci, variamente declinate, nei principali *corpora* oggi disponibili *online*, su tutti *TLL*, *IntraText*, *MQDQ* (*Musisque Deoque. Un archivio digitale di poesia latina, dalle origini al Rinascimento italiano*) e *PHI Classical Latin Texts*. Nessun caso significativo è inoltre emerso dai controlli a campione effettuati su alcuni codici latini neotestamentari, disponibili anch'essi *online* sul sito *Gallica* BNF: cod. Latin 8847, sec. IX *in.*; cod. Latin 343 (già Colbert 3672, Regius 4306³), sec. XII *ex.*, esemplato in Italia; cod. Latin 321 (già Baluze 615; Regius 4306²), sec. XIII, esemplato in Francia nel convento domenicano di Perpignano; cod. Lat. 341 (già Rigault 1808; Dupuy 2106; Regius 4584) esemplato in Veneto, in ambiente domenicano. È di qualche interesse notare come non si registri nessun errore di lettura di *rubrum* per *rubum* nemmeno in *Act*, 7, 30-31, dove alla pericope *in rubo* segue *in rubro mari*. Si segnala, ad oggi, un solo caso di *ruber* per *rubus*, al genitivo, in un testo settecentesco, che andrà verosimilmente considerato un errore di stampa: «Apparuit illi in deserto montis Sina Angelus in igne flammae *rubri*...» (De Charmes 1750: 119, II).

fonti e dei dominî linguistici delle due traduzioni, suggerisce del resto che il sostantivo *rubro* 'rovo' – che nel primo caso traduce il francese *buisson*, nel secondo il latino *rubus* – avesse già goduto alla metà del secolo XIV di una certa diffusione orale, probabilmente attraverso la circolazione del nome della pianta. Eppure, non si può escludere che c) anche in italiano antico la forma *rubro* si affermasse col significato di 'rovo' per sostantivazione dell'aggettivo, del quale ha però conservato la vibrante. In tal caso, *rubro* sarà da considerare voce dotta come proposto da Carlo Battisti e Giovanni Alessio nel *DEI* (s. v. *rubro*) e, d'altro canto, le poche occorrenze note parrebbero corroborare tale ipotesi. È del resto possibile che la forma *rubro* arrivasse a Venezia attraverso una copia del più noto volgarizzamento cavalchiano, e cioè che il traduttore dei *Vangeli in antico veneziano* mutuasse il termine – che ritroviamo significativamente, nello stesso contesto d'uso, glossato per lettori non toscani – dal rivolo fiorentino della tradizione manoscritta degli *Actus Apostolorum* del Cavalca. Nell'economia della storia della parola, se si accettasse tale ricostruzione, l'incidenza dell'attestazione veneta andrà opportunamente ridimensionata.¹²

Più in generale, il portato dell'originario filo rosso che lega i due termini, potrà essere meglio valutato esaminandone la fortuna lessicografica, soprattutto grazie alle risorse *online* *LCr*, *TLIO* e *GDLI*, sebbene la relazione, anche simbolica, tra il sostantivo e l'aggettivo affiori con una frequenza significativa, direttamente o indirettamente, anche in altre opere lessicografiche proprio a partire dall'episodio del *rubus incombustus*: per esempio nel *Vocabulista ecclesiastico* (1501) del frate agostiniano Giovanni Bernardo Forte: «*rubus*: mas. generis, el legno spinoso e rosso. *Exo.* 3.»;

¹¹ Per l'epentesi di *r* in italiano antico cf. Rohlfs 1966-1969: § 333; *Testi fiorentini* (Schiaffini): XLVI, dove sono registrati casi diffusi nella periferia di Firenze; quindi il *Prospetto grammaticale*, in *Crestomazia* (Monaci): 628 (i casi di epentesi di *r* registrati dal Monaci, per lo più distribuiti nell'Italia centro-settentrionale, trovano riscontro nel *corpus* *TLIO*); Salvioni 2008: 444-5; *Bestiaire d'amours* (Crespo): 42; *Livro del governmento* (Papi): 159. Per *scroccare* cf. dizionario storico del *TLIO*, *ad vocem*.

¹² Sugli influssi della cultura toscana in Veneto cf. almeno Cortelazzo-Paccagnella 2002; sull'uso di *rubro* in Sacchetti vd. *infra*. Ad oggi non risultano codici del volgarizzamento degli *Atti degli Apostoli* del Cavalca conservati a Venezia o, più in generale, in Veneto.

quindi nel *Lexicon* (1771) di Egidio Forcellini: «[*rubus*] frutex spinosus caule et folio, passim in dumetis nascens et saxie, florem candidum, et mora ante maturitatem rubentia; unde fortasse nomen», cui è premesso ancora *Ex* 3, 2, solo evocato dal Forte, mediato dal *liber Cathemerinon* (IV secolo) di Prudenzio (§ 31, 31-32): «Moyses nempe Deum spinifera in *rubo* vidit conspicuo lumine flammeum».

La voce *rubro* – che nelle pagine seguenti sarà analizzata, con *rubo*, anche in relazione a un altro possibile derivato di *rubus*, *rògo* ‘rovo’ – è presente nella prima e nella seconda impressione del *Vocabolario* della Crusca come lessema aggettivale per ‘rosso’. Non lemmatizzata nella terza, lo è nuovamente nella quarta, con il significato di «Rovo, Rogo. Lat. *rubus*. Gr. βάρτος»;¹³ due gli autori allegati: Domenico Cavalca volgarizzatore degli *Actus Apostolorum*, attraverso la lezione del cod. F¹ (1376-1390 ca), testimone recenziore della “vulgata fiorentina” dell’opera; quindi Luigi Pulci autore del *Morgante*, in cui *rubro* parrebbe tuttavia tendere estensivamente al significato di *rògo* ‘vampa, incendio’: «O come tutto stupido si feo / Moisè, quando il gran *rubro* gli apparse, / insin ch’al fine ogni cosa di sparse».¹⁴ In quest’ultimo caso la lezione genuina è verosimilmente *rubo*, in accordo con gli unici due esemplari superstiti del *Morgante maggiore* dato alle stampe il 7 febbraio del 1483, a Firenze, per i tipi di Francesco de Dino vivente l’autore (siglato L), usato come testo di riferimento dell’edizione curata da Franca Brambilla Ageno.¹⁵ La decimazione delle copie non permette di accertare eventuali varianti di stato dell’emissione del 1483, ossia di classificare la forma *rubro* come variante d’autore, o ancora

¹³ Le cinque impressioni del *Vocabolario* degli accademici della Crusca, pubblicate rispettivamente nel 1612, 1623, 1691, 1729-1738 e 1863-1923 sono consultabili *online* all’url <http://www.lessicografia.it/>. Uno studio sulla presenza del Cavalca volgarizzatore degli *Actus Apostolorum* in *LCr* sarà disponibile in Cicchella 2020b, in c. s.

¹⁴ Lo stesso esempio è allegato *s. v. disparire* nella quarta impressione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*; nella quinta edizione, limitatamente a questa voce, la lezione stampata è invece *rubo* in accordo con *Morgante* (Lucchesi), e *Morgante* (Sermolli) in cui il sostantivo *rubo* è definito ‘roveto’ (cf. *ad vocem* in *LCr*).

¹⁵ Cf. *Morgante* (Ageno): §§ XXVII, 157. L’incunabolo, siglato L è conservato presso la British Library di Londra (G.10834 = IB.27146); un’ulteriore stampa, mutila, è invece custodita nella John Ryland’s Library di Manchester.

come lezione arbitrariamente introdotta (o passivamente accolta) dal curatore dell'edizione da cui dipende la stampa del 1606 usata per le allegazioni cruscanti. Quest'ultima ipotesi parrebbe la meglio fondata sulla scia del v. 316 della *Confessione alla Vergine* composta dallo stesso Pulci: «Questo è quel santo *rubo* che ci avvampa / e scalda il cuor di quell'amore eterno / e raccende ogni spenta estinta lampa» (vv. 316-318), in cui si fa ancora riferimento al *rubus incombustus* di Mosè (v. 322), e da cui affiora più chiaramente l'equivalenza *rubo* = *vampa*, *incendio*.¹⁶ I primi risultati del lavoro dottorale di Nicola Pacor, finalizzato a una moderna edizione critica del *Morgante*, confermano che «entrambi gli esemplari noti della stampa L (Firenze, Francesco di Dino, 1483; ISTC ip01123900), che costituisce l'archetipo dei cantari XXIV-XXVIII, leggono *rubo*, così come i *descripti* stemmaticamente più alti, ad eccezione di Venezia, Comin da Trino di Monferrato, 1545-1546 (EDIT16 CNCE 24588) che reca invece *rubro*». ¹⁷ Di quest'ultima edizione, impressa in 4^o, merita una particolare attenzione l'esemplare conservato nella Bibliothèque de l' Arsenal di Parigi con la segnatura B.L. 2558,¹⁸ postillato dal letterato fiorentino Jacopo Corbinelli (1535-1590), esule a Parigi, noto soprattutto per aver pubblicato nel 1577 l'*editio princeps* del *De vulgari eloquentia*. In generale, come sottolineato da Luca Degl'Innocenti, l'edizione di Comin da Trino di Monferrato è una delle più belle del poema, «modellata sul *Furioso* giolitino del 1542 e pertanto corredata di un notevole apparato peritestuale, dettagliatamente pubblicizzato sul frontespizio». ¹⁹ Nella prefazione de *Lo impressore a' lettori* si rende noto che la nuova edizione prende le mosse da un manoscritto autografo dell'opera, generosamente donato da un non meglio identificabile nipote dell'autore, tal Giovanni Pulci. Se questa dichiarazione può essere

¹⁶ Si noti la rima d'ascendenza dantesca *avvampa* : *lampa* che evoca *Pd* XVII, 5 : 7 (*lampa* : *vampa*). Ringrazio la dott.ssa Alice Ferrari (Università di Firenze) per avermi segnalato l'occorrenza di *rubo* nella *Confessione* (Orvieto): 316.

¹⁷ Cito da una comunicazione privata via *email*, che il dott. Nicola Pacor (Venezia, Università Ca' Foscari) mi ha permesso di pubblicare. A lui, la mia gratitudine per la disponibilità.

¹⁸ La riproduzione è consultabile *online* su *Gallica* all'url <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314914k/f3.image.r=Morgante>.

¹⁹ Degl'Innocenti 2010: 76.

messa agli atti come mera trovata pubblicitaria, è stato tuttavia dimostrato dallo stesso Luca Degl'Innocenti che quello dato alle stampe nel 1545-1546 è «un testo molto buono, con varianti soltanto sporadiche rispetto al moderno testo critico»:²⁰

tentare pertanto una rinnovata valutazione filologica del testo della cominiana, abbiamo collazionato alcuni campioni dei suoi cantari V e XXIV con le cinque cinquecentine più antiche reperibili nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1507, 1518, 1521, 1532, 1539), riscontrando, sì, qualche errore di subarchetipo che smentisce recisamente la pretesa che il suo antigrafo fosse un autografo o uno dei primi incunaboli (tantomeno uno corretto dall'autore), ma constatando al tempo stesso una qualità testuale sensibilmente superiore alle edizioni dell'ultimo quarto di secolo, delle quali ignora molti errori caratteristici e non sempre palesi: una qualità paragonabile a quella dei primi Morgante veneziani.²¹

Nell'economia del nostro discorso è certamente interessante notare come, nella breve nota al testo della cinquecentina, la necessità di una nuova edizione del *Morgante* venisse legittimata anche, e soprattutto, per motivi linguistici. A detta del curatore, infatti, l'opera era stata stampata «da uomini che poco avieno cognitione del suo [*scil.* di Luigi Pulci] parlare mero fiorentino», lessicalmente «caratterizzato» da vocaboli «ingnoti alla maggior parte de gli altri italiani». Alla fine di ogni canto è pertanto allegato un breve glossario in cui sono chiariti, talvolta attraverso le corrispondenti forme venete, le voci, «i detti, proverbi ed altri proprij parlari fiorentini di que' tempi [*del Quattrocento*]». L'intento didattico di tale accorgimento è confermato nell'ultimo paragrafo della prefazione: «Leggi, piglia piacere, impara le cose più difficili del parlare fiorentino, e sta' sano».²² La voce

²⁰ *ibi*: 80.

²¹ *ibi*: 81.

²² Per Luca Degl'Innocenti l'estensore della prefazione «a giudicare dalla morfologia verbale (si badi agli argentei «avieno» e «mutorno»), più che oriundo del Monferrato sembra anch'egli di Firenze: ci par lecito pertanto ipotizzare che in nome dell'«impresore» Comin da Trino stia qui parlando un letterato fiorentino (forse lo stesso che curò l'edizione, si chiamasse Giovanni Pulci o altrimenti) consapevole delle implicazioni polemiche sottese all'atto stesso di rivendicare un'alta dignità alla lingua del Morgante» (Degl'Innocenti 2010: 79, n. 2).

rubro non è tra quelle registrate in calce al canto XXVII, né risulta sottolineata, cerchiata o glossata dal punto di vista lessicale, fonetico o morfologico da Jacopo Corbinelli, che intendeva servirsi, tra le altre opere, dell'edizione del *Morgante* del 1545-1546 per fare un vocabolario della lingua italiana, «di tutta la lingua italiana antica – “barbara, non toscana” – e della sua “antichità e conformità con l'altre lingue”, fatto a gara e in polemica soprattutto coi lavori del Salviati». ²³ Sebbene non vi siano prove cogenti che consentano di classificare la variante *rubro* come genuina, dal suo essere “ignorata” affiora senz'altro, e *silentio*, un uso ancora vivo alla metà del secolo XVI col significato di ‘rovo’ e, forse, con quello di ‘vampa, incendio’, probabilmente favorito in Veneto dal diuturno influsso linguistico-letterario toscano a partire, in specie in questo particolare contesto d'uso, dalle due traduzioni neotestamentarie citate in apertura. ²⁴ Dalla stampa cominiana dipenderebbero quindi quelle successive, tra le quali l'edizione pubblicata a Firenze nel 1574 da un altro celebre editore dantesco, Bartolomeo Sermartelli, che offriva un testo “purgato” per aggirare la censura ecclesiastica, poi usato dagli Accademici della Crusca attraverso la già citata ristampa del 1606 per le allegazioni, tra le altre, alla voce *rubro*. ²⁵

Nel corso del XIV secolo, almeno a Firenze, l'uso di *rubro* per ‘vampa, incendio’ parrebbe assicurato da alcuni versi di Franco Sacchetti autore delle *Sposizioni dei Vangeli* – ignorati da *LCr* ma registrati nel TLIO: «Come la vide Moisé? Videla nel *rubro*, cioè nel fuoco». La lezione, tradata dal ms. Ashb. 574 della Biblioteca Medicea Laurenziana, autografo, è genuina; la glossa, «cioè del fuoco», attribuisce a *rubro* il senso di ‘vampa, incendio’. ²⁶ È possibile estendere tale accezione anche a *rubo* (ma non, che mi consti, a *rovo*), come parrebbe affiorare, sebbene in modo meno limpido, dalle pagine del *Cortegiano* di Baldassare Castiglione attraverso l'equivalenza *foco ardentissimo* = *ardente rubo*:

²³ *ibi*: 88.

²⁴ Sull'argomento cf. almeno Cortelazzo–Paccagnella 1992: 231-4.

²⁵ Al Sermartelli si deve, nel 1576, l'*editio princeps* della *Vita nuova*, pubblicata con la *Vita di Dante* del Boccaccio e con le cosiddette quindici canzoni distese. Cf. *Vita nuova* (Pirovano): 43 *et passim*.

²⁶ Come noto, glosse così brevi erano di natura prevalentemente lessicale; tuttavia, qualora fosse retorica, potrebbe sottintendere: ‘e cioè nel fuoco che ardeva nel rovo’.

Questo [*foco ardentissimo e santissimo*] è il rogo (= *pira*), nel quale scrivono i poeti esser arso Ercole nella summità del monte Oeta [...] questo è lo *ardente rubo* di Mosè, le lingue dispartite di foco, l'inflammato carro di Elia, il quale radoppia la grazia e felicità nell'anime di coloro che son degni di vederlo, quando da questa terrestre bassezza partendo se ne vola verso il cielo (§ IV 6 121).²⁷

Scorrendo in *LCr* le quattro impressioni del *Vocabolario* della Crusca alla voce *rubo*, lemmatizzata a partire dalla terza edizione – dove, si è detto, manca *rubro* – il termine è riportato con il solo significato di ‘rovo’, corredato da un'allegazione tratta dal capitolo burlesco di Giovanni Francesco Bini (Firenze, 1480 ca - 1556) *Contro alle calze*: «Moisè, visto il *rubo* incombusto...», in cui è ancora evocato il versetto 2 di *Ex* 3. Dalla quarta impressione, *rubo* diviene verosimilmente un allotropo dotto di *rubro* (e quindi di *rovo* e *rògo*), come suggerito dalla dicitura V(oce) L(atina) che precede la definizione: «Rogo, Rovo». Anche in questo caso sono due gli autori allegati: Domenico Cavalca volgarizzatore delle *Vitae patrum*, in cui ‘rovo’ è la materia che brucia nell'incendio: «Credetemi, fratelli miei, che come Iddio guardò lo *rubo* del fuoco che non arse» (§ II 261); quindi Jacopo Sannazzaro autore dell'*Arcadia*: «[scil. Le pecore] cominciarono ad andarsi appiccando per luoghi inaccessibili, ed ardui del salvatico monte, quale pascendo un *rubo*, quale un arboscello, che allora tenero spuntava dalla terra» (prosa, § *Prosa* V).²⁸

In generale, una ricerca nel *corpus* TLIO ha mostrato come *rubo* ‘rovo’ e *rubro*, quando usati sia con l'accezione di ‘rovo’, sia con quello estensivo

²⁷ *Cortegiano* (Quondam 1981): 452, che trova corrispondenza, *ad l.*, in *Cortegiano* (Barberis), fondata sull'edizione curata da Bruno Maier nel 1955. Nel *GDLI* il passo citato è allegato alla voce *dispartito*. La lezione *rubo* è senz'altro d'autore, come si evince dall'edizione diplomatica curata da Amedeo Quondam del cod. Ashburnham 409 della Biblioteca Medicea Laurenziana (siglato L), licenziato dal Castiglione in vista della *princeps* pubblicata a Venezia nel 1528 dagli eredi di Aldo Manuzio. Sull'argomento cf., *ad l.*, *Cortegiano* (Quondam 2016), in particolare il III volume per la *Nota al testo* di L, e il vol. II per l'edizione del manoscritto.

²⁸ Nel *GDLI* è registrato un altro caso di *rubo* tratto dall'*Arcadia* (§ 6 102), alla voce *féllice* ‘felce’: «Erbe e pietre mostrose e sughi palidi, / ossa di morti e di sepolcri polvere, / magici versi assai possenti e validi / portava indosso, che 'l facean risolvere / in vento, in acqua, in picciol *rubo* o félice; / tanto si può per arte il mondo involvere».

di 'vampa, incendio', fossero in italiano antico termini rari.²⁹ Di *rubro*, che occorre solo al singolare, si è già discusso in merito alle allegazioni cruscanti, riportate attraverso edizioni recenziori anche nel TLIO che, in aggiunta, annovera anche il passo del Sacchetti citato; si può completare tale ricognizione con tre recuperi – due cinquecenteschi *s. v. rubo* nel *GDLI* – di cui si terrà conto nelle pagine seguenti, e con un mero dato statistico: su 17 occorrenze complessive, soltanto in 7 casi *rubro* vale 'rosso'. Anche *rubo*, al singolare, conta nel TLIO non più di 14 attestazioni, di cui 9, con il significato di 'rovo', distribuite in due sole opere. La prima è ancora il volgarizzamento cavalciano degli *Atti degli Apostoli*, tratto dalla ristampa ottocentesca della cosiddetta *Bibbia d'ottobre* (Venezia, presso Adam di Ammergau, 1 ottobre 1471),³⁰ pubblicata esattamente due mesi dopo l'*editio princeps* della *Bibbia* in volgare italiano (Venezia, presso Vindelino da Spira, 1 agosto 1471), a cura di Niccolò Malerbi.³¹ Come noto, anche la versione ottobrino, come quella agostana, era il frutto di un'ampia escussione condotta su volgarizzamenti del secolo XIV, che dal libro dei Maccabei in avanti diviene però una vera e propria contraffazione della stessa *Bibbia* del Malerbi. Il cambio della politica editoriale fu verosimilmente dettato da motivi di convenienza: il tipografo, infatti, decise di abbandonare il modello manoscritto per seguire più agevolmente la recente pubblicazione. A sua volta, la *Bibbia vulgarizata* da Niccolò Malerbi si dipanava, in particolare lungo il *Nuovo Testamento*, come una teoria centonistica di volgarizzamenti trecenteschi, tra questi il libro degli *Actus Apostolorum* tradotto da Domenico Cavalca intorno al 1330, mutuato dal "rivolo fiorentino" della tradizione manoscritta attraverso *d**, un collettore di varianti deteriori, cui afferisce, tra gli altri, il cod. F² (post 1441), particolarmente scorretto, e al quale la stampa malerbiana è risultata affine.³² Il

²⁹ Si astrae ovviamente dalle occorrenze di *rubi* come forma regolare per la seconda persona singolare del presente indicativo del verbo *rubare*, e da quelle del sostantivo *rubbio* 'moneta'.

³⁰ La citazione del TLIO è tratta, *ad l.*, dalla *Bibbia d'ottobre* (Negroni).

³¹ Sulla figura di Niccolò Malerbi cf. Barbieri 1989, poi, *ad l.*, in Barbieri 1992. Sulla stampa malerbiana si veda inoltre Bernardelli 1996; Pierno 2005.

³² Sui rapporti tra vulgata malerbiana, *Bibbia d'ottobre* e volgarizzamento cavalciano nuove riflessioni in Cicchella 2020a, in c. s.

recenziore F², proprio in virtù dell'assetto testuale infido, parrebbe garantire la genuinità del latinismo *rubo* che riporta in via eccezionale rispetto agli altri codici della “vulgata fiorentina” – assieme a un discreto numero di lezioni poziori per la fonte – e che trasmette, verosimilmente attraverso un interposito, all'edizione malerbiana, e da questa alla *Bibbia* d'ottobre: «Apparì... lo Signore in fiamma di fuoco in mezzo di *rubo*; e pareva che lo *rubo* ardesse, e non si consumava» (*Act.* 7, 30 *et passim*).

L'altra occorrenza di *rubo*, al singolare, è in Giovanni Boccaccio autore di almeno due redazioni del *Trattatello in Laude di Dante*, citato nel *corpus* TLIO attraverso l'edizione di Pier Giorgio Ricci che si fonda per la prima redazione, composta tra il 1351 e il 1355, sull'autografo Zelada 104.6 dell'Archivo y Biblioteca Capitulares di Toledo (To): «Volle lo Spirito Santo mostrare nel *rubo* verdissimo, nel quale Moisè vide, quasi come fiamma ardente, Iddio» (§ 142).³³ La lezione *rubo* è tuttavia un errore di trascrizione o, più probabilmente, una tacita normalizzazione di *rubro* sulla scia del par. 97 della versione A della seconda redazione della vita di Dante, trasmessa dall'autografo Chig. L.V.176 della Biblioteca Apostolica Vaticana, la cui composizione risalirebbe agli anni Sessanta del Trecento: «Volle per lo Spirito santo mostrare nel *rubo* verdissimo, nel quale Moisè vide, quasi come una fiamma ardente, Iddio». Concordano con To i più antichi codici della versione B della seconda redazione del *Trattatello*, che a sua volta dipenderebbe da un esemplare X donde Boccaccio avrebbe tratto sia A, sia B, versione quest'ultima della quale non si hanno autografi, ma solo copie. La lezione genuina della prima redazione è stata di recente restaurata da Maurizio Fiorilla, che ha tenuto conto delle osservazioni di Davide Cappi, Marco Giola e, prim'ancora, di Anna Bettarini Bruni.³⁴ Quest'ultima adduceva come ulteriore prova della bontà della forma *rubro*

³³ *Trattatello in Laude di Dante* (Ricci): 105-61 (testo).

³⁴ Sul problema critico della tradizione del *Trattatello* cf. almeno, anche per la bibliografia pregressa, Bettarini Bruni 1999; Cappi-Giola 2014. Una nuova edizione critica della prima redazione e della seconda redazione A (in dialogo costante con B) è stata pubblicata nel 2017 da Maurizio Fiorilla. La discussione della lezione *rubro* della prima redazione è in Bettarini Bruni 1999: 242; *Trattatello in Laude di Dante* (Fiorilla): 20 (*Nota al testo*) e, *ad l.*, commento al par. 143 della prima redazione; Cappi-Giola 2014: 299, n. 154.

la sua circolazione, «in particolare, nella coincidenza del passo Biblico di riferimento» con il *Volgarizzamento degli Atti degli Apostoli* del Cavalca che la studiosa citava dall'edizione cruscante curata da Filippo Nesti nel 1837, fondata su F¹, e cioè – si ricorderà – sul rivolo fiorentino della tradizione cavalchiana.³⁵

L'allotropia rilevata in due autografi dello stesso autore dimostra come le forme *rubro* e *rubo*, che nei passi allegati valgono esclusivamente per 'rovo', fossero nella metà del Trecento, almeno in Toscana, sinonimi. Nel *corpus* TLIO, al ridotto numero di occorrenze dell'una e dell'altra forma – che a sua volta parrebbe testimoniare come entrambe fossero rare e perlopiù d'uso letterario – si affianca quello parimenti esiguo del lessema ancora oggi in uso, *rovo*:³⁶ appena 7 attestazioni per la forma plurale; 8 per il singolare, di cui cinque ancora entro il perimetro rosso del passo scritturale: la prima, che coincide inoltre con la prima attestazione nota di *rovo*, è in una laude iacoponica della Scuola Urbinata «Spirito ke venisti / in simillança de foco, / e ke lo rovo accendisti» (§ 7, 95, fine XIII sec.); quindi: «In visione fu quando il rovo, ovvero il spino, che Moises vide ardere» (Bono Giamboni, volgarizzamento del *Tesoro* di Brunetto Latini, § I XLIV 1, 121.4, sec. XIII *ex.*); concludono la serie tre esempî da Guido da Pisa autore del *Fiore d'Italia*, di cui si riporta a titolo esemplificativo soltanto il primo: «giunto che fu al monte, Dio gli apparve in una fiamma di fuoco in un rovo» (§ V, 28.2).

³⁵ Bettarini Bruni 1999: 242.

³⁶ Poiché d'uso corrente, non si ritiene necessaria un'analisi puntuale della parola *rovo* nelle allegazioni del *GDLI*. Ci limiteremo pertanto a segnalare alcune particolari accezioni; la prima invero significativa perché attesta, più in generale, l'importanza del 'rovo ardente' nell'alveo della nostra tradizione letteraria: «[*rovo*] con riferimento al cespuglio che Mosè vide bruciare senza consumarsi, secondo il racconto biblico di *Esodo* III, 2 (anche nell'espressione *Rovo ardente*)»; nei passi allegati ad esemplificare l'accezione, è di qualche interesse un'occorrenza trecentesca per *rubo*, non registrata nel *corpus* TLIO, né in *LCr*: «Che i morti esurgano, non avete voi letto nel libro di Moisé sopra lo fatto della storia del robo acceso?» (volgarizzamento anonimo del *Diatessaron*, sec. XIII). Le altre definizioni testimoniano invece usi recenti, traslati o proverbiali, poco diffusi: «figur. Difficoltà, dura prova che l'uomo affronta del corso della vita [...] insidia, minaccia o pericolo [...] espressione mordace», per esempio «rovi della vita» e «rovi di parole» del Carducci. Si arriva quindi all'adagio popolare: «Dal rovo non vendemmian uve».

Più in generale, stupisce come negli *excerpta* riportati il contesto sia per lo più circoscrivibile entro l'episodio del *rubus incombustus* che, in specie al singolare, ne polarizza l'uso – pur senza specializzarlo semanticamente – esercitando una forza centripeta, anche quando l'originario legame etimologico è franto, e ciò si verifica soprattutto in relazione alla forma *rubo* nei casi in cui: a) sia usata in italiano antico in testi bucolici o, più in generale, aulici; b) sia recuperata in epoca moderna, si vedrà, come cultismo in opere di genere diverso; c) oppure quando sebbene impiegata nell'ambito di *Ex* 3, 2, parrebbe venire meno l'originario nesso etimologico, come nel «rubro verdissimo» boccacciano testé esaminato.³⁷ Per quest'ultimo passo, si può inoltre aggiungere che si trovava già allegato, mutuato da una stampa del 1544 (Roma, Francesco Priscianese Fiorentino), nelle impressioni terza e quarta del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* alla voce *rogo* 'rovo', che affiora come variante di *rubo* e *rubro* nelle copie recenziorie delle due redazioni del *Trattatello* in laude di Dante.³⁸

Estendendo la ricerca di *rogo* al *corpus* TLIO, si segnalano non più di due occorrenze per 'rovo'; la prima, al singolare, in Ugovino Angeli autore di un glossario latino-eugubino del Trecento: «Hic *rubus*, lo *rogo*»,³⁹ la seconda, al plurale, nel *Filocolo* di Boccaccio (III 333). Di contro, si hanno ben 61 attestazioni complessive di *rogo* col significato generico di 'pira funeraria'. Tra queste, ben 48 sono tratte da opere del Certaldese che offre così lo spunto per un'interessante digressione a partire da un passo mutuato dalle *Chiose* al *Teseida*, trådito dall'autografo Acquisti e doni 325 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (1340 circa), in cui *rogo* tende esclusivamente al significato di *pira* indicante la 'catasta di legna usata nell'antichità per la cremazione dei cadaveri'.⁴⁰

³⁷ È verosimile che Boccaccio cercasse di proposito l'effetto ossimorico, come denunciarebbe il superlativo «verdissimo». In tal caso, sarebbe indirettamente confermato, una volta di più, il legame tra i continuatori di *rubus*, in specie quelli esaminati in queste pagine, e il colore rosso.

³⁸ Cf. Bettarini Bruni 1999: 242.

³⁹ Cf. Navarro Salazar 1985: 97.

⁴⁰ Cf. *s. v. pira* nel dizionario storico del TLIO. Una breve nota storico-linguistica sul rapporto tra *pira*, *rogo* e *falò* è in Novelli 2010. La citazione è tratta da *Teseida delle nozze d'Emilia* (Limentani), II; la lezione trova conferma nella recente edizione curata da Edvige Agostinelli e William Coleman.

e questo monte di legne, così ordinato, si chiamava *rogo*; poi vi poneano su diversi ornamenti, secondo la qualità e possibilità di chi 'l faceva e di colui per cui si faceva; poi sopra tutto questo ponevano il corpo morto e mettevano fuoco nelle legne (*Teseida. Chiose*, II 79.8).

A sua volta, il sostantivo *pira* è semanticamente caratterizzato nel pieno rispetto del suo senso etimologico (dal gr. antico πυρά, derivato di πῦρ 'fuoco', con il significato estensivo di 'altare, ara', e di 'fuoco', 'cumulo di legna ardente'):⁴¹

come era acceso, non si chiamava più *rogo*, ma *pira*; e tanto il facevano ardere, che del corpo si faceva cenere e quella seppellivano (*Teseida. Chiose*, II 79.8).

Ancora nelle *Chiose* al *Teseida* (X 2.5), Boccaccio specifica ancor più chiaramente il rapporto tra i due termini: «*pirra* e *rogo* sono una medesima cosa», ossia, giusta du Cange (1883-1887), «*Latinis pyra est rogas*» (*s. v. pyra*). Il Certaldese, inoltre, aggiunge che «chiamasi *rogo* anzi che sia acceso, e poi che è acceso si chiama *pirra*», in accordo con Papia, ripreso nelle *Derivationes* da Uguccione, e nel *Catholicon* da Giovanni Balbi:

Pir grece, latine dicitur ignis, unde hec *pira -e, idest rogas*, scilicet congeries lignorum in igne; sed rogas est dum nondum accensus est, *pira* ex quo ardet, bustum postquam arserit (*Derivationes*, § P 92, 1).

Una simile definizione è però in contraddizione non solo con quella di Isidoro, ma in qualche modo anche con le chiose recenziatori che anticipano il moderno uso traslato di *rògo* 'vampa, incendio':⁴²

⁴¹ Così, per esempio, nella celebre cabaletta *Di quella pira, l'orrendo foco* del *Trovatore* di Verdi (1853). Nel *GDLI* *pira* per 'falò' è registrato come lessico poetico d'uso recente; due sole le attestazioni: in Carducci e in Alfonso Gatto. Tale impiego non trova invece riscontri patenti in italiano antico (cf. TLIO e *GDLI s. v. pira*).

⁴² Nel *Lexicon* il Forcellini segnala entrambe le possibilità *s. v. pyra*: «*pyra* est ignis rogi, strues lignorum ad cremanda cadavera [...] *Pyra* est lignorum congeries. *Rogas*, cum jam ardere coeperit dicitur»; di contro, alla voce *rogas* parrebbe invece assegnare la sola accezione di 'catasta di legno': «strues lignorum, in qua imposita cadavera cremantur, *pyra*», sebbene dagli esempi allegati affiori, certo in modo non inequivocabile, quanto esplicitato per *pyra*.

Pyra est quae in modum arae ex lignis construi solet ut ardeat; πῶρ enim ignis dicitur. Sed pyra est ipsa lignorum congeries quum nondum ardet; roguis est, quum ardere coeperit; bustum vero iam exustum vocatur (*Etymologiae*, XX x 9).

La *pira* era quella catasta di legne che disponevasi per abbruciare i cadaveri. Quando vi si era appiccato il fuoco, dicevasi *rogo*. Sulla *pira* ardevano pure i sacrificii, il *rogo* era sempre pei cadaveri (*DS*, s. v. *catasta, pira, rogo*).⁴³

Pira è catasta di legna sulla quale s'abbruciano i cadaveri; Rogo, la pira accesa. Poi la Pira serviva anche nei sacrificii, il Rogo soltanto pe' morti: spesso per altro le due voci si scambiano, e Cicerone stesso ha *extruere roguis*, ma, anche chi volesse considerarli sinonimi nel significato proprio (che veramente non sono) resta sempre che a Pira non son consentite certe locuzioni e certi traslati che ha Rogo. I roghi della santa inquisizione non si direbbero pire, nè *Condannare al rogo* può volgersi in *Condannare alla pira*. Lo stesso dicasi del *Sopravvivere al rogo*, e dei *roghi di libri* e di quadri fatti accendere dal Savonarola. È oramai proverbiale il verso del Monti: *Oltre il rogo non vive ira nemica*. Noto infine che *Rogo* in questo senso, si pronunzia con l' *o* largo, e in quello di pruno (*Rubus*), con l' *o* stretto (*VSLI*, s. v. *rògo, pira, rógo*).

Si arriva quindi ai recentissimi *SC* e *GRADIT*, dove alla voce, ormai solo letteraria, *pira* 'catasta di legno sulla quale un tempo venivano cremati i cadaveri o erano arsi vivi i condannati a morte' si dà come sinonimo *rògo*; quest'ultimo ha in aggiunta il significato figurato di 'fuoco, falò', del tutto obliterato, in italiano moderno, nel sostantivo *pira*, ma che pure affiora in alcuni suoi corradicali (per esempio *piromania, piromane*) e, nell'alveo delle varietà regionali calabresi e salentine, nello stesso lessema *pira* usato con le accezioni di 'calore', 'fiamma' (cf. *Lexicon Graecanicum* s. v. neogr. πῶρ 'calore, infiammazione'). Almeno da Isidoro, parte della tradizione lessicografica ha dunque indicato con *pira* la sola 'catasta di legna', definita *rògo* soltanto quando accesa. Di contro, nella tradizione cui attinge Papià, e quindi Boccaccio verosimilmente attraverso Uguccione, si può rilevare

⁴³ La stessa definizione è ripresa in *DS Tommaseo*, s. v. *catasta; pira, rogo*. Si noti come in *DS* e in *VSLI* il *rògo*, sia esso funebre, sia esso inteso come pena capitale, è sempre messo in relazione agli esseri umani, a differenza della *pira* destinata invece ai sacrifici rituali che prevedevano l'uccisione di animali. Quest'ultima distinzione è oggi, per ovvi motivi, del tutto obliterata.

l'eco del valore etimologico del grecismo *pyra*, e quindi di *rōgus*, «che è certamente la stessa voce del sic.-gr. ῥογός», quest'ultimo con l'originario significato di 'granaio' e, per estensione, di 'mucchio', 'catasta', ancora evidente in alcuni continuatori salentini:⁴⁴ *ròsciu*, *ruèsciu* «mucchio di covoni», «mucchio di erbe o di leguminosi secchi sul campo», «gruppo di piselli, fave o fagioli sul campo», ma anche «gruppo di pecore al meriggio» (cf. *s. v. rogus*, in *Lexicon Ethimologicum*). Da qui il sostantivo *rògo* 'catasta di legna' che, passata come calco in latino, lingua in cui si specializza semanticamente con il significato di *pira* – di cui mutua anche gli usi traslati – si diffonde in italiano come voce dotta (il che giustifica il mancato dittingamento di *ō* in sillaba libera).

Anche l'etimologia di *rógo* 'rovo' potrebbe essere fatta risalire – invero forzatamente – a RÖGU(M). Sebbene non dimostrabile, si può cioè immaginare che la *lignorum congeries* della *pyra* fosse composta anche da 'mucchi' di *róghi* e, d'altro canto, i falò propiziatori o votivi erano composti, insieme a legna di recupero, da fasci di rovi e sterpi – e lo sono ancora ove i riti siano sopravvissuti nel tempo.⁴⁵ Tale ricostruzione, suggestiva, è tuttavia azzardata, non soltanto perché non sostenuta da riscontri patenti nelle descrizioni delle pire funerarie, ma allo stesso tempo perché non giustifica la diversa realizzazione fonetica dei due omografi. A meno di immaginare un non altrimenti ipotizzato *RÖGU(M), è infatti più economico considerare *rógo* – di etimo incerto in *DEI* e *DELI* – un derivato di *rūbus*, in accordo con *REW*, e *REW* postille 7414. Per quanto mi consta, non sono mai state esplicitate le ragioni che hanno portato alla forma volgare *rógo*. Provando a tracciarle brevemente, si può supporre, dopo un primo, naturale passaggio RŪBU(M) > *róvo*, il dileguo della *v*, frequente davanti a vocale velare, in specie nel toscano popolare.⁴⁶ Da una presunta forma **roo*, diffusa solo oralmente,⁴⁷ si sarebbe passati a *rógo* per inserzione a estirpare lo iato, forse in origine di una fricativa velare, evoluta a occlusiva, che

⁴⁴ Che presuppongono però «un *rogi* m. pl. o eventualmente un **rogium* da un diminutivo greco ῥογιον, non documentato» (cf. *s. v. rogus*, in *Lexicon Ethimologicum*).

⁴⁵ Cf., anche per la bibliografia pregressa, almeno Buttitta 2002.

⁴⁶ Vd. *infra*.

⁴⁷ A Venezia e in Friuli, per esempio, si ha *roa* con metaplasmo di genere (cf. Mantovani 2020: *passim*).

come reazione alla caduta della *v* è un tratto perlopiù riferibile al toscano popolare, antico e moderno, e alle varietà contermini.⁴⁸

A differenza di *rubo* e *rubro*, e in parte di *rógo*, la fortuna ben maggiore di *rovo* ci esime da un'ultima, seppure cursoria verifica della sua diffusione nei testi recenziatori della nostra tradizione letteraria.⁴⁹ Per il lessema *rógo* 'rovo', riportato nel *GDLI* come parola d'uso letterario in autori perlopiù toscani, con una modesta diffusione che arriva fino alla metà del Novecento, occorre rilevare come sia ancora oggi in uso in Toscana e in alcune zone dell'Italia mediana come variante regionale di *rovo*,⁵⁰ in accordo con l'ipotesi etimologica avanzata, sostenuta dalla distribuzione geolinguistica delle due occorrenze rilevate nel *corpus* TLIO per l'italiano antico.⁵¹ Limitatamente alle forme *rubo* e *rubro*, invece, sarà sufficiente notare come queste venissero indicate già nel *Tommaseo-Bellini* come voci ormai in disuso. Non stupisce, pertanto, che nel *GDLI* si abbia la sola entrata *rubo* – che occorre come cultismo fino alla metà del secolo XIX – dove tuttavia, tra le allegazioni, troviamo “assiepati” casi di *rubro* 'rovo', che vanno così ad aumentare il numero di occorrenze in autori moderni anche non toscani: così Santo Brasca (Milano, 1444-45 – 1522) nel solito passo biblico: «Moises vide lo nostro Signore nel *rubro* ardente»;⁵² quindi Girolamo Benivieni (Firenze, 1453-1542), in diverso contesto: «Ivi infra sterpi o *rubri*, / non è chi l'herbe avenenate lasce» (§ I, 91-92).⁵³ Per quest'ultimo esempio, tratto dalla prima egloga boschereccia, è disponibile una moderna edizione critica oggetto del lavoro dottorale di Erica Podestà che, in apparato, chiosa: «*rubri*: 'sassi rossi'», senza alcuna nota giustificativa, e che non trova

⁴⁸ Ma il fenomeno è variamente attestato in tutta Italia (cf. Rohlfs 1966-1969: §§ 215, 339).

⁴⁹ Cf. *rogo* (forma unica per *rógo* e *rògo*), al singolare e al plurale, nel *corpus* TLIO.

⁵⁰ Cf. *s. v. rovo* in *GRADIT* e Mantovani 2020.

⁵¹ E cioè in Boccaccio e in un compilatore di un glossario eugubino.

⁵² *Viaggio in Terrasanta* (Momigliano), § 137. L'edizione riproduce la *princeps* del 1481, data alle stampe vivente l'autore. Dell'opera di Santo Brasca si conservano inoltre due manoscritti esemplati tra la fine del secolo XV e l'inizio del XVI: uno conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia (It cl. VI cod. 147); l'altro, una copia miniata della stampa del 1481, è a Milano presso la Biblioteca Trivulziana (cod. 398). Cf. *Viaggio in Terrasanta* (Momigliano): 34-5.

⁵³ La citazione del Benivieni allegata, *ad vocem*, nel *GDLI* è tratta da *Egloghe Boscherecce* (Zatta), § XXX 7, 5.

riscontro nei dizionari. Anche nei versi del Benivieni non sembra del resto possibile che *rubri* – unica forma plurale ad oggi attestata – abbia altro significato che quello di 'rovo', qui occorrente in dittologia sinonimica con *sterpi*, specularmente a quanto rilevato nei versi bucolici di Matteo Bandello con la coppia «rubi e vepri». ⁵⁴

A questi passi, sono alternati ulteriori *excerpta* che testimoniano la forma *rubo* in autori moderni, cui è possibile aggiungere, grazie alle nuove possibilità offerte dall'interrogazione elettronica del *GDLI*, tre ulteriori attestazioni in due diverse entrate: due *s. v. incombusto*: «Sacro *rubo* incombusto / che vide in terra santa il gran Levita» (*Rime* di Benedetto Gareth detto il Carità, Barcellona, 1450 – Napoli, 1514); «Eva non portò calze né Adamo, / né Moisé visto il *rubo* incombusto» (*Opere burlesche* di Giovanni Francesco Bini, Firenze, 1484 – Roma, 1556); una *s. v. spino d'Ida* 'lampone' in una cronaca di viaggio del XVI secolo redatta da Giovanni Giunio Parisio (secc. XVI-XVII): «Trovarono certe pomelle col frutto del *rubo* o 'spino d'Ida'». Tornando alla voce *rubo*, ⁵⁵ basterà ricordare l'ultimo dei citati, Vincenzo Gioberti (Torino, 5 aprile 1801 – Parigi, 26 ottobre 1852) autore di un trattato sugli *Errori filosofici di Antonio Rosmini*, che, alle soglie della contemporaneità, chiude la serie, almeno per ora, lì dove è iniziata questa nostra breve rassegna:

⁵⁴ Cf. *Egloghe Boscherecce* (Podestà): 170, e vd. *infra*, nota successiva.

⁵⁵ Nel *GDLI* il penultimo dei citati *s. v. rubo* è Vincenzo Monti (Alfonsine, 19 febbraio 1754 – Milano, 13 ottobre 1828), che usa la forma plurale nella traduzione del poema eroicomico *La pucelle d'Orléans* di Voltaire (1656): «La bella Agnese, che inseguir si sente, / corre a gran rischio fra boscaglie e *rubì*» *La Pulcella d'Orléans* (§ VI xxv 2). Stando ai passi ricavabili da una ricerca nel *corpus* TLIO, in italiano antico la prima occorrenza del (raro) plurale di *rubo* è in maestro Piero Ubertino da Brescia, autore di un ricettario trasmesso dal cod. Riccardiano 2167 (1361 ca): «fanne unghuento e ponilo sulla foglia del cavolo, e ll'occhio sia chiuso e sopra poni la detta foglia overo foglie de *rubì*». Limitatamente alle allegazioni del *GDLI*, nella nostra modernità letteraria la prima occorrenza della forma plurale è *s. v. graffiare* nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto: «A mezzo il tratto trovò molle e lenta / una macchia di *rubi* e di verzura, / a cui bastò graffiargli un poco il volto; / del resto lo mandò libero e sciolo» (§ XXIX 54); quindi, *s. v. rincalzare* nei *Canti* di Matteo Bandello (Castelnuovo Scrivia, Alessandria 1485 - Agen 1561): «con *rubi* e vepri aito i contapassi, / e quando posso in alto mi rincalzo» (§ II 1007); e ancora *ss.vv. rana*, e *rubeta* 'rospo velenoso' nella *Sinagoga degl'Ignoranti* (1589) di Tommaso Garzoni (Bagnacavallo, Ravenna, 1549-1589): «da rana sammartina [...] è chiamata latinamente 'rubeta', perché vive sempre in secco fra *rubi* o spini per lo più» (§ 7).

Il primo pronunciato dell'Idea in questo colloquio interiore è la parola udita da Mosè nel *rubo ardente* e miracoloso di Madian: Io sono colui che sono (*Ex* 3, 14).⁵⁶

Attilio Cicchella
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Atti degli Apostoli* (Cicchella) = Domenico Cavalca, *Volgarizzamento degli Atti degli Apostoli*, edizione critica a c. di Attilio Cicchella, Firenze, Accademia della Crusca, 2019, in c. s.
- Bestiaire d'amours* (Crespo) = *Una versione pisana inedita del «Bestiaire d'amours»*, a c. di Roberto Crespo, Leiden, Universitaire Pers, 1972.
- Bibbia d'ottobre* (Negroni) = *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del I di ottobre MCCCCLXXI*, a c. di C. Negroni, Bologna, Romagnoli · Dall'Acqua, 1882-1887, 10 voll.
- Confessione* (Orvieto) = Luigi Pulci, *Ave, Virgo Maria, di grazia plena*, in Id., *Opere minori*, a c. di Paolo Orvieto, Milano, Mursia, 1986.
- Cortegiano* (Barberis) = Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1997), a c. di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2017 (che per il testo riprende, con qualche accorgimento, *Il Libro del Cortegiano con una scelta delle opere minori*, a c. di Bruno Maier, Torino, UTET, 1955).
- Cortegiano* (Quondam 1981) = Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1981),

⁵⁶ Gioberti (1846): 416. Per la rassegna dei principali contesti d'uso dei continuatori regionali di *rubus* che non hanno avuto diffusione nel resto d'Italia, si rimanda a un lavoro in preparazione. Si anticipa almeno il siciliano (e meridionale) *ruvèttu* 'rovo', 'pesce rovetto' – che con il *rovo* condivide l'essere particolarmente 'spinoso' – «dal lat. RŪBUS [...] che lascia tracce in alcuni nomi di piante sic[iliane] e cal[abresi]», forma non diminutiva, in cui affiora il raro suffisso fitonimico collettivo -ĒCTUM: cf. VSES s. v. *ruvèttu*, che tra le prime attestazioni segnala, tra le altre opere, un passo della *Sposizione del Vangelo di Matteo* del 1373: «cussì di lu focu di lu *ruvectu* sub Moys»; quindi un testo d'archivio della fine del sec. XIV: «per lu *ruvectu* ki parsi ki ardissi et non ardiu». In entrambi i casi, il contesto è ancora quello del *rubus incombustus*.

- a c. di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Milano, Garzanti, 2009.
- Cortegiano* (Quondam 2016) = Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a c. di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni Editore, 2016, 4 voll.
- Crestomazia* (Monaci) = *Crestomazia italiana dei primi secoli con prospetto grammaticale e glossario* (1889), a c. di Ernesto Monaci, presentazione di Alfredo Schiaffini, nuova edizione riveduta e aumentata per cura di Felice Arese, Roma · Napoli · Città di Castello, Società Editrice Dante Alighieri, 1955.
- Egloghe Boscherece* (Podestà) = *Le egloghe elegantissime composte: la Buccolica di Girolamo Benivieni*, edizione critica e commento a c. di Erica Podestà. Tesi di Dottorato di Ricerca in Letteratura e Filologia Italiana (ciclo XXVI), Università degli Studi di Firenze, 2011-2013.
- Egloghe Boscherece* (Zatta) = Girolamo Benivieni, *Egloghe Boscherece*, presso Antonio Zatta e figli, Venezia, 1785.
- La Pulcella d'Orléans* (Monti) = *La Pulcella d'Orléans del signor di Voltaire tradotta*, a c. di Vincenzo Monti, Livorno, Francesco Vigo, 1878.
- Libro del governmento* (Papi) = *Il «Libro del governmento dei re e dei principi» secondo il codice BNCF II.IV.129*, a c. di Fiammetta Papi, Pisa, ETS, vol. I. Introduzione e testo critico 2016, vol. II. Spoglio linguistico 2018.
- Morgante* (Lucchesi) = *Il Morgante maggiore di messer Luigi Pulci fiorentino*, a c. di Jacopo Antonio Lucchesi, Firenze, Accademia della Crusca, 1732.
- Morgante* (Sermolli) = *Il Morgante maggiore di Luigi Pulci*, a c. di Pietro Sermolli, Firenze, Le Monnier, 1855, 2 voll.
- Morgante* (Ageno) = Luigi Pulci, *Morgante*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Milano · Napoli, Ricciardi, 1955.
- Teseida delle nozze d'Emilia* (Limentani) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a c. di Alberto Limentani, in Vittore Branca (a c. di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1964, 10 voll.
- Teseida delle nozze d'Emilia* (Agostinelli–Coleman) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, edizione critica a c. di Edvige Agostinelli, William Coleman, Firenze, Edizione del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.
- Testi fiorentini* (Schiaffini) = *Testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento* (1926), a c. di A. Schiaffini, Firenze, G. C. Sansoni, 1954 (ristampa anastatica).
- Trattatello in Laude di Dante* (Ricci) = Giovanni Boccaccio, *Trattatello in Laude di Dante*, a c. di Pier Giorgio Ricci, Alpignano, Tallone, 1969.
- Trattatello in Laude di Dante* (Fiorilla) = Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, in Monica Bertè *et alii* (a c. di), *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Roma, Salerno Editrice, 2017: 10-154 (in «Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante», vol. VII. *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. IV).

Vangeli (Gambino) = *I Vangeli in antico veneziano. Ms. Marciano It.I 3 (4889)*, a c. di Francesca Gambino, con una presentazione di Furio Brugnolo, Roma · Padova, Antenore, 2007.

Viaggio in Terrasanta (Momigliano) = Santo Brasca, *Viaggio in Terrasanta*, a c. di Anna Laura Momigliano Lepschy, Milano, Longanesi, 1967.

Vita nuova (Pirovano) = Dante Alighieri, *Vita nuova*, a c. di D. Pirovano, in Dante Alighieri, *Vita nuova · Rime*, a c. di Donato Pirovano, Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2015: 1-289.

LETTERATURA SECONDARIA

Barbieri 1989 = Edoardo Barbieri, *La fortuna della «Bibbia vulgariizzata» di Nicolò Malerbi*, «Aevum» 63 (1989): 440-89.

Barbieri 1992 = Edoardo Barbieri, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento: storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, Milano, Editrice Bibliografica, 1992, 2 voll.

Barbieri 1998 = Edoardo Barbieri, *Domenico Cavalca vulgariizzatore degli «Actus apostolorum»*, in Lino Leonardi (a c. di), *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento – La Bible italienne au Moyen Âge et à la Renaissance*. Atti del convegno internazionale, Firenze, Certosa del Galluzzo, 8-9 novembre 1996, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 1998: 291-328.

Barbieri 2007 = Edoardo Barbieri, *Malerbi, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, 68 (2007): 149-51.

Bernardelli 1996 = Andrea Bernardelli, *Vulgariizzare o tradurre: appunti per una ricerca sulle prime Bibbie italiane a stampa (1471-1545)*, «Quaderni d'italianistica» 17 (1996): 37-59.

Bettarini Bruni (1999) = Anna Bettarini Bruni, *Un manoscritto ricostruito della «Vita di Dante» di Boccaccio e alcune note sulla tradizione*, «Studi di Filologia Italiana» 57 (1999): 235-55.

Buttitta 2002 = Ignazio E. Buttitta, *Il fuoco. Simbolismo e pratiche rituali*, Palermo, Sellerio, 2002.

Cappi-Giola (2014) = Davide Cappi, Marco Giola, *La redazione non autografa del «Trattatello in laude di Dante»: tradizione manoscritta e rapporti con le altre redazioni*, in Sandro Bertelli, Davide Cappi (a c. di), *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014: 245-325.

Catholicon = Iohannis Ianuensis de Balbis *Catholicon*, Farnborough, Gregg International Publishers, 1971 (anastatica dell'edizione stampata a Mainz nel 1460).

Cicchella 2014 = Attilio Cicchella, «*Volendo a pitizione e per devotione...*». *Gli «Atti*

- degli Apostoli» volgarizzati da Domenico Cavalca: storia e stile*, «Rivista di Letteratura Italiana» 32 (2014): 9-29.
- Cicchella 2020a = Attilio Cicchella, *Gli «Atti degli Apostoli» nell'editio princeps della Bibbia in volgare italiano*, «Filologia e Critica» (2020), in c. s.
- Cicchella 2020b = Attilio Cicchella, *Browsing Through the Search Engines and Digital Archives of Accademia della Crusca: Chapters of the History of Indirect Tradition*, «Digital Philology» (2020) (numero monografico sulla filologia digitale italiana), in c. s.
- Cortelazzo–Paccagnella 1992 = Michele A. Cortelazzo, Ivano Paccagnella, *Il Veneto*, in Francesco Bruni (a c. di), *L'Italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 2002: 220-81.
- Degl'Innocenti 2010 = Luca Degl'Innocenti, *Il «Morgante» postillato da Jacopo Corbinelli alla Bibliothèque de l'Arsenal: un progetto cinquecentesco di edizione*, «Rassegna europea di letteratura italiana» 36 (2010): 71-97.
- De Charmes 1750 = Thomas de Charmes, *Theologia universa ad usum sacrae theologiae candidatorum*, Nancy, Leseure & Drouin, 1750, 2 voll.
- DEI = Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, G. Barbera, 1950-1957, 5 voll.
- Delcorno 2004 = Carlo Delcorno, *Le «Vite dei santi Padri» di Domenico Cavalca: da Pisa a Firenze*, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei» 401 (2004): 791-820.
- DELI = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* (1979-1988), edizione minore a c. di Manlio Cortelazzo, Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 2004².
- Derivationes* (Cecchini *et alii*) = Uguccione da Pisa, *Derivationes*, edizione critica a c. di Enzo Cecchini *et alii*, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2004, 2 voll.
- DS = Stefano Pietro Zecchini, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Torino, UTET, 1860.
- DS Tommaseo = Nicolò Tommaseo, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana* (1905), a c. di Giuseppe Rigutini, Milano, Vallardi, 1957.
- du Cange (1883-1887) = Charles du Fresne, sieur du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* (1678), auctum a monachis ordinis S. Benedicti, cum supplementis integris D.P. Carpenterii, Adelungii, aliorum, suisque digessit G. A. L. Henschel. Ed. nova, aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a L. Favre, Niort 1883-1887, 10 voll., *online* all'url <http://ducange.enc.sorbonne.fr/> (consultato tra l'agosto e il settembre del 2019).
- Etymologiae* (Valastro Canale) = Isidoro di Siviglia, *Etymologiae sive Origines* (2004), a c. di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2014, 2 voll.
- GDLI = Salvatore Battaglia (a c. di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino,

- UTET, 1961-2002, 21 voll. (supplementi 2004, 2009 a c. di Edoardo Sanguineti), interrogabile *online* all'url <http://www.gdli.it/>.
- Gioberti (1846) = Vincenzo Gioberti, *Degli errori filosofici di Antonio Rosmini*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1846.
- GRADIT = Tullio De Mauro (a c. di), *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 1999-2007, 8 voll.
- IntraText* = *Bibliotheca Latina IntraText*, Full-text Digital Library consultabile *online* all'url <http://www.intratext.com/> (consultato tra l'agosto e il settembre del 2019).
- LCr* = *Lessicografia della Crusca in rete*, digitalizzazione delle cinque edizioni del *Vocabolario* (Venezia, Alberti, 1612; Venezia, Sarzina, 1623; Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691; Firenze, Manni, 1729-1738; Firenze, Tip. Galileiana, 1863-1923, interrotto alla lettera O), responsabili del progetto Massimo Fanfani, Marco Biffi, Firenze, Accademia della Crusca, 2000-, interrogabile *online* all'url <http://www.lessicografia.it/index.jsp> (consultato tra l'agosto e il settembre del 2019).
- Leonardi–Menichetti–Natale (2018) = Lino Leonardi, Caterina Menichetti, Sara Natale (a c. di), *Traduzioni italiane della Bibbia nel Medioevo (secoli XIII-XV). Catalogo dei manoscritti*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2018.
- Lexicon* = Egidio Forcellini, *Totius latinitatis lexicon*, a c. di Francesco Corradini, Giuseppe Perin, Padova, Tipografia del Seminario, 1864-1926.
- Lexicon Graecanicum* = Gerhard Rohlfs, *Lexicon Graecanicum Italiae inferioris. Etymologisches Wörterbuch der unteritalienischen Gräzität*, Tübingen, Niemeyer, 1964.
- Lexicon Ethimologicum* = Giovanni Alessio, *Lexicon Ethimologicum. Supplemento ai dizionari etimologici latini e romanzzi*, a c. di Addolorata Landi, Napoli, Arte tipografica, 1976.
- MQDQ* = *Musisque Deoque. Un archivio digitale di poesia latina, dalle origini al Rinascimento italiano*, responsabile del progetto Paolo Mastandrea *et alii*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2005-, interrogabile *online* all'url <http://mizar.unive.it/mqdq/public/index> (consultato tra l'agosto e il settembre del 2019).
- Navarro Salazar 1985 = Maria Teresa Navarro Salazar (a c. di), *Un glossario latino-ugubino del Trecento*, «Studi di Lessicografia Italiana» 7 (1985): 21-155.
- Novelli 2010 = Silverio Novelli, *Rogo, pira, falò*, pubblicato nel magazine *Treccani*, sezione *Lingua Italiana*, consultabile *online* all'url http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/rogo.html.
- Penzig 1974 = Otto Penzig, *Flora popolare italiana. Raccolta di nomi dialettali delle principali piante indigene e coltivate in Italia* (1924), Genova, Orto Botanico della R.^a Università, 1974³.

- PHI* = *Classical Latin Text*, a resource prepared by The Packard Humanities Institute, interrogabile *online* all'url <https://latin.packhum.org/browse> (consultato tra l'agosto e il settembre del 2019).
- Pierno 2005 = Franco Pierno, «*In nostro vulgare dicere*». *Le glosse lessicali della Bibbia di Nicolò Malerbi (Venezia 1471): tra lingua del quotidiano, tradizione lessicografica e Parola di Dio*, «*Studium*» 2 (2015): 176-97.
- REW* = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1968⁴.
- REW* (postille) = Paolo A. Farè, *Postille italiane al «Romanisches etymologisches Wörterbuch» di Wilhelm Meyer-Lübke comprendenti le «postille italiane e ladine» di Carlo Salvioni*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1972.
- Rohlf's 1966-1969 = Gerhard Rohlf's, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-1969, 3 voll.
- Salvioni 2008 = Carlo Salvioni, *Scritti linguistici*, a c. di Michele Loporcaro *et alii*, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2008, 5 voll.
- Papias Vocabulista* = Papias *Elementarium doctrinae erudimentum*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966 (anastatica dell'edizione stampata a Venezia nel 1496).
- SC* = Raffaele Simone (a c. di), *Vocabolario della lingua italiana. Sinonimi e contrari*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003.
- TLIO* = *Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, dir. Paolo Squillaciotti, Firenze, CNR-OVI, 1997-, interrogabile *online* all'url <http://TLIO.ovi.cnr.it/TLIO> (consultato tra l'agosto e il settembre del 2019).
- TLL online* = *Thesaurus Linguae Latinae online*, interrogabile *online* all'url <https://www.degruyter.com/databasecontent?dbid=tll&dbsource=%2Fdb%2Ftll> (consultato tra l'agosto e il settembre del 2019).
- Tommaseo-Bellini* = Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1861-1879, 8 voll., interrogabile *online* all'url <http://www.tommaseobellini.it/#/>.
- Vocabulista ecclesiastico* = Giovanni Bernardo Forte, *El vocabulista ecclesiastico, ricolto et ordinato dal povero sacerdote de Christo frate Ioanne Bernardo savonese del sacro Ordine de beremiti observanti di sancto Augustino*, Milano, Iohannes Angelus Scinzenzeler, 26 marzo 1501.
- VSES* = Alberto Varvaro (a c. di), *Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano*, Palermo · Strasbourg, Centro di studi filologici e linguistici siciliani · EliPhi, 2014, 2 voll.
- VSLI* = Pietro Fanfani, *Vocabolario dei sinonimi della lingua italiana*, a c. di Giuseppe Frizzi, Milano, P. Carrara, 1884.

RIASSUNTO: Nel presente contributo, grazie alle possibilità di indagine offerte dalla digitalizzazione delle cinque edizioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, del *Tommaseo-Bellini* e del *Grande dizionario della lingua italiana*, unitamente a quelle messe a disposizione dall'*Opera del Vocabolario Italiano* con il *corpus* OVI, è analizzata la diffusione della voce *rubro* 'rovo', in diacronia e in diatopia – messa in relazione al latinismo *rubo*, e alla variante d'origine popolare *rógo* – in contesti d'uso diversi che ne determinano, talvolta, una diversa accezione.

PAROLE CHIAVE: Giovanni Boccaccio, Domenico Cavalca, Luigi Pulci, rubo, rovo, rogo, pira, *rubus*, *rubus incombustus*, Mosè

ABSTRACT: In this essay, thanks to the possibilities offered by digitalization of the five editions of *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, of *Tommaseo-Bellini* and *Grande dizionario della lingua italiana*, together with the textual *corpus* of the *Opera del Vocabolario Italiano* (OVI-CNR), will be developed the diachronic and diatopic analysis of the circulation of *rubro* 'bramble', in its relationship with the latinism *rubo* and its vernacular variation *rógo*, in every different context that modify its meaning.

KEYWORDS: Giovanni Boccaccio, Domenico Cavalca, Luigi Pulci, rubo, rovo, rogo, pira, *rubus*, *rubus incombustus*, Mosè.

RECENSIONI

Lapo Gianni, *Rime*, a c. di Roberto Rea, Roma, Salerno Editrice, 2019, LII+163 pp. («Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua», XLII)

Nel nuovo millennio Lapo Gianni era già stato oggetto di due edizioni, nelle sillogi stilnovistiche di Berisso (2006: 407-43), con una scelta di quattordici testi (I-XII, XV-XVI), e di Pirovano (2012: 228-94), con le diciassette liriche di attribuzione sicura e la canzone dubbia *Era 'n quel giorno che l'alta reina* (indicata come di un epigono di Dante vicino a Lapo); ora il suo *corpus* poetico è riproposto in una pregevole edizione critica curata da Roberto Rea.

Nell'*Introduzione*, sintetica ma densa di riflessioni (pp. XIII-XXIX), l'editore accenna alla dibattuta questione biografica, rinviando alla bibliografia specifica; sostiene che, con buone probabilità, è attendibile l'ipotesi di identificazione ormai tradizionale con il notaio fiorentino Lapo Gianni dei Ricevuti. Essa riceve delle conferme da elementi interni ai testi, in alcuni dei quali l'autore ricorre a immagini e linguaggio di spiccata matrice giuridica (pp. XIII, XV-XVII). Per la datazione del *corpus* Rea muove dalla tesi di Contini, che assegnava la composizione di tutte le liriche alla giovinezza del poeta, ma si prefigge di determinare la cronologia con maggior precisione e propone, con argomentazioni fondate, la seconda metà degli anni Ottanta del Duecento (pp. XIV-XV), nel pieno della fase individuata da molti studiosi quale culmine dell'esperienza del sodalizio stilnovistico fiorentino. La maggior parte del capitolo introduttivo esamina con acribia proprio la collocazione letteraria di Lapo, per cui è centrale sondare il rapporto con lo Stilnovo, specie con i maggiori esponenti. La rilettura di tali legami alla luce di una serrata analisi delle sue liriche ha permesso a Rea di mostrare un autore di certo partecipe dello Stilnovo, però in modo mai davvero profondo come nei casi di Guido Cavalcanti e Dante Alighieri, il che a lungo andare portò alla rottura con i due maggiori poeti, cui prima era legato da un'amicizia comprovata da note poesie. Gli elementi condivisi sono costituiti dai motivi ispiratori, dalla selezione delle immagini e del lessico e dalla metrica, per la quale si riscontra un nesso significativo con il *corpus* cavalcantiano, in virtù dell'opzione privilegiata per la ballata (undici testi su diciassette, accanto a tre canzoni, due stanze di canzone e un sonetto doppio caudato);¹ il divario è nella lontananza di Lapo da una convinta e solida prospettiva di natura filosofico-scientifica e intellettuale, perché vincolato a una dimensione cortese più tradizionale e in molteplici tratti stilizzata. Fermo restando che l'esatta delimitazione del gruppo stilnovistico è tuttora oggetto di discussione,² è merito di Rea aver offerto, in chiave dialettica, un profilo ragionato dell'identità poetica di Lapo Gianni.

¹ Per la fortuna stilnovistica della ballata cf. Ruggiero 2017.

² Per limitarsi a bibliografia recente, cf. Pirovano 2012: I-XLVII; Pirovano 2014;

I criteri che hanno guidato l'edizione sono indicati nella *Nota ai testi*, collocata alla fine del volume e suddivisa in quattro paragrafi. Il primo (*Manoscritti*, pp. 143-6) fornisce ragguagli sommarî sui testimoni e rimanda alla bibliografia specifica, scelta dettata dalla notorietà dei codici implicati. Il secondo (*Morfologia della tradizione*, pp. 146-52) si addentra nell'esame dei rapporti tra i mss., confermando «nella sostanza» il quadro «tracciato, sulla base delle ricerche di Segre, da Contini» (p. 146), con le due note sottofamiglie del ramo toscano da ricondurre a un capostipite comune e aventi quali primari rappresentanti Ch – il canzoniere Chigiano L.VIII.305, maggior collettore del *corpus* di Lapo (cc. 48r-53r, 68r), con quindici testi³ – e V₂; appare invece esiguo l'apporto del ramo veneto. Rea analizza le caratteristiche della lezione dei singoli codici e i loro raggruppamenti (tutti i testi sono tramandati da più mss.); emerge la qualità della lezione tradata da Ch, offrendo ulteriore convalida di un dato ormai acclarato grazie a numerosi studi sull'antica lirica italiana. Vagliando i *Problemi di attribuzione* (pp. 152-5), Rea ratifica il canone a suo tempo fissato da Contini: diciassette liriche prive di specifici dilemmi attributivi, poiché i codici le assegnano in maniera pressoché unanime a Lapo Gianni; nemmeno gli elementi che potrebbero far sorgere incertezze su due testi (VII, XIII) sono «tali da mettere in dubbio la paternità di Lapo». Sono poi ripercorse e approfondite le ragioni che inducono a non ascrivere le poesie dubbie (in parte trasmesse «da qualche tarda e marginale testimonianza»), per concludere che «l'attribuzione, seppure sotto l'etichetta di dubbie, sulla base dei soli criteri interni di liriche adespote di ambito stilnovista, di per sé deliberatamente improntate a un comune ideale formale e tematico, risulta operazione che, se appare insidiosa per le ben definite personalità degli inventori di quel medesimo ideale, Guido e Dante, rischia di rivelarsi oltremodo incerta per i loro amici ed epigoni» (p. 155). Da qui la decisione di non includere nel volume una sezione di rime dubbie (peraltro quasi tutte leggibili in pubblicazioni degli ultimi decenni). Infine, nei *Criteri editoriali* (pp. 155-7), Rea palesa la scelta di attenersi ai parametri adottati da Contini (1960, II: 569-603, 907-8), privilegiando la lezione del gruppo di Ch, «ma non sempre con le medesime conseguenze in sede di *restitutio*», per alcune scelte ecdotiche differenti. Per i guasti comuni accoglie a testo la lezione dei codici recenziori, «che a rigore non sono

Borsa 2017; Grimaldi–Ruggiero 2017; Italia 2017; nonché le riflessioni di Grimaldi 2014: 291-4, che rimarca la necessità di «una accurata e sostanziale revisione del canone» e di «una nuova storia della poesia (e della letteratura?) italiana del Duecento».

³ Nella cinquecentesca Raccolta Bartoliniana (Bart) si trova un uguale numero di liriche, attinte da diverse fonti.

comunque *descriptis*. Su Ch, inoltre, si basa l'assetto fonomorfológico dell'edizione, per la sua conservazione di tratti tipici sia della lingua poetica tardo-duecentesca sia del fiorentino dell'epoca. L'editore elenca in proposito una serie di forme di Ch non messe a testo, in prevalenza in casi di apocope. L'apparato critico è negativo e comprende errori e lezioni di rilevanza ecdotica, mentre in genere sono escluse le mere varianti formali.

L'edizione di ciascun testo è preceduta da un articolato cappello introduttivo: una premessa con le principali linee di lettura, una scheda metrica, gli elenchi di mss. e edizioni, una nota testuale in cui sono discusse la tradizione manoscritta e le principali questioni ecdotiche. Con una scelta ricorrente tra gli editori moderni di Lapo, l'ordine delle rime rispetta quello di Ch, cui sono fatti seguire i testi XVI-XVII, gli unici estranei al canzoniere Chigiano (la stessa successione è in T₁, cc. 99v-103r, limitatamente a nove testi [I-VII, XIII-XIV] e con una netta distinzione metrica: cinque ballate seguite da tre canzoni, la prima con la stanza di accompagnamento). Questa seriazione ha il pregio di presentare in sequenze unitarie testi legati per temi e stile (le ballate I-III, che configurano una storia d'amore scandita in tre momenti; la canzone VI e la stanza di canzone VII che l'accompagna; le ballate di lode IX, XI-XII); nei cappelli introduttivi sono segnalate altre connessioni fra poesie situate a distanza (ad esempio, VIII e X appaiono in relazione con la serie I-III). Il commento ai testi è puntuale, ricco ma non dispersivo, con note linguistiche e rinvii bibliografici per alcuni dei temi sviluppati. Nel campo dell'intertestualità e dell'interdiscorsività l'editore esamina in particolare i nessi con lo Stilnovo, ma dedica la debita attenzione alle altre scuole poetiche e agli antecedenti provenzali, sceverando i passi che possono rappresentare fonti precise da riscontri su temi e stilemi che valgono a inserire Lapo entro più o meno ampie linee di tradizione poetica. Non mancano osservazioni su probabili citazioni del poeta in opere successive (la *Commedia*, i *Rerum vulgarium fragmenta...*), così come sono studiati con attenzione i legami interni al suo *corpus*. Il commento di Rea si salda in una lettura unitaria con la sintesi introduttiva e conferma l'adesione di Lapo al modello stilnovistico, ma un'adesione non troppo profonda, anzi a tratti "di maniera", perciò riferibile non a un esponente di punta, bensì a un seguace o imitatore.

Valuterei alcuni addenda al commento, senza nulla togliere alla qualità del lavoro di Rea e senza allontanarmi in misura significativa dagli autori da lui citati. Ad esempio, per il sostantivo in clausola in *Eo sono Amor, che per mia libertate* 1 (I), indicante «l'autonoma adesione a un principio morale; il libero arbitrio, qui una scelta non condizionata» (Rossi 1997: 430),⁴ rinvierei a due sonetti sulla natura

⁴ Rea non dedica nemmeno una menzione alle edizioni antologiche di Contini 1970:

d'amore, Chiaro Davanzati, *Assai v'ho detto e dico tuttavia* 9: «Dunqu'è signor con tanta libertate», e soprattutto Pacino Angiolieri, *Amor, c'à signoria e libertate* 1 (CLPIO: 499). Tra i vocaboli topici comuni all'ultimo testo ci sono *beninanza*, *servente* e il verbo *meritare*, la cui presenza è degna di interesse perché sono usati in contesti che definiscono una situazione analoga, ma con la sostituzione della donna ad Amore in Lapo:

ma, quando Amore n'à verace saggio, di tanta beninanza è meritato lo bon servente, c'à sempre alegraggio.	14
(Pacino, <i>Amor, c'à signoria e libertate</i> 12-14)	
sí ch'aggia beninanza. [...] ché mmai non trovai donna sí valente	15
che suo servente aggia sí meritato	35
(Lapo Gianni, <i>Eo sono Amor, che per mia libertate</i> 15 e 34-35)	

Fonte o no che sia, è comunque un caso esemplificativo del riuso di materiali tradizionali abbinati alla novità del «dialogo con madonna condotto in persona d'Amore» (p. 3), una delle differenti declinazioni della drammatizzazione di Amore nella letteratura medievale. Al v. 6 della medesima ballata Rea adotta la lezione «forte penare» (Ch Mg₂ T₁ VI V₂ Bart₁ Bart₃), mentre altri mss. recano la variante adiafora «greve penare» (L₃₇ Pal₁ Par₃ V₃ Bart₂), in realtà una *lectio facilior*: infatti, in italiano antico l'aggettivo *greve* ha una frequenza elevata con sostantivi che esprimono l'idea di sofferenza e si reperiscono numerosi esempî poetici di *greve pena* (lo stesso accade in provenzale con *greu* e *greu pena*).

Per la similitudine con il cervo sviluppata ai vv. 21-24 di *Gentil donna cortese e dibonare* (III) riterrei non inutile documentarne la presenza nel *Mare amoroso* 275-280: «torraggio la dittanza de lo 'nchiaro over del cerbio, / che si ritorna inver' li cacciatori per campare, / e se non puote vole anzi morir nelle lor mani

179-82 (tre liriche: IV, XV, XVII) e Rossi 1997: 430-8, 986-7 (cinque: I, VIII, III, V, IV), così come alle altre selezioni antologiche (a c. di Nannucci, Branca, Cordiè, Ceriello, Sarri...) e all'edizione parziale, limitata ai testi IX, V, XII, I, in un volumetto del 1872 (Lapo Gianni [Tropea]). La scelta di tralasciare queste pubblicazioni – forse per la loro finalità spesso di natura piú divulgativa? – avrebbe meritato una segnalazione nella *Nota ai testi* (anche se, personalmente, le avrei elencate tra le edizioni nel cappello introduttivo alle poesie interessate, oppure in una tabella nell'ambito della medesima *Nota ai testi*).

/ che voglia per fuggir languire inavverato: / così ritorno a voi in aventura / o di campare o di morire al tutto», e in due passi di Chiaro Davanzati, *Sí come il cervio che torna a morire* 1-8: «Sí come il cervio che torna a morire / là ov'è feruto sí coralemente, / [...] / così facc'io, che ritorno a servire / a voi, madonna, se mi val neiente, / e dicovi: servendo vo' morire, / pur che mi diate la morte sovente», e *Madonna, lungamente aggio portato* 26-28: «ché sí come a lo cervio m'adivene, / che, là dov'è feruto, in mantenente / ritorna al grido di chi 'l va cacciando. / Ed io a voi amando fo ritorno». In questa stessa canzone del Davanzati, oltretutto, si nota al v. 37 il sintagma «angelica figura», legato a un tema caro a Lapo (si veda a p. 29 la nota di Rea ad *Angelica figura novamente* 1).

Il secondo emistichio dell'*incipit* di *Dolc'è il pensier che mmi notrica 'l core* (V) può essere accostato pure a Carnino Ghiberti, *Poi ch'è sí vergognoso* 9-10: «Mal aggia la speranza / che 'l mio core notrica» (cf. Rossi 1997: 435).

A commento del v. 8 di *Amore, i' prego la tua nobeltate* (VIII): «con sí feri sembianti mi disdegna», Rea nota correttamente che il sostantivo, «gallicismo diffuso», si trova «in genere con aggettivi di segno opposto» (p. 65); tuttavia, in due liriche provenzali si rintraccia un sintagma di uguale significato, *brau semblan*, sempre in relazione all'atteggiamento esteriore della dama: Guilhem de l'Olivier, *Pros dona enamorada* 5-6: «ab que cruzelmen s'esdigua / mostran brau semblan defor»; Lanfranco Cigala, *Anc mais nuls hom non trais aital tormen* 5: «que 'l brau semblan que m fa 'm doble 'l doler». Per il v. 10: «e se mmi vede, fugge e sta nascosa», si aggiunga ai riscontri addotti dall'editore Cecco Angiolieri, *Se io potesse con la lingua dire* 13-14: «quando io vo in parte dove sia, / fugge, per non veder mi, come 'l vento» (per Rossi 1997: 432 è una parodia dell'affermazione di Lapo), soprattutto perché Rea cita altri passi del rimator senese per la stessa strofa. Infine, per il v. 13: «vestuta d'un'asprezza», una possibile eco (?) in Dante, *Così nel mio parlar voglio esser aspro* 5: «e veste sua persona d'un diaspro».

In conclusione, è auspicabile che nei prossimi anni edizioni di pari livello, condotte con analoghe avvertite metodologie filologiche, siano dedicate ad altri poeti della nostra lirica dei primi secoli, contribuendo a illuminare di nuova luce pagine più e meno rilevanti della nostra storia letteraria.

Giulio Cura Curà
(Università degli Studi di Pavia)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Berisso 2006 = *Poesie dello Stilnovo*, a c. di Marco Berisso, Milano, Rizzoli, 2006.
- Carnino Ghiberti (Lubello) = *Carnino Ghiberti*, a c. di Sergio Lubello, in *I poeti della scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, A. Mondadori, 2008: 217-54.
- Chiaro Davanzati (Menichetti) = Chiaro Davanzati, *Rime*, a c. di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- CLPIO = *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, a c. di D'Arco Silvio Avalle e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano · Napoli, Ricciardi, 1992.
- Contini 1960 = Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- Contini 1970 = Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle Origini*, Firenze, Sansoni, 1970.
- Guilhem de l'Olivier (Schultz-Gora) = Oskar Schultz-Gora, *Provenzalische Studien*, vol. I, Berlin · Straßburg, Trubner · De Gruyter, 1919: 24-82.
- Lanfranco Cigala (Branciforti) = Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.
- Lapo Gianni (Tropea) = *Rime di Lapo Gianni, poeta italiano del secolo XIII. Saggio di una nuova edizione*, a c. di Giacomo Tropea, Roma, Pallotta, 1872.
- Mare amoroso* (Morini) = *Bestiari medievali*, a c. di Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996: 549-72.
- Pirovano 2012 = *Poeti del Dolce stil novo*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Rossi 1997 = Luciano Rossi, *Stilnovo*, in Cesare Segre, Carlo Ossola (a c. di), *Antologia della poesia italiana, I. Duecento-Trecento*, Torino, Einaudi Gallimard, 1997: 370-438, 983-6.

LETTERATURA SECONDARIA

- Borsa 2017 = Paolo Borsa, *Identità sociale e generi letterari. Nascita e morte del sodalizio stilnovista*, «Reti Medievali» 18/1 (2017): 271-303.
- Grimaldi 2014 = Marco Grimaldi, *Recensione a Pirovano 2012*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 191/634 (2014): 289-94.

- Grimaldi–Ruggiero 2017 = Marco Grimaldi, Federico Ruggiero (a c. di), *Stilnovo e dintorni*, Roma, Aracne, 2017.
- Italia 2017 = Sebastiano Italia, *Gli stilnovisti*, Acireale · Roma, Bonanno, 2017.
- Pirovano 2014 = Donato Pirovano, *Il Dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2014.
- Ruggiero 2017 = Federico Ruggiero, *La ballata nello Stilnovo*, in Grimaldi–Ruggiero 2017: 113-58.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

MARGHERITA BISCEGLIA è laureata in Filologia romanza nel 2017 presso l'Università degli studi di Roma "Sapienza", è iscritta al terzo anno di dottorato in Scienze del testo presso lo stesso Ateneo e sta preparando, in cotutela con l'Universitat de Barcelona, una tesi volta a indagare i rapporti fra il genere lirico e quello narrativo nella letteratura francese medievale. Si interessa principalmente di lirica galloromanza e romanzo arturiano.

GIOVANNI BORRIERO insegna Filologia romanza presso l'Università degli Studi di Padova. Si occupa – in ambito medievale – di lirica (galego-portoghese, occitanica, italiana), di romanzo francese e di retorica, oltre che di letteratura galega e di poesia italiana contemporanea.

VITTORIA BRANCATO si è laureata nel 2015 in Filologia romanza presso l'Università di Siena, dove ha poi svolto un Dottorato di ricerca; la sua tesi è dedicata all'edizione critica commentata delle canzoni morali di Guittone d'Arezzo. Si è occupata del volgarizzamento fiorentino trecentesco della *Legenda aurea* e attualmente partecipa come assegnista di ricerca dell'Università di Firenze al progetto ERC Advanced Grant *European Ars Nova. Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages*, coordinato dalla prof.ssa Maria Sofia Lannutti.

MATTEO CAMBI è attualmente assegnista di ricerca presso la cattedra di Letteratura latina medievale dell'Università di Pisa. Presso il medesimo ateneo si è laureato in Filologia romanza (2012) e in Letteratura latina medievale (2013). Nel 2018 ha discusso una tesi di dottorato in Romanistica dal titolo *Indagini sull'Historie ancienne jusqu'à César in Italia*, svolta in cotutela presso l'Università di Verona e l'Università di Zurigo. Si occupa di testi galloromanzi e mediolatini in area italiana, con particolare riguardo alla storia delle tradizioni manoscritte.

CECILIA CANTALUPI è assegnista di ricerca in Filologia Romanza all'Università di Verona dove dall'a.a. 2017/2018 insegna anche come professore a contratto. Ha studiato a Pisa con Fabrizio Cigni e conseguito il dottorato di ricerca a Verona, in co-tutela con l'École Pratique des Hautes Études (tutor: Anna Maria Babbi e Fabio Zinelli). Si è occupata principalmente di lirica trobadorica (è in corso di stampa l'edizione critica del trovatore Guilhem Figueira presso le Éditions de Linguistique et de Philologie di Strasburgo) ma ha scritto anche sul romanzo catalano del XV secolo, sulla tradizione manoscritta del *Milione* toscano

e sulla storia della disciplina, in particolare sul filologo e lessicografo tedesco Emil Levy.

ATTILIO CICHELLA si è laureato in Filologia moderna presso l'Università degli Studi di Torino, ha conseguito nel 2017 il Dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi del Piemonte Orientale in Filologia della letteratura italiana. Nel 2017 è stato borsista dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, incaricato dello studio filologico e linguistico delle lettere di Caterina da Siena. Dall'ottobre dello stesso anno è Assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino (SSD: L-FIL-LET/12), dove, dal 2014, è cultore della materia (SSD: L-FIL-LET/13). È autore dell'edizione critica del libro degli *Atti degli Apostoli* volgarizzati da Domenico Cavalca (Firenze, Accademia della Crusca, 2019), e di contributi, tra gli altri, d'interesse dantesco.

GIULIO CURA CURÀ si è laureato in Lettere moderne all'Università di Pavia (1999) e ha conseguito il Dottorato di ricerca all'Università di Torino (2003). I suoi studi riguardano in particolare la letteratura italiana antica (testi ascetici, poesia del Duecento, Percivalle Doria, Bonvesin da la Riva, Brunetto Latini, Dante Alighieri, Jacopo Alighieri, Giovanni Villani) e la letteratura provenzale (trovatori minori del Duecento, Raimon de Cornet, poesia e trattatistica del Trecento, lessico provenzale), con escursioni in altri ambiti linguistici (il *Dit de la lampe* oitanico, i trovatori catalani). Tra i lavori in corso si segnala l'edizione critica del *Dottrinale* di Jacopo Alighieri.

ALFONSO D'AGOSTINO è stato, dal 30 di ottobre del 1986 al 28 di febbraio del 2019, ordinario di Filologia romanza nell'Università degli Studi di Milano, dove ha insegnato per molti anni anche Filologia italiana. È membro effettivo dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere. Ha scritto vari libri e molti saggi, dedicati a diversi aspetti della disciplina (letterature romanze, linguistica, ecdotica). S'è occupato di prosa, epica, lirica, teatro. Tra i suoi ultimi titoli: *Gli antenati di Faust: il patto col demonio nella letteratura medievale*, Milano-Udine, 2016, *Istoriotta troiana con le Eroidi gaddiane glossate* (con L. Barbieri), Milano, 2017. Attende, con Ilaria Tufano, a un nuovo commento del *Decameron*. Ha inoltre in progetto l'edizione del "ramo italico" del *Libro dei sette savi di Roma*, una nuova edizione critica del *Cantar de Mio Cid* e l'aggiornamento del suo manuale di filologia testuale.

LUCA DI SABATINO (luca.disabatino@unipr.it) ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia romanza presso l'Università di Siena. È stato assegnista di ri-

cerca presso l'Università di Parma, dove è attualmente docente a contratto di Filologia romanza; i suoi studi vertono sulla produzione e circolazione della letteratura di materia classica tra Francia e Italia.

GAIA FIORINELLI (gaia.fiorinelli@studenti.unimi.it) è laureata in Filologia romanza all'Università degli Studi di Milano con una tesi sull'*Ethica Nicomachea* e sul Commento di Tommaso in Boccaccio. Ha conseguito la Laurea Triennale presso la medesima Università presentando una tesi dedicata al *Filostrato*.

FILIPPO FONIO è Professore Associato di Letteratura all'Université Grenoble Alpes. Di formazione medievista e comparatista, si occupa di teoria agiografica e di teatro religioso, oltre che di medievalismo (in particolare ottocentesco e contemporaneo) e di letteratura franco-italiana.

NICCOLÒ GENSINI (niccolo.gensini2@unibo.it – niccolo.gensini@uzh.ch) è dottorando di ricerca in «Romanistica» presso l'Università di Zurigo e in «Culture letterarie e filologiche» presso l'Università di Bologna, dove si è laureato in Filologia romanza con una tesi dedicata alla ricognizione della tradizione manoscritta del romanzo arturiano in prosa *Prophecies de Merlin*. Si occupa delle tradizioni dei romanzi francesi in prosa del Piccolo Ciclo e dello studio dei fenomeni di ciclizzazione narrativa. Ha studiato la ricezione delle fonti classiche nell'opera di Giovanni Boccaccio, con particolare attenzione alla produzione lirica e alle opere giovanili.

PIERO ANDREA MARTINA è laureato in Filologia romanza all'Università di Torino e diplomato in Paleografia e Archivistica all'Archivio di Stato di Torino. Ha svolto il dottorato in cotutela con Paris-Sorbonne, occupandosi della produzione manoscritta di romanzi francesi in versi. Svolge un post-dottorato alla Universität Zürich sotto la direzione di Richard Trachsler sulle fonti latine dell'*Ovide moralisé*.

ELISABETTA MENETTI insegna Letteratura Italiana all'Università di Modena e Reggio Emilia e dirige la rivista *Griseldaonline* con Gian Mario Anselmi e Giuliana Benvenuti. Si è occupata della novella italiana, di letteratura medievale, rinascimentale e contemporanea. Tra i suoi studi sulla novella italiana si ricordano *Il Decameron fantastico* (Cleub, 1994), *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello* (Carocci, 2005), *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana* (Franco Angeli, 2015) e il recente volume miscelaneo *Le forme brevi della narrativa* (Carocci, 2019).

MARIATERESA PROTA è dottoranda di ricerca in Scienze del testo – curriculum Filologia Romanza, presso l'Università La Sapienza di Roma, dove si occupa dell'edizione e dello studio dell'*Yvain en prose*. S'interessa soprattutto di romanzo medievale arturiano, cui ha dedicato anche i suoi precedenti lavori: *Il valore dell'intertestualità nella datazione del Floriant et Florete*, 2016; *Intrusioni e soggettivismo nel romanzo medievale tardo: il caso del Floriant et Florete*, 2018; *Floriant e Florete*, 2019.

MATTEO REI è Professore Associato di Letteratura Portoghese e Brasiliana presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino. Oltre a vari contributi in volumi e riviste, è autore di un volume sulla narrativa di Raul Brandão (2011), di uno studio sulla letteratura portoghese di fine Ottocento (2012) e di un'edizione del poema drammatico *Belkiss* di Eugénio de Castro (2016). Ha presentato comunicazioni nell'ambito di convegni internazionali in Italia e all'estero.

MARIA ROSSO è professore ordinario di Letteratura Spagnola presso l'Università degli Studi di Milano. Ha studiato testi e temi che coprono un'ampia traiettoria cronologica della letteratura spagnola, dal Medio Evo al Novecento, occupandosi di questioni filologiche, dell'evoluzione dei canoni poetici, di intertestualità e di rapporti interculturali. In particolare, ha curato un'edizione critica delle opere di Garcilaso de la Vega (pubblicata dalla Real Academia Española), del *Fabulario* di Mey ed è autrice di studi sulla poesia e la narrativa dei Secoli d'Oro, Clarín, Cernuda e la Generazione del 27.

LIBRI RICEVUTI

- Simone Albonico, Amelia Juri (a c. di), *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, Pisa, ETS, 2018.
- Benedetta Aldinucci, Cèlia Nadal Pasqual (a c. di), *Ausiàs March e il canone europeo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- Maria Luisa Ardizzone (ed. by), *Dante as Political Theorist: Reading «Monarchia»*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Johannes Bartuschat, Stefano Prandi (a c. di), *Dante in Svizzera / Dante in der Schweiz*, Ravenna, Longo, 2019.
- Vicenç Beltran Pepió, Tomàs Martínez Romero, Irene Capdevila Arrizabalaga (ed. por), *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2018.
- Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, testo critico di Léopold Constans, traduzione italiana, introduzione e cura di Enrico Benella, prefazione di Lorenzo Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Alberto Casadei, *Dante. Altri accertamenti e punti critici*, Milano, Franco Angeli, 2019.
- Cicerone, *Pro Ligario, Pro Marcello, Pro rege Deiotaro (Orazioni cesariane)*. *Volgarizzamento di Brunetto Latini*, a c. di Cristiano Lorenzi, Pisa, Edizioni della Normale, 2018.
- Claudio Ciociola, Claudio Vela (a c. di), *La tradizione dei testi*. Atti del Convegno, Cortona, 21-23 settembre 2017, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018.
- Esther Corral Díaz (ed. por), *Voces de mujeres en la Edad Media. Entre realidad y ficción*, Berlin, De Gruyter, 2018.
- Fulvio Delle Donne, *La porta del sapere. Cultura alla corte di Federico II di Svevia*, Roma, Carocci, 2019.
- Luca Di Sabatino, *Une traduction toscane de l'«Histoire ancienne jusqu'à César» ou «Histoires pour Roger. La fondation de Rome, la Perse et Alexandre le Grand»*, Turnhout, Brepols, 2019.
- Maiko Favaro, Bernhard Huss (a c. di), *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*. Atti del Convegno internazionale, Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016, Firenze, Olschki, 2018.
- Floriant e Florete*, a c. di Mariateresa Prota, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Gigliola Fragnito, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, il Mulino, 2019.

- Anatole Pierre Fuksas, *Chrétien de Troyes e il realismo del romanzo medievale*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2018.
- Gualtiero di Chatillon, *Alessandreide*, a c. di Lorenzo Bernardinello, Pisa, Pacini, 2019.
- Bernard Huss, Mirko Tavoni (a c. di), *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, Ravenna, Longo, 2019.
- Incantamenta latina et romanica. Scongiuri e formule magiche dei secoli V-XV*, a c. di Marcello Barbato, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- Lapo Gianni, *Rime*, a c. di Roberto Rea, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- Gabriella Macciocca, *Introduzione alla lingua di Roma nel Duecento*, Pisa, Pacini, 2018.
- Simone Marcenaro, *La lingua dei «trovadores». Profilo storico-linguistico della poesia gallego-portoghese medievale*, Roma, Viella, 2019.
- Laura Minervini (a c. di), *Filologia e linguistica di Alberto Varvaro. Atti delle giornate di studio di Napoli, 2-3 maggio 2016*, Roma · Padova, Antenore, 2019.
- Roberta Morosini, *Dante, il profeta e il libro. La leggenda del toro dalla «Commedia» a Filippino Lippi, tra sussurri di colomba ed echi di Bisanzio*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2018.
- Teresa Nocita, *Spigolature. Studi sulla tradizione e la letteratura volgare del Trecento*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2018.
- Giovanni Pico della Mirandola, *Lettere*, edizione critica a c. di Francesco Borghesi, Firenze, Olschki, 2018.
- Antonio Pioletti, *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza. 2*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.
- Marco Santagata, *Boccaccio indiscreto. Il mito di Fiammetta*, Bologna, il Mulino, 2019.
- Gennaro Sasso, *Purgatorio e Antipurgatorio. Un'indagine dantesca*, Roma, Viella, 2019.
- Pasquale Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana. Nuova edizione*, Roma, Carocci, 2019.
- Franco Suitner, *I poeti del medio evo. Italia ed Europa (secoli XII-XIV)*, Roma, Carocci, 2019.