



Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

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

Anno 11/1 - 2023

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 11/1 (2023)

Direzione

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino, Matteo Milani

Comitato Scientifico

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

Comitato Editoriale

Beatrice Barbiellini Amidei, Luca Bellone, Hugo Ó. Bizzarri,
Frédéric Duval, Maria Grossmann, Pilar Lorenzo Gradín,
Dario Mantovani, Simone Marcenaro, Stefano Resconi,
Paolo Rinoldi, Luca Sacchi, Patrizia Serra,
Roberto Tagliani, Riccardo Viel

Direttore Responsabile

Anna Cornagliotti

Redazione

Davide Battagliola, Attilio Cicchella, Giulio Cura Curà,
Luca Di Sabatino, Cesare Mascitelli, Marco Robecchi

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

11/1 (2023) – INDICE DEL FASCICOLO

Testi

- Simone Briano, *«Ce recontre l'estoire, ne seit om mescreans»: le lasse originali del ms. B del «Roman d'Alexandre»* 7

Saggi

- Salvatore Luongo, *Dal «miraculum» al «milagro»: «La abadessa preñada» di Gonzalo de Berceo* 65
- Luca Sacchi, *Nuovi appunti per un'edizione del «Lucidario» di Sancho IV di Castiglia (I)* 103
- Federico Saviotti, *La «scripta» du Chansonnier du Roi (BNF, fr. 844): nouvelles données pour l'étude de la genèse du recueil et de ses sources* 123
- Laura Bonanno, *«La housse partie» nelle tre versioni A, r, s* 163
- Susanna Barsotti, *Trovatori petrosi. Marcabru, Raimbaut d'Aurenga, Arnaut Daniel* 205
- Andrea Ferrando, *Un inedito poemetto tardo-trecentesco: il «Fiore dei Conversi»* 263

Varietà

- Massimo Bonafin, *A proposito di personaggi della letteratura medievale (l'esempio del ladro-mago)* 315

<i>L'angolo dell'italiano</i>	
Anna Cornagliotti, <i>Ancora sull'etimo di «marmotta»</i>	325

Recensioni

<p>Davide Battagliola, recensione a Symon, <i>Romanz des trois anemis. Testo morale in versi del Duecento francese</i>, edizione critica e commento a c. di Andrea Giraud, Modena, Mucchi, 2022, 284 pp. («Ditié. Testi e studi del Medioevo e della prima età moderna», 1)</p>	331
<p>Donato Pirovano, recensione a Sandro Bertelli, <i>La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo, III/1, I codici della tradizione recenziore (sec. XV) conservati a Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana</i>, Firenze, Olschki, 2023, VIII+622 pp., con 76 tavole a colori fuori testo</p>	336
<p>Calogero Giorgio Priolo, recensione a Giuseppe Antonio Camerino, <i>Interrogare i testi. Da Dante a Leopardi</i>, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, 233 pp. («Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi», 319)</p>	339
<p>Notizie sulle autrici e sugli autori</p>	345
<p>Libri ricevuti</p>	349

TESTI

«CE RECONTE L'ESTOIRE, NE SEIT OM MESCREANS»: LE LASSE ORIGINALI DEL MS. B DEL ROMAN D'ALEXANDRE

1. INTRODUZIONE

La figura di Alessandro Magno getta sul medioevo europeo un'ombra lunga, insieme storica e mitica, epica e romanzesca, e ne contamina la cultura pressoché a tutti i livelli: di volta in volta simbolo di irrazionale sete di potere ma anche *speculum principis*, figura apocalittica ma anche canale delle nuove istanze sociali incarnate nei *roman* volgari, è difficile trovare una figura pagana che piú ha segnato l'immaginario dell'età di mezzo.¹

Uno dei tasselli piú importanti di questo labirintico mosaico è senza dubbio il *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris, ma non solo per l'ampiezza della sua tradizione manoscritta, segno di chiara fama, e per le opere che, per cosí dire a lui 'satelliti', hanno goduto anche di una fortuna indipendente. All'interno della tradizione di questo *roman*, infatti, tre manoscritti contengono almeno in parte materiale diverso da quello composto da Alexandre de Paris e da cui egli stesso avrebbe preso ispirazione per completare il suo lavoro. Questi tre codici, detti fin da Paul Meyer² A

¹ In generale, Cary 1967 e Boitani *et alii* 1997. Entrambi questi testi sono estremamente ricchi, curati e gustosi ma se possibile patiscono limiti opposti, per cui è piú giusto ancora citarli assieme: Cary tende infatti a sacrificare la trasversalità di molte delle opere che tratta in nome della chiarezza espositiva e del bisogno d'ordine, definendo e antologizzando episodi della vita del Macedone; la seconda antologia invece, procedendo per temi, tende talvolta ad accostamenti impressionistici dall'innegabile fascino ma non altrettanto rilevanti dal punto di vista ecdotico. Tentano una mediazione tra i due poli i quattro ricchissimi volumi di Gaullier Bougassas 2014. Quest'opera resta un *ingressus* imprescindibile alla materia alessandrina, soprattutto per quanto riguarda il IV volume, che scheda, in maniera succinta ma completa, tutte le opere di che richiamano Alessandro tra medioevo e prima modernità. In tutti i casi un aggiornamento del lavoro di Cary, peraltro morto ventiquattrenne, ancor prima della definitiva pubblicazione del suo libro, sarebbe auspicabile in un'ottica di comparazione anche con materiale estraneo (almeno formalmente) dalla galassia alessandrina.

² Meyer 1882, che resta l'unica descrizione dell'intero testimoniale manoscritto: sto

(Paris, Arsenal 3472), B (Venezia, Museo Correr 1493) e L (Paris, BNF fr. 789), sono perciò testimonianze importantissime sia per quanto riguarda la stemmatica del *Roman d'Alexandre* sia, piú in generale, per documentare l'evoluzione del romanzo volgare nell'ultimo quarto del XII secolo. In particolare, i tre codici testimoniano il cosiddetto *Alexandre décasyllabique*, un lungo racconto dell'*enfance* del Macedone che è stato, con tutta probabilità, l'anello di congiunzione tra il venerabile frammento in *octosyllabes* di Alberic e il testo che poi diverrà vulgato.³ Questi tre manoscritti sono però resi complicati da una trafila di copia particolarmente interventista, che non ha mancato di arricchire la (presunta e ragionevole) ossatura di tali antichi materiali con brani tratti da fonti allotrie quando non direttamente da Alexandre de Paris – minacciando di fatto il lettore moderno con ragionamenti che fanno di circolo vizioso: come stabilire, alla luce di tali contaminazioni, quello che veramente è il materiale originario?

Tra questi tre manoscritti, il codice B è senza dubbio il piú ricco, sia per qualità di produzione, con un apparato di ben 139 miniature, sia per quantità di interpolazioni testuali. Per analizzare il testo di B non sarà inutile, quindi, partire proprio dalle lasse presenti solo in questo manoscritto. Scopo del presente contributo non sarà, lo premetto fin d'ora, la presentazione di un nuovo modello che spieghi la cronologia e le stratificazioni di queste parti originali nel manoscritto B – cosa che è stata tentata, e lo vedremo, dagli editori del *roman*.⁴ Mi limiterò semplicemente alla descri-

tentando di rimediare a questa grave lacuna con la mia tesi di dottorato, sotto la guida delle professoressa Giuseppina Brunetti e Catherine Gaullier-Bougassas. Per il contributo che qui si legge mi sono giovato anche dei consigli sempre amichevoli del professor Paolo Rinoldi, che ringrazio. Piú in generale per testi di materia alessandrina è ancora utile (nonché seminale di molte ipotesi che poi entreranno nell'edizione MFRA) Meyer 1886.

³ La testimonianza di L è però solo parziale, e viziata dallo zelo di un copista che ha allungato (pur senza danni per il senso) i *décasyllabes* in versi alessandrini. Si veda in generale Borriero 2016 e, per il manoscritto L, Gaullier Bougassas 2007.

⁴ L'edizione del *Roman d'Alexandre* (Armstrong) è notoriamente in sette volumi di non agilissima consultazione: in tutto l'articolo, per comodità, mi riferirò ad essa con l'acronimo del titolo, MFRA, seguito dal numero romano del volume (ricordo che i volumi I e II sono usciti lo stesso anno, che il volume III è uscito dopo il V e che il volume VI è uscito per ultimo, in maniera peraltro scorciata). D'ora in avanti indicherò inoltre

zione di questi materiali, cercando di volta in volta di sottolinearne i nodi, sia intrinseci al testo, come problemi di continuità e di coerenza narrativa, sia in rapporto alla tradizione di Alexandre de Paris, sia in rapporto a materiale estraneo, alessandrino o meno, a questa tradizione. Voglio insomma limitarmi a mettere in luce questioni che andranno discusse, ragionevolmente in *équipe*, anche in prospettiva di una sempre più desiderabile nuova edizione critica del *Roman d'Alexandre*.

Inizierò dunque, prima di tutto, presentando una descrizione sintetica del manoscritto dal punto di vista materiale, utile anche per raccogliere la ricca ma sparpagliata bibliografia che ha attirato nel tempo. Seguirò poi riassumendo le posizioni degli editori del *Roman d'Alexandre* relative a questo codice, che sopravvivono pressoché intatte a quasi un secolo dalla pubblicazione del testo critico e di fatto costituiscono il necessario fondamento per ogni ragionamento più squisitamente ecdotico: in particolare, approfondirò l'evoluzione di quella che gli editori definiscono «B tradition»⁵ e che, passata attraverso varie fasi perdute, si è cristallizzata in questo manoscritto. Posta questa necessaria premessa passerò ad approfondire i contenuti propri di B: come si vedrà, non è raro che queste emersioni siano in corrispondenza, per così dire, di 'faglie' dove si incontrano materiali diversi per origine o contenuto, evidentemente denunciando una prospettiva armonizzatrice propria, probabilmente, a più di un interpola-

le lasse di Alexandre de Paris, come gli editori, con la *branche* in numero romano seguita dalla lassa in numero arabo; le lasse proprie di A, B e L saranno precedute rispettivamente dalla sigla del codice. Sarebbe utile tentare un approfondimento globale sulla genesi, lo sviluppo e le posizioni critiche dell'intera edizione (il che prenderebbe senza dubbio lo spazio di un contributo autonomo), sulla scorta delle riflessioni di Carapezza 2005 (in part. pp. 622-34) e di Rinoldi 2021 – quest'ultimo contributo però si limita alla I *branche*: ringrazio l'autore per averlo condiviso con me prima della sua pubblicazione.

⁵ Così ad esempio MFRA VI: 6. Con questo termine indico, nel corso di questo articolo, tutto l'ipotetico percorso che dall'*Amalgam*, fonte comune anche ad A ed L, ha portato al manoscritto di Venezia e, in generale, ogni stadio di questo sviluppo. Altrove, e più in generale nella recente critica letteraria, l'evoluzione del manoscritto e il suo prodotto finale tendono a confondersi, oppure a concentrarsi soltanto sull'*Alexandre décasyllabique*, che resta una porzione minoritaria del codice: caso esemplare il pur prezioso contributo di Cipolla 2013, che sigla in ogni occasione il ms. di Venezia come *AdécaB*, anche parlando della sezione in alessandrini.

tore. È naturalmente scontato sottolineare quanto studiare questi passaggi possa darci informazioni più precise sulla genesi e lo sviluppo di B. Mi propongo in particolare di analizzare: le lasse B, 77-89, che legano la fine dell'*Alexandre décasyllabique* al *Fuerre de Gadres* inserendo tra i due blocchi narrativi una prima richiesta di vassallaggio di Dario; le lasse B, 184-191 e 201-206, la transizione tra il *Fuerre de Gadres* e l'*Alexandre en Orient*; le lasse B, 435-453, che raccontano prima l'episodio del *Val perilleus* una seconda volta, in maniera più ricca e per certi versi più romanzesca, e poi si dilungano in una originale descrizione di Babilonia; infine, le lasse B, 513-516 e 569-574, legate all'avvelenamento di Alessandro e alla giusta (almeno nella prospettiva medievale) vendetta che i dodici Pari ne faranno.⁶

Lascio fuori dalla presente discussione due lasse che pure, originali di B, sono di particolare interesse: ne do una breve nota qui di seguito, prima di iniziare il corpo del mio contributo, affinché non restino del tutto ignorate.

-2: metricamente irregolare, questa lassa attribuisce il *roman* ad un *clerc Symon*, che lo avrebbe scritto in Egitto: da lí sarebbe arrivato in Europa via mare. Resta misteriosa l'identità di questo autore: Meyer vi vede il redattore che ha unito l'*Alexandre décasyllabique* e l'*Alexandre en Orient* formando così la fonte principale dei manoscritti A e B (Meyer 1886, II: 105-6); Wesselofsky, recensendo proprio il libro di Meyer, apre alla possibilità che qui si faccia riferimento al *notarium Symon* che redige il testamento di Alessandro nella terza interpolazione dell'*Historia de Preliis*.⁷ In ogni caso, l'attribuzione ad un *clerc Simon* era presente anche in un manoscritto oggi perduto ma ancora circolante nel 1581, quando lo storico Claude Fauchet lo cita nella sua *Recueil sur l'origine de la poesie française*: la biblioteca manoscritta di questo colto studioso è stata approfonditamente studiata, ma di

⁶ B è edito in MFRA I: 3-495 (dispari) e, in digitale, sul sito RIALFrI. Riproduzione fototipica del codice (che non è digitalizzato) in Benedetti 1998. Alle criticità sollevate nella pungente recensione di Varvaro 2001, aggiungiamo che la c. 97r non è riprodotta, e che al suo posto viene stampata due volte la c. 98r: errore da tanto più grave perché ben evidente è la segnatura moderna a matita.

⁷ Wesselofsky 1887: 264. Questo farebbe scivolare la data dell'interpolazione almeno al primo quarto del XIII secolo, se veramente a quella data va attribuita la redazione di I³, come sostenuto con buoni argomenti in Stone 2016.

questo codice perduto – che, è evidente, sarebbe importantissimo per comprendere l'evoluzione di B e più in generale del *roman* – non v'è traccia.⁸

-538, in cui Alessandro, ormai morente, affida ad Aristotele la signoria su «Jerusalem [...] / Et Acre et Escalone e Rames en la plaine». Questa lassa, evidentemente eccentrica rispetto alla tradizione non solo di *Alexandre de Paris*, ma anche in generale del rapporto tra Alessandro e Aristotele, ha goduto di una piccola ma sensibile fortuna indipendente. Compare infatti nei margini della c. 155r del ms. F (Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 1206) del *Roman d'Alexandre*, manoscritto prodotto nel nord Italia, con miniature di scuola padovana o bolognese.⁹ Questa lassa, poi, insieme a B, 558 (= IV, 55), diventa la base per comporre l'intera lassa 498 dell'*Entrée d'Espagne*.¹⁰ L'impressione è, insomma, che la figura di Aristotele non solo convertito (all'ebraismo? al cristianesimo?) ma soprattutto signore di Gerusalemme e dei regni crociati abbia reso questa lassa memorabile agli occhi dell'anonimo *patavian* autore dell'*Entrée* e più in generale a quell'ambiente di intellettuali che siamo soliti raccogliere sotto il nome di «preumanesimo padovano», in cui come è noto – e come ben dimostrato dagli esametri di Castellano ha circolato a lungo il nostro manoscritto.¹¹

⁸ Fauchet 1581, I: 27, 34-5 e 77 e II: 83-5. Per una bibliografia generale Holmes, Radoff 1929 e Penot 2020. Si vedano più in generale i due volumi, ancora validi, Espiner-Scott 1938a e Espiner-Scott 1938b. La circolazione del *Roman d'Alexandre* nel Rinascimento francese resta un capitolo quasi completamente da scrivere: mi limito a segnalare il manoscritto Paris BNF fr. 16181, un'antologia letteraria manoscritta del primo XVII secolo che contiene, tra molti estratti di *chanson de geste* e di romanzi (tutti, a quanto mi risulta, mai studiati), anche alcuni versi tratti dal M o da un manoscritto affine.

⁹ Per quest'aggiunta, unica eccezione alle abitudini del copista di questo codice – che altrove aggiunge sí lezioni alternative e interi versi in margine, ma sempre singolarmente o a gruppi limitati – si veda Rinoldi 2006.

¹⁰ Infurna *et alii* 1992: 119-27 e 183-7 ma anche *passim* e Infurna 2001.

¹¹ Si veda anche Rinoldi 2008.

2. IL MS. B: DESCRIZIONE E COMMENTO

Descrizione

Materiale: membranaceo, pergamena sottile e molto chiara; mancante l'ultima carta del fascicolo 14, verosimilmente bianca come le cc. 108 e 109r (sul verso di questa carta Castellano da Bassano aggiunge, pochi decenni dopo la produzione del codice, la sua *allocutio*).

Dimensioni: 300x200 mm.

Rilegatura: moderna, prima metà XVIII secolo: quadranti in cartone; guardie e controgardie solidali in carta decorata a motivi floreali.

Fascicolazione: I 1-13⁸ 14⁶ I, richiami contenuti in fregi sul v. dell'ultima carta di ogni fascicolo; inizio fascicolo su lato carne, rispettata la regola di Gregory.

Numero carte: 109 cc., numerazione moderna, a matita, sul recto di ogni carta.

Impaginazione: una colonna, 50 vv.; specchio di scrittura: 220x110 mm.

Una colonna larga 7mm contiene la prima lettera di ogni verso.

Grafia: Una mano, una *littera textualis* di modulo ampio, caratterizzata da elementi grafici italiani. Scarse le abbreviazioni: uso della nota tironiana per *con/com* anche all'interno di parola, tratto tipico della *littera bononiensis* nei testi giuridici; uso del punto per segnare la fine del verso (non incolonnato, ma adiacente al testo) e la fine del primo emistichio; uso del punto anche per segnare interiezioni.

Apparato iconografico: 139 miniature, tutte fuori dallo specchio scrittorio, entro riquadri dal fondo blu, decorate in lamina d'oro: tutte presentano una rubrica esplicativa; a c. 1r lettera miniata con raffigurazione di Alessandro incoronato ed elementi fitomorfi; maiuscole filigranate alte due righe, alternativamente rosse e blu, aprono ogni lassa.

Scritture seconde: a c. 1r N^o 67, antica segnatura, probabilmente Trevisan; alla mano di Rolando da Piazzolla sono invece da attribuire un pugno di interventi alle carte 98r-99v, concentrati intorno alla lassa B, 553 (= IV, 50), in cui Alessandro dona a *Caulus* il nord Italia, e la glossa *nota pulcerimum verbum* a c. 98r. La mano di Castellano da Bassano scrive alla c. 109v un dialogo in distici elegiaci tra lui e il libro, prestatogli da un certo *Rolando*, probabilmente proprio Rolando da Piazzolla.

Provenienza e datazione

Le molte, preziose miniature, che hanno costituito uno dei principali motivi d'interesse per questo codice, sono attribuibili alla scuola bolognese o ad un artista veneziano. Brunetti nota che il manoscritto Leipzig, Universitätsbibliothek, Rep. II, 4° 143, che contiene un'*Historia de Preliis* I² riccamente miniata, circola nell'area padano-veneta intorno al XV secolo, e potrebbe aver influenzato l'apparato iconografico del nostro codice. Gaullier Bougassas evidenzia invece la posizione delle miniature, che non occupano lo specchio del testo ma sono inserite negli amplissimi margini, ne sottolinea l'influenza bizantina e propende per una produzione lagunare. Stones usa lo stesso dettaglio, le posizioni delle miniature, per avvicinare B ai *Faits des Romains* contenuti nel Bruxelles BR 10168-72 e teorizza la provenienza del nostro B da Padova. Unendo queste indicazioni, con quella, ormai tradizionale, di Conti che vorrebbe il manoscritto di area bolognese, «supporre» come riassume Rinoldi «maestranze bolognesi che lavorano a Padova è, nonostante l'aria di un escamotage, un'ipotesi critica per il momento soddisfacente».

Databile agli anni '80 del XIII secolo sulla base delle miniature, comunque *ante* il primo quarto del secolo successivo: il carme latino sull'ultima carta risale agli anni '10 del XIV secolo.

Dopo la sua produzione questo codice circola rapidamente nell'ambiente giuridico padovano, dove è stato proprietà, secondo Benedetti (1998: 48-9), prima di Rolando da Piazzolla e poi di Castellano da Bassano. Le tracce di questo codice si perdono fino al 1732, quando viene citato nel Catalogo Trevisan, oggi ASVe, SAP, Trevisan 1 (già Miscellanea codici, 113); passa poi a Iacopo Soranzo e venne acquistato infine da Teodoro Correr.

Bibliografia

MFRA I: v-xiv (descrizione) e 3-495 (testo, pp. dx); Benedetti 1998; Brunetti 2001; Brunetti 2004; Gaullier Bougassas 2015; Giannini, 2003; JONAS, scheda curata da M.-L. Savoye; Meyer 1882; Meyer 1886; Mirabile, scheda curata da G. Mascherpa; RIALFrI, testo e scheda curati da F. Gambino; Rinoldi 2006; Rinoldi 2021; Ross 2019: 34-52, 116-22; Stones 2019; Vanin 2013: 50-3; Varvaro 2001.

Passiamo alle posizioni degli editori americani. Dopo l'edizione datane nel primo volume, con una cura pressoché paleografica ma senza una messa a fuoco pari a quella che viene riservata al manoscritto A,¹² B viene considerato genericamente codice di supporto nella ricostruzione del testo dell'*Amalgam* – ipotetica versione che unisce l'*Alexandre décasyllabique* e l'*Alexandre en Orient* di Lambert le Tort e da cui, indipendentemente (ma è affermazione pernicioso e dimostrata solo per l'*Alexandre décasyllabique*), i redattori non solo di B, ma anche di L ed A sono partiti per dare forma alle loro redazioni. Proprio A, in virtù della sua antichità, della lingua meno viziata da regionalismi e della sua maggiore aderenza a quello che probabilmente era il profilo di tale antecedente, è il manoscritto a cui viene dedicata più attenzione: funge da codice di riferimento, ad esempio, dell'*Alexandre décasyllabique*.¹³ Tuttavia A dimostra di dipendere da Alexandre de Paris nella IV *branche*: lì è B ad essere trattato come testimone di questo antecedente perduto e viene utilizzato per correggere gli errori di G, manoscritto base dell'edizione in MFRA II. Quando però, ormai dieci anni dopo, viene pubblicato il volume MFRA VII contenente uno studio sulla IV *branche* e la pubblicazione delle note al testo e delle varianti, si nota che «as far as Branch IV is concerned – B belongs to a redaction [...] derived from the Alexander de Paris's version of the *Roman d'Alexandre*»¹⁴ e dunque a rigore non potrebbe fungere da manoscritto di controllo.

Questo per quanto riguarda la *constitutio textus* del *Roman d'Alexandre*. Più in generale, gli editori (MFRA III: 1-2) riconoscono in B il prodotto di un lungo processo di stratificazione – una vera e propria «B tradition» appunto – che dall'*Amalgam* sopra citato passa per almeno tre fasi: una

¹² MFRA I: 344-88 (pagine dispari) per la descrizione del ms. A.

¹³ Si veda l'attenta ricostruzione di Foulet in MFRA III: 8-16.

¹⁴ MFRA VII: 25. B sembra giocare il suo peso soprattutto nell'inserimento delle *lasse* IV, 8 e IV, 15, che compaiono secondo un ordine di fatto minoritario nella tradizione manoscritta. Il volume è peraltro segnato dalla scomparsa di Bateman Edwards, che aveva curato il testo della *branche* IV (scegliendo appunto B come codice di controllo) apparso in MFRA II e che stava preparando le note e le varianti. Il suo lavoro viene completato da Alfred Foulet, che aggiunge il suo nome alla curatela del volume: non è dato sapere a chi dei due dobbiamo questa radicale messa in discussione dei principi editoriali.

B*, che contiene già alcuni brani comuni anche al testo del *Roman d’Alexandre* ma in posizione diversa – e mancanti da A: questa versione, si ipotizza, è quella che Alexandre de Paris aveva a sua disposizione quando ha intrapreso il suo lavoro; poi una fase B^x, la cui principale caratteristica è l’inserimento del *Fuerre de Gadres*, non è chiaro se a partire da un manoscritto completo del *Roman d’Alexandre* o da un *tirage-à-part* che conteneva il solo racconto di razzia; infine un terzo stadio B, che inserisce un pugno di lasse per meglio raccordare il *Fuerre* e l’inizio dell’*Alexandre en Orient*.

In particolare è interessante riassumere l’opinione degli editori americani riguardo alle lasse B, 78-89 e 183-206 che andrò ad esplorare nei prossimi paragrafi:

- un primo stadio, *Amalgam* seguiva un ordine del tipo B, 76 (fine *Alexandre décasyllabique*) + 79 (*Lambert prologue* che diverrà III, 1) + 87-88 (= III, 2-3) + 207 (III, 8);
- un secondo stadio B* segue l’ordine B, 76 + B, 77-78 (creazione dei dodici Pari) + 79 + 80-86 (raccordo narrativo con Dario che si rifiuta di pagare il *treu* a Dario) + 87-88 + 89 (= III, 5.1) + 190 (= III, 5.2) + 187 (= III, 5.3) + 188-189 + 191-206 (raccordo con *Alexandre en Orient*) + 207;
- un terzo stadio B* aggiunge il *Fuerre de Gadres* (oggi B, 90-183) tra B, 89 (che viene arricchita di una seconda parte) e 190, e sposta questa lassa dopo 189, donandole il posto che vediamo oggi;
- un ultimo stadio B insoddisfatto del nesso creatosi tra la fine del *Fuerre* B, 183 e l’inizio dell’introduzione all’*Alexandre en Orient*, B, 187, decide di accomodarlo allungando la prima lassa e componendo B, 184-186.

Inserisco qui sotto una tabella che riassume dettagliatamente la stratificazione lassa per lassa, raccogliendo le indicazioni che si trovano in tutti i volumi dell’edizione: mantengo la distinzione tra *Alexandre en Orient* e *Lambert II*, teorizzata in MFRA VI, sebbene questa, essendo antecedente all’*Amagalum*, non riguarda direttamente l’evoluzione dei materiali esclusivamente in B.¹⁵

¹⁵ Questa tabella è di fatto il riassunto di informazioni sparpagliate in tutti i volumi. Riferimenti principali sono: MFRA I: xi-xii; MFRA II: xi-xvii (seppure concentrate soprattutto su A e sul testo di Alexandre de Paris); MFRA III: 9-19, 25-9 e 35 (qui anche le informazioni riguardo alla stratificazione tra B, 77 e B, 207); MFRA V: 128-32; MFRA VI: 3-17, 19-20 e 23; MFRA VII: 13 e 24-6.

<i>Amalgam</i>	1		3-76			79 II			87-88		
B*	1		3-76	77-78		79 II	80	81-86	87-88	89 I	
B^x	1	2	3-76	77-78	79 I	79 II	80	81-86	87-88	89 I	89 II
B	1	2	3-76	77-78	79 I	79 II	80	81-86	87-88	89 I	89 II

<i>AOr</i>				207-309			321-344				
<i>LambII</i>				207-309	310-320		321-344	345-346			357-370
<i>Amalgam</i>				207-309	310-320		321-344	345-346	347-356		357-370
B*				207-309	310-320		321-344	345-346	347-356		357-370
B^x	90-183			207-309	310-320		321-344	345-346	347-356		357-370
B	90-183	183 II-186		207-309	310-320		321-344	345-346	347-356		357-370

<i>AOr</i>	371			377-430							
<i>LambII</i>	371			377-430	431-434		452-507				
<i>Amalgam</i>	371	372-376		377-430	431-434		452-507				
B*	371	372-376		377-430	431-434		452-507	508-512			515-536
B^x	371	372-376		377-430	431-434	435-451	452-507	508-512	513-514		515-536

B*				539-568						575-583
B^x		537-538		539-568		569-574				575-583

Per quanto ben argomentato e solido, questo schema, naturalmente, non ha referenti reali che testimoniano gli stadi B* e B^x, e pertanto non può che restare a livello di ipotesi. Inoltre, e ovviamente, quest'impostazione di studio non può dirci nulla su quanto era presente in questi perduti stadi intermedi ed è stato scardato dai redattori successivi. In ogni caso, un aiuto può giungerci da testi apparentemente eccentrici dalla tradizione francese come il *Libro de Alexandre*¹⁶ e l'*Alexanderlied* – in particolare la redazione conservata nel manoscritto Voral, Augustiner-Chorherrenstift, Cod. 276:¹⁷ il secondo di questi monumenti letterari è stato sfruttato con attenta dedizione da Alfred Foulet come supporto per stabilire l'*Alexandre décasyllabique*, ma il primo, che mostra contatti più forti con la «B tradition», non ha goduto di analisi approfondite in MFRA.

¹⁶ Fondamentale *El Libro de Alexandre* (Willis), che pubblica affiancati i testi dei due manoscritti superstiti, ma ci si rifarà più comodamente a *Libro de Alexandre* (Casas Rigall). Ancora utile Willis, 1935 e comoda la tabella in Materni 2017.

¹⁷ Cipolla 2013, e tutti i rimandi bibliografici *ivi*.

Merita, infine, di essere citata l'ipotesi di David J. A. Ross,¹⁸ secondo la quale il ricchissimo apparato iconografico di B non sarebbe originale di questo codice – anche se il miniatore «read his text carefully and illustrated meticulously what he found here»: la miniatura a c. 46r ritrae i mostruosi animali del deserto come cervi, fraintendendo probabilmente una forma abbreviata di *serpenz* che però non compare nel testo. Inoltre, viene sottolineata la prossimità tra le illustrazioni contenute nel *Fuerre de Gadres* in B e nei tre codici interpolati del *Roman de Toute Chevalerie*.¹⁹ Posti questi due punti, Ross teorizza perciò che l'apparato iconografico in B risalga almeno alla metà del XIII secolo: questo ciclo illustrativo, detto B¹, avrebbe influenzato – oltre al nostro codice – non solo l'ultimo antecedente comune ai tre codici del testo anglonormanno, ma anche il più antico antecedente comune a tutti i manoscritti miniati del *Roman d'Alexandre*. Quest'ultimo poi avrebbe assorbito anche immagini dal cosiddetto *late antique picture-cycle*, verosimilmente attraverso la seconda interpolazione dell'*Historia de Preliis*.²⁰

Poste queste necessarie premesse possiamo passare all'analisi vera e propria. Prenderò in esame, come dicevo, quattro porzioni di testo (B, 77-89; B, 184-191, 201-206; B, 435-453; B, 513-516, 569-574)²¹ studiandole

¹⁸ Ross 2019: 116-22: la cit. che segue si legge a p. 120.

¹⁹ Per il *Roman de Toute Chevalerie* e le sue interpolazioni dal *Fuerre de Gadres* e dalla *branche IV* si veda almeno Paradisi 2018. Anche qui sono auspicabili nuovi studi che lascino finalmente la rassicurante immediatezza delle iconografie per indagare la magmatica evoluzione dei testi.

²⁰ Per tale ciclo e la sua descrizione, di gran lunga la più importante acquisizione intorno all'iconografia alessandrina, si veda Ross 1963.

²¹ Aggiungo qui a margine che, per studiare con più precisione le lasse 89, 187 e 190 sarà necessario dare edizione delle lasse III, 5.1-5.3. Esse, rigettate dall'edizione in MFRA II, avrebbero dovuto essere pubblicate in MFRA VI: come è noto, però, questo volume appare in maniera molto ridotta a causa di sfortunate questioni economiche. Tra i materiali esclusi, purtroppo, anche le lasse non messe a testo che perciò sono state, fino ad oggi, in attesa di un'edizione scientifica. Non è escluso, evidentemente, che tra quelle sezioni inedite state richiamate nella recensione di Monfrin 1977, possa sopravvivere qualche nota, magari preparatoria, sull'edizione di questi ed altri testi: ma una prima indagine tra i fondi della Princeton University Library (da remoto, grazie alla gentilezza dei bibliotecari), non ha ancora dato risultati.

lassa per lassa. Non tenterò però un'analisi della lingua di questi brani: il rischio di confondere fenomeni linguistici appartenenti a fasi redazionali diverse è troppo alto e potrebbe minare la solidità delle mie osservazioni.

3. B, 77-89

L'*Alexandre décasyllabique* si chiude alla lassa B, 76 (vv. 803-804) con il distico «Aprés oirez tot aroteement/ De ses proëces e de son conquerrement». Tra questa promessa e l'inizio del *Fuerre de Gadres*, che prende le mosse nella lassa B, 90, il manoscritto presenta una sorta di cuscinetto che contiene, nell'ordine, la titolazione dei Pari (B, 77-78); una versione molto rimaneggiata della lassa III, 1, che gli editori americani definiscono *Lambert Prologue*, comune ad A ed L, ma che viene allungata in maniera originale (B, 79); una lassa di collegamento che sembra avere punti di contatto con il frammento di Alberic (B, 80). Alessandro, dopo aver sconfitto *Nicholas de Cesaire* viene incoronato re di Macedonia da Filippo e parte per la caccia (81); Dario reclama le tasse che Filippo gli deve (82); giungono messaggeri da Dario che ingiungono a Filippo di pagare le sue tasse, ma questi rifiuta (83); rabbia di Dario, che minaccia di attaccare la Grecia (84); Alessandro, tornato dalla caccia, viene aggiornato dal padre sugli ultimi avvenimenti e giura di uccidere Dario (85); III, 5 del *Roman d'Alexandre* (86); III, 2-3 del *Roman d'Alexandre* (87-88); III, 5.1, arricchita da dodici versi (1080-1092) originali in alessandrini, che raccontano di Alessandro che vede Tiro e vuole sottometterla e costituiscono il raccordo con il *Fuerre de Gadres* (89).

-77: Alessandro torna da suo padre con il capo reciso di *Nicholas*: Tolo-
lomeo e Dans Clins gli suggeriscono di formare dodici Pari, per poter
marciare «Sor Daire lo Persant que vos a desfié». La *branche* I del *Roman
d'Alexandre* ospita, come è noto, il racconto della sfida di Dario e dei doni
che questi invia ad Alessandro – che in B avranno luogo, si vedrà, alle
lasse 184-206. Non v'è traccia invece di questa sfida nell'*Alexandre décasyllabique*:
l'unica menzione di Dario fatta in questo testo è in B, 53, in cui
Sanson giura vendetta contro l'imperatore suo zio che lo ha bandito dal
regno di Persia. Impossibile al presente dire se l'autore di questa lassa
avesse a sua disposizione un *Alexandre décasyllabique* più lungo di cui però
non abbiamo traccia, oppure se chi l'ha redatta lo abbia fatto avendo pre-
sente la *branche* I del *Roman d'Alexandre*, oppure ancora se questa lassa

fosse originariamente in una posizione diversa e sia stata spostata qui da un redattore intermedio.

-78: Alessandro nomina i dodici pari per andare alla conquista del regno di Dario.²² L'elenco dei pari è sostanzialmente diverso dal racconto di Alexandre de Paris contenuto nelle lasse I, 31-32: mancano, tra i pari, i nomi di *Lioines*, *Arides*, *Aristé* e *Caulus*, sostituiti da *Aristote*, *Festion*, *Sanses* ed *Etoras*. Il penultimo in particolare entra in scena in Alexandre de Paris solo dopo la nomina dei Pari, ed è un nipote di Dario che farà da guida ai greci nei territori di Nicolas. Questo personaggio è presente infatti a lungo nell'*Alexandre décasyllabique*. Sembra invece insolito, nel panorama alessandrino, l'inserimento di Aristotele come compagno d'armi di Alessandro – e difatti lo vediamo subito ad educarlo sulla cattiveria dei servi arricchiti, che minano la stabilità sociale, in maniera apparentemente simile alla lassa III, 3. Tratto ancora più originale l'inserzione dell'altrove mai nominato *Etoras*. La nomina dei Pari secondo gli editori americani (MFRA III: 15) è un tratto originale di B* e verrà riadattata da Alexandre de Paris in conformità con la sua riscrittura dell'*Alexandre décasyllabique*.

Questo brano trova un parallelo particolarmente interessante nelle lasse 311-315 del *Libro de Alexandre* castigliano, tanto più interessante perché radicalmente spostato in avanti rispetto al testo francese: Alessandro, nel testo iberico, si trova ormai in Asia e ha già dato il via alle sue conquiste – i paralleli testuali sono comunque evidenti e non meritano più argomenti a favore di quanti già non ne abbiano dato gli studiosi che già se ne sono occupati.²³ Vale la pena comunque di dedicare qualche momento ai nomi che due di questi Pari hanno nel *Libro*: *Sanson* infatti è uno dei Pari soltanto qui e in B – e in endiadi, almeno in P, 318a con *Cumenidus* (come in B, v. 830: *Eumenidus et Sanses*); inoltre il terzo dei Pari è in P *Elier* (ma in O *Dior*), nome che potrebbe collegarsi con l'antecedente dell'evidentemente corrotto *Etoras*.²⁴

²² Per il tema generale si veda Cizek 1982.

²³ Cf. Willis 1935: 18-24: il parallelo che l'autore fa tra la stanza 141, «Quando Nicolao fue muerto, el campo fue rancado» e B, 805-806 «Qant Alix. ot li regné aquité | Que Nicholas ot mort per si grant fierté», per quanto affascinante potrebbe essere incidentale.

²⁴ Nel *Libro de Alexandre* (Casas Rigall): 760 si mette in relazione il nome in B con il *Tauron* nell'*Alexandreis* di Gautier de Châtillon.

-79 La lassa inizia con venti versi originali (848-868), un'anticipazione dei viaggi di Alessandro nel cielo e sotto il mare. Riportiamo qui l'interessante versione di questo secondo viaggio (vv. 856-865):

Pois entra en la mer, entrosqu'al font se mist;
 Celui ont mielz se fie, en cui s'antente mist,
 Que li avoit juré, afié sil tenist
 Qu'il nel laseroit tant com el vesquist,
 Si largoit la chaene, dont li reis fu mout trist.
 Li reis fu en la mer, ont fortment se marrist;
 La vit toz les agaiz, as peissons les aprist;
 Tormenta l'en gita, que a dreit port lo mist.
 Pois retornent ariere e son senescal prist,
 E si destruist la feme e celui qui l'aprist;

Il testo sembra far riferimento ad una versione del viaggio sottomarino in cui i marinai che servono Alessandro si lasciano scivolare la *machina* in cui il re è contenuto e che hanno giurato di tenere salda. Questa versione del racconto è presente in L, alle lasse 22-35 di questo codice, ma manca da Alexandre de Paris, che ci tramanda invece, alle lasse III, 17-29, un'immersione serena. Il racconto manca invece del tutto dal nostro B, che non dà seguito a questa prolessi in alcun modo non avendo – come anche A – le suddette lasse III, 17-29. Possibile forse che uno degli antecedenti di B avesse la possibilità di leggere una versione – la stessa? – che ha influenzato L, e che qualche redattore successivo abbia deciso di eliminare l'episodio del viaggio sottomarino pur conservando queste poche righe proemiali? Questo passo è notevole anche perché viene chiuso da due bizzarri versi in cui Alessandro, tornato a riva, «destruist la feme e celui qui l'aprist». Non è facile comprendere esattamente la lezione del testo: *aprist* < ADPREHENDERE rima appena tre versi sopra, ma il senso è chiaramente ben diverso. Si potrebbe qui correggere il testo in *la prist*? In tutti i casi, Rinoldi vede in questa *feme* un richiamo al tema della compagna infedele di Alessandro che ha il compito di reggere il “sottomarino” e, per fuggire con un amante segreto, la abbandona;²⁵ questi due versi potreb-

²⁵ Spiegazione che, seppure affascinante, sembra tirare in ballo molti più enti di quanti non ne spieghi. Rinoldi 2018 (in particolare pp. 109-10 e soprattutto n. 10), che

bero però rimandare anche al tema del secondo matrimonio di Filippo, a cui Alessandro reagisce con ira furibonda interrompendo il banchetto nuziale e uccidendo il consigliere che ha organizzato le nuove nozze: questo brano manca in B ma è presente in L (L, 120-124) e in tutta la tradizione di Alexandre de Paris (I, 83-87).

A questi versi segue la versione particolare della lassa III, 1 del *Roman d'Alexandre*, propria all'*Amalgam* da cui leggono A, B ed L e perciò detta *Lambert prologue*. Confrontiamo qui sotto il testo del *Lambert prologue*²⁶ e il testo di B:

Lambert Prologue

De Daire lo Persant qu'Alixandres conquist
 De Porus lo rei d'Inde qu'il chaïça et ocist
 E de bornes Arcus que il cercha et quist
 E de la fort cité de Babiloine qu'assist
 E de la voiz des arbres qui de sa mort li dist
 E si cum Apelés sa image contrefist
 De Got et Magot que il encloust et pris
 Que ge mais n'en istront trosq'au tens Antichrist,
 Del duc de Palatine qu'il prendi et ocist,
 E si cum Aristotes l'entroduist et aprist,
 La verté de l'estoire, si cum li reis l'escrist
 Un clers de Chasteldum, Lamberz li Tors, la fist,
 De latin o el ere qui en romanz la mist.

B, vv. 868-886

Or entendez, seignor, que ceste estoire dist.
 De Nicholas le rei que il prist et ocist,
 De Daire lo Persant qu'Al'x. conquist,
 De Porri le rei d'Inde qu'ï[] chaça e destruiet
 E de la grant vermine qu'el desers desconfist,
 De Gog e de Magog que il encloust e prist,
 Que ja mais n'en istront jusqu'al tens d'Anticrist,
 De la raine Candace qu'en sa chambre lo mist,
 Ensi com Apertin sa ymage contrescrist,
 Del duc de Palatine qu'il pendit e desfist
 E de la vos des arbres qui de sa mort li dist,
 De la val perilose ont intrent e se mist,
 Dont sofri mante pene, si com li livre dist
 E de la fort cité Babiloine qu'assist,
 E com sailli en Tyr, dont grant ardiment fist,
 De ce que Aristotes l'entroduist et aprist,
 La verté de l'ystoire, si com li livre dist,
 Un clers de Chasteldon, Lamberz li Toiz, la fist,
 De latin ou il ere qui en romanz la mist.

peraltro offre un buon quadro della situazione: per il tema della *faithless lady*, che sembra risalire almeno ad Enikel di Vienna e alla sua *Weltchronik* rimata, e in generale per le ca-leidoscopiche variazioni del tema del viaggio subacqueo, cf. Ross 1985: 384-403.

²⁶ Il testo è citato secondo MFRA VI: 88: questa lassa, come le seguenti pubblicate a p. 90 (III, 341) e a p. 92 (III, 344) sono tutto ciò che rimane di un ben più ampio progetto che mirava all'edizione dell'*Alexandre en Orient* – ma cf. lo stesso MFRA VI: 19.

Tre interpolazioni notevoli tra i versi di questa lassa:

- il v. 869, che prefigura alla vittoria su Nicholas, che è particolarmente fuori luogo, visto che è raccontata nell'*Alexandre décasyllabique*;
- i vv. 879-881, sono seguiti dal v. 882, presente sí nel *Lambert prologue*, ma in una posizione diversa: i tre rimandano al *val perilleux* e alla grandezza di Babilonia, due contenuti che vengono profondamente rimaneggiati in B e compongono insieme una grande interpolazione che tratterò fra poco;
- il v. 882, prolessi della presa di Tiro, che in A (e verosimilmente nell'*Amalgam*) manca e che nel *Roman d'Alexandre*, a quest'altezza testuale, ha già avuto luogo.

-80 In questa lassa a Lambert si attribuiscono brani che derivano dall'*Alexandre octosyllabique* di Alberic. Questa lassa merita evidentemente un approfondimento puntuale.²⁷

B, 80 (887-900)

Por ce qu'il ere sages e vit en la lecion,
De l'enfance Al'x. comence un sermon,
E tot primerement parla de Salamon.
Per lo segle qu'est vans commence un
accion
Dels signes que il vit per lo fil Felipon.
Lo jors que il fu nez fist aparicion,
La lune e li soloil firent defection
E la terre crola d'entor e d'e[n]viron,
Tona et esfoldra per grant confusion.
Ce fu senefiance come de tel baron
Que pois ot toz les regnes en sa subjection.
Illec ne voil je mie commencier ma rason,
Anceis vos voudrai dire la grant combatison
Qu'il fist contra rei Daire de Perse lo felon.

Alberic

(1-2) Dit Salomon al premier pas
quant de son libre mot lo clas

(48-50) crollet la terra de toz laz,
toneyres fud et tempestaz,
lo sok» perdet sas claritaz

(53) que reys est forz en terra naz

In particolare il richiamo a Salomone, che manca sia da Alexandre de Paris sia dall'*Alexandre décasyllabique* è indicativo di una contaminazione con Al-

²⁷ Citiamo dal testo pubblicato in appendice da Zufferey 2007, cui rimandiamo anche per la dettagliatissima analisi linguistica. L'unica pubblicazione ad aver ricordato questa lassa dopo l'edizione MFRA (che pure non l'approfondisce in tutta la sua problematicità, assumendo soltanto che un redattore di B potesse leggere Alberic) è Cipolla 2013: 63-4.

beric: difficile però, anche qui, trovarne il senso. Nella lassa B, 79 riportata più in alto il testo è in terza persona singolare, centrato sul *topos* del libro fonte, «que ceste estoire dist»: l'autore di *ceste estoire* è, appunto, Lambert le Tort. Nella lassa B, 80 i verbi passano alla prima persona, «Anceis vos voudrai dire». Ora, è possibile forse che questi siano versi scritti proprio da Lambert, che è a conoscenza dell'*Alexandre octosyllabique* e che si propone di completarlo? Poi il racconto di «Qu'il fist contra rei Daire de Perse lo felon.» (ovvero la branche III, o almeno una sua sostanziosa parte, fatta da Lambert le Tort) inizia a circolare, in un secondo momento viene riscritto anche il lavoro di Alberic in *décasyllabes* e, in un terzo momento questa nuova versione viene unita al lavoro di Lambert, formando quell'*Amalgam* che è alla base di A, B ed L: da qui, questa lassa sarebbe sopravvissuta solo in B, ricollocata subito dopo la menzione di Lambert – e in un certo senso logicamente, se ammettiamo che è opera di Lambert. D'altro canto questa lassa si conclude con l'immagine della vittoria su Dario e non con l'entrata in Babilonia, come l'*Alexandre en Orient* (con quella che poi diverrà la lassa III, 344): così fa anche l'*Alexanderlied* nella sua redazione di Vorau con una scelta che, secondo Adele Cipolla, «non risale ai principali filoni narrativi della materia» ma «può essere spiegata come esito di una longeva tradizione esegetica del I Libro dei Maccabei» e che finisce per rendere problematico il testo, proprio per la sua frettolosa e confusa brevità. L'*Alexanderlied* si conclude infine proprio con un richiamo a «maister Albrich | unde der guote phaffe Lampreb».²⁸ Ma cosa significa questo potenziale contatto? Che il testo altotedesco circolava (magari tradotto in francese, o riassunto in latino)? Oppure al contrario che il redattore dell'*Alexanderlied* leggeva da un poema francese perduto che si concludeva con la morte di Dario – evidentemente diverso dall'opera di Lambert le Tort, che come abbiamo visto nel *Lambert prologue* arriva fino alla presa di Babilonia? Oppure ancora, ma forse in maniera più improbabile, che fosse l'opera di Lambert a concludersi a Babilonia, e che il *Lambert prologue* sia stato arricchito durante la trafila di copia precedente all'*Amalgam*?

²⁸ Cipolla 2013: 25, 48-50, dove si legge la citazione, e 90; le redazioni di Strasburgo e Basilea invece proseguono il racconto.

-81 Concluse queste lasse dal sapore proemiale, segue un secondo raccordo narrativo: Alessandro, dopo aver sconfitto *Nicholas de Cesaire* torna da suo padre: Filippo giura che mai piú la Macedonia sarà sottomessa a Dario. I primi vv. di questa lassa, ricordano molto da vicino i vv. 3323-3325 (B, 187):

B, vv 901-904

“Daires fu rei de Perse mout dotez e cremuz,
Les autres reis del monde ot conquis e vencuz,
Si que chascun an li rendoient treüz,
E qui ce ne voust faire mors fu e confunduz.”

B, vv 3323-3325

E Daires fu en Perse cremuz e redotez,
Que trastoz ses vesins aveit issi matez
Que treü li rendoient estre ses voluntez.

Vedremo meglio il secondo brano, legato alla versione del ms. N (Paris, BnF Fr. 791) di una lassa inedita, la III, 5.3. Difficile anche qui stabilire la direzione della contaminazione, che pure sembra evidente, anche se limitata a questi pochi versi: mi limito a segnalare che secondo gli editori americani (MFRA III: 14) entrambe queste lasse sono state scritte dallo stesso redattore B*.

-82 Descrizione delle qualità fisiche e morali di Alessandro. Dario scrive a Filippo per reclamare il suo *tréf*: «Mais il n'i mande mie saluz ni amistez, | Mais orgoil e menaces com hom outracuidez» (B, vv. 932-933).

-83 Alessandro si dà alla falconeria: nel mentre i messaggeri di Dario leggono il messaggio dell'imperatore di Persia a Filippo: questi si adira e promette giusta vendetta per mano del figlio.

-84 I messaggeri ripartono e giungono in Persia: Dario, saputo che il regno di Macedonia non gli sarà piú sottomesso, decide di marciare con il suo esercito e mette a morte Filippo.

-85 Alessandro torna dal *gibier* e la cacciagione viene preparata per il pranzo: suo padre gli parla dei messaggeri di Dario.

-86 corrisponde alla lassa III, 5 del *Roman d'Alexandre*, ma i vv. 100 e 109 (B, vv. 986 e 994) sono modificati affinché sia Filippo ad istruire Alessandro, e non Aristotele: III, v. 100, «Alixandre, fait il, dir te veul nouvele» viene infatti sostituito con B, v. 986 «Biaus fils, ce dit li peire, dir te voil novele», mentre III v. 109, «Maistre, fait Alixandres, je ne sui pas pucele», viene sostituito da «Sire, ce dit li enfes, je ne sui pas pucele».

-87-88, corrispondono alle lasse III, 2-3 del *Roman d'Alexandre*. Anche qui è complesso dire quando queste tre lasse siano entrate nella «B tradi-

tion», se fossero presenti – come, abbiamo visto, sostengono gli editori, che anzi la fanno rimontare a Lambert – in B*, fonte comune a B e ad Alexandre de Paris, che si limita eventualmente a riorganizzarle, o se il redattore che copia da Alexandre de Paris (almeno) la *branche* IV, e che quindi ha a sua disposizione un *Roman d’Alexandre* completo, trova queste tre lasse e le riorganizza ai suoi scopi, eventualmente modificandole.

-89 inizia con quindici vv. (B, 1065-1079) prossimi alla lassa III, 5.1, che racconta della partenza di Alessandro con il suo esercito e l’accampamento sulle acque del Gange. Dal momento che questa lassa è, come detto, inedita, ne do un’edizione di servizio qui sotto basandomi sul ms. I (Paris BNF fr. 375) e, piú in basso, riporto il testo di B per permettere un agevole confronto.

III, 5.1 (I, c. 186r)²⁹

- 1 Or sen vait Alixandre od sa bele cumpaigne,
- 2 Ne remest chevalier desi en Morentagne
- 3 De Persie le grant desi qu’en Espaingne,
- 4 En la terre de Rome, que il tiennent estrengne,
- 5 Ne en trestoute Gresce que il o lui ne viengne.
- 6 Li uns par signorie, les autres pour gaaingne,
- 7 Les douze pers y sont n’i a nul qui se faingne
- 8 Car il leur donne tant n’i a nul qui se plaingne
- 9 Qui en nule maniere avarise l’ataigne.
- 10 Seur l’eue de Gangis, en la large champaigne,
- 11 La fu ses tres tendus et fichie s’enseigne.
- 12 L’eue fu d’une part et d’outre la montaingne.
- 13 Quant Daire l’oï dire mult li vient a engaigne
- 14 Mes il ne set encore comme ses maus engraigne
- 15 K’Alixandre est fiers et sa gent si grifaingne
- 16 Qu’il ne trouve cité ne chastel qu’il ne fraingne.
- 17 Ne mur tant soit espes ca la terre n’empaingne.

- 1 **K** Lor sen va A. | **CEJLNQ** o sa gente c.; **K** o sa fiere c.
 2 **C** Moriane; **E** Moritainne; **J** Oriaingne; **K** Moriaingne; **N** Moriennne; **Q** Mortaignne
 3 **CE** manca; **L** tra v. 4 e v. 5 | **N** Desi ques en Persie dusques en Espaingne; **Q** Ne en toute Surie desi qu’es en E.

²⁹ La lassa è presente, oltre che in I, in C (Paris, BNF fr. 15095), c. 128r; E (Paris, BNF fr. 787), c. 48r; J (Paris, BNF fr. 24366), c. 50v; K (Paris, BNF fr. 792), c. 92v; N (Paris, BNF fr. 791), c. 37v; Q (Paris, BNF fr. 790), c. 50r.

- 4 **NQ**: (**Q**: Ne) en la t. de R. (**N** Tyr); **IJKL** Ne en toute Romenie | **J** q. t. par essoingne
 5 **IJKL** manca | **N** en t. G. que il trestout in viengne; **CE** G. ni a nul qui ni vanne.
 5.1 **K** Tout droit a Alixandre volentiers ne se vaigne
 6 **L**: les u. **N** Ni es uns pour sa
 8 **CE** Car lor adoune ni a. n.; **L** De son service faite ni a n. | **J** q. cascus ne souffraingne
 9 **C** manca | **EJQ**: Ne en n. | **L**: En nisune m. a. | **E**: d'avarice l'a. | **K**: m. qu'a. le t.;
N Ne en n. m. d'avance l'a.
 11 **CE** f. tendus ses tres; **L** s. tendus serres et f.; **Q** f. son tref t.
 12 **N** et d'autre part m. | **Q** p. et d'autre la champagne
 13 **CEJ** le tient a e.; **N** le tient en gaingne; **L** li torne a tel daigne; **Q** en ot grant e.
 14 **CEN** M. il ne set e. comant (**N**: seet e. convint) li ples e. | **K** s. e. com ses consaus
 engraine
 15 **CENQ** manca | **JL** g. si raingne
 16 **L** manca | **CE** il ne t. c. ne borc; **K** n. t. chastel ne cité
 17 **N** manca | **L**: N'est m. t. | **C**: t. ne l'espande; **J**: t. n'espaigne

Note

2 Tengo a testo la lezione di I e L che ricorre ad esempio in *Vie de Saint Louis* (: p. 503) dove viene fatta derivare, ma solo ipoteticamente, da MAURITANIAM: se l'ipotesi sembra coerente con il contesto anche del nostro passo, fa problema lo sviluppo della nasale prima dell'occlusiva alveolare.

4-5 L'antecedente comune a IJKL ha fuso i due versi. Mi attengo alla lezione di Q, parzialmente supportata da N.

15 Si è scelto di mettere a testo il v., seppure presente soltanto da IJKL, e quindi forse frutto del loro comune antecedente, dal momento che pare necessario al senso.

Qui invece il testo di B, vv. 1065-1079:

Or s'en vait Al'x. o sa gente compaigne;
 Non a bon chivaliers deci qu'en Alemagne
 Ne deci qu'en la terre c'om apelle Espaigne
 Ni en la terre de Rome que l'om tient per estraingne,
 Ne en trastote Grece qui après lui remaigne.
 Li doçe per lo siuent, n'i a cel qui s'en faingne,
 Car il lor done tant n'i a cel qui s'en plaingne
 Ni en nulle mainere d'avarece lo taigne.
 Sor l'aiga de Gangis en la large compaigne,
 La fu ses triés tenduz e ficee s'ansaigne,
 L'aiga fu d'une parte d'autra la montaigne.
 Quant Daires l'oï dire, mout li vint a engaigne,
 Mais il ne seit ancores com cil mal li engraigne
 Q'il ne trova chastel ne cité qu'il ne fraigne
 Ni mur que tant seit auz qu'a terre no l'enpaigne.

Difficile dare una collocazione stemmatica alla lassa di B, anche confrontandola con l'apparato delle varianti. In tutti i casi, secondo gli editori americani (MFRA VI: 26) questa lassa è opera di B* ed è entrata nei manoscritti di Alexandre de Paris attraverso la contaminazione di un testo «B tradition»: questo significherebbe evidentemente che sette manoscritti – quasi un terzo dell'intera tradizione completa – o loro antecedenti avrebbero avuto a disposizione un testo più antico al *Roman d'Alexandre*. Ora, un'ipotesi come questa ha evidentemente bisogno di prove ben più concrete della sola esistenza di questa lassa: è più probabile forse che sia entrata nella «B tradition» attraverso una contaminazione da un manoscritto di Alexandre de Paris (ma insieme alle lasse III, 5, 2-3? O successivamente?) o, al contrario, che questa lassa fosse presente nell'*Alexandre en Orient* – è effettivamente presente anche in L che come dicevamo testimonia almeno in parte l'*Amalgam* – e che poi sia stata eliminata da A e da molti dei codici di Alexandre de Paris. Difficile per chi scrive prendere una delle posizioni, ma è evidente che se si scegliesse quest'ultima, la lassa entrerebbe di diritto nel testo del *Roman d'Alexandre*: ad un futuro editore l'ardua sentenza.

A questo brano seguono dodici vv. (1080-1092) originali, che raccontano in maniera molto frettolosa di Alessandro che vede Tiro e vuole sottometerla e costituiscono il raccordo con il *Fuerre de Gadres*: non si nomina la posizione geografica di Tiro, che in I, 129-157 è lungamente descritta, né gli atti soprannaturali che raccontati in I, 133-134: una *semblance en guise de poisson*, che sputa fuoco dalla bocca di drago, circonda la Tiro meravigliando entrambi gli schieramenti e, subito dopo, un ferro che i tiriani vogliono lavorare per fare frecce avvelenate inizia a sanguinare.³⁰ Secondo gli editori americani questa lassa è opera del redattore B^x, che, inserendo il *Fuerre de Gadres* si è trovato insoddisfatto del passaggio tra III, 5.1 e II, 1 (= B, 86):³¹ senza discutere questa ipotesi, che peraltro è ragionevole, si

³⁰ Quinto Curzio Rufo, IV, iv 3-4 e IV, ii, 12-13, si veda MFRA III: 338. Non è escluso però che nell'immagine che viene data di Tiro non pesi anche l'influenza dell'Antico Testamento, che non manca di rappresentarla come città orgogliosa e destinata alla polvere: cf. ad esempio Zc 9:3, Ez 27, 28:1-19, Is 23.

³¹ MFRA III: 14; in MFRA VI: 6 vengono attribuite però a B^s, in blocco con il resto del *Fuerre de Gadres*.

può notare che tutti coloro che hanno contribuito alla «B redaction» sembrano avere una spiccata tendenza alla raccolta, piuttosto che all'esclusione, di materiali – e alcuni di essi pare avessero a disposizione anche materiali provenienti da Alexandre de Paris: perché escludere materiale dal sapore così romanzesco?

4. B, 184-191, 201-206

Il *Fuerre de Gadres* si chiude con la lassa B, 183 (= II, 91); poi il testo prosegue con B, 184-186, tre lasse originali in cui si racconta rapidamente la presa di Gadres; poi B, 187, una lassa molto simile a III, 5.3 (che, come III, 5.1 in precedenza, è inedita): Dario viene a conoscenza delle manovre belliche di Alessandro e decide di inviargli due doni; poi B, 188-189, in cui l'imperatore persiano spiega ai messaggeri il significato dei due doni; seguono B, 190, una lassa prossima a III, 5.2 e B, 191, che racconta l'arrivo dei messaggeri nell'accampamento di Dario; poi le lasse B, 192-200 (= *Roman d'Alexandre I*, 91-100) che descrivono la tenda di Alessandro: non commenterò queste nove lasse, su cui già molto – anche in virtù dell'argomento particolarmente affascinante – è stato scritto;³² chiudono questo passaggio di transizione le lasse B, 202-206, in cui Alessandro spiega ai messi il vero significato dei doni, questi tornano da Dario che giura che ucciderà Alessandro. Poi, con la lassa B, 207 (= III, 8) inizia l'*Alexandre en Orient*.

-**184** Alessandro, appena giunto alle mura di Gadres, fa rapidamente schierare le macchine d'assedio e giura vendetta contro Betis che, in B, 114 (=II, 26) ha ucciso Sanson.

-**185** Alessandro arringa i greci in armi: Gadres è presa al primo assalto. Seguendo gli editori americani³³ possiamo segnalare tanto in questa

³² Non descriviamo qui questa porzione di testo, già approfondito in MFRA III: 26-9, dove peraltro si teorizza che Alexandre de Paris abbia copiato queste lasse da B*, in Petit 1988 e, più recentemente, in Brunetti 2009, dove viene messo in relazione con la tenda del pagano Angolant, nella *Chanson d'Aspremont*; per i rapporti con il *Libro de Alexandre*, già Willis 1935: 30 e Materni 2017.

³³ MFRA V: 132.

breve versione quanto nella lassa II, 132.6, comune ai mss. E ed U, Betis, signore di Gadres, è ucciso da Dan Clins: impossibile però dire, fuori d'ogni dubbio, se entrambe le versioni derivino da un comune antecedente o meno.

-**186** Alessandro distribuisce il tesoro di Gadres ai suoi soldati e dona la signoria della città a Divinuspater, lo stesso che poi finirà con l'avvelenarlo. Questa titolazione sembra un tratto originale,³⁴ una sorta di *pendant* all'affidamento ad Antipater della città di Tiro, presente nel *Roman d'Alexandre* II, 85 (= B, 177). In generale queste tre lasse 184-186, oltre che dalla continuità tematica, sono unite da un alto grado di incertezze metriche: i vv. 3277-3280, 3284, 3290, 3308 («A cil colp fu la cité prendue» è un *décasyllabe*) 3310 sono ipometri; i vv. 3288, 3291, 3295, 3307, 3312 sono invece vistosamente ipermetri. Queste lasse sono attribuite al più recente redattore, B, che le ha usate come passaggio per legarle all'episodio dei doni di Dario. Di fatto però il *Fuerre de Gadres*, senza queste tre lasse, non avrebbe una conclusione definitiva – né l'avrebbe la promessa di vendetta fatta da Alessandro in II, 75 (= B, 167). Sembra strano che il redattore B^x, responsabile dell'inserimento del *Fuerre*, non abbia sentito il bisogno di concludere il testo che copiava, né di legarlo meglio con il resto del codice a sua disposizione: possiamo forse immaginare una caduta di materiale (ma quanto ampia?) a cui un copista tardivo ha cercato di porre rimedio?

-**187** Inizia con una lassa prossima a III, 5.3: anche questa, come III, 5.1, è inedita: ne diamo qui sotto un'edizione di servizio per poterla confrontare con il testo in B.

III, 5.1 (I, c. 186r)³⁵

- 1 Sage fu Alixandre, et grande sa fiertés:
- 2 Derriere ne remaint ne prince ne chases,
- 3 Se pes ne fet a lui ne soit desiretes
- 4 Onques ne li mostra ne orgoel ne fiertés

³⁴ *Divinuspater* è in effetti un personaggio originale di Giulio Valerio, che corrompe il sostantivo greco δεινοπαθούσης in un nome proprio: si veda già Zacher 1867: 11-2. Dal latino il nome sembra entrare nel volgare solo attraverso la tradizione legata ad Alexandre de Paris e ai suoi antecedenti.

³⁵ La lassa è presente oltre che in I in J, c. 50v; K, c. 93r; N, c. 37v.

5 Quel daerrain ne fust escillies et mates.
 6 Per l'aige de Gangis, ou il fu osteles,
 7 .xv. jors tous entiers est illuec demores.
 8 .i. pont fisent sor l'aige qui fu et grans et les:
 9 De cloies et de fus fu trestos manoures.
 10 Li rois s'en passa outre et ses rices barnes,
 11 Par mi la tere Daire est l'ues aceminez,
 12 Alixandre l'en jure del ciel la deite
 13 Jamais ne fuiera si est a lui melles.

1 **K** Dages fu A. et plains de grant f.
 2 **K**: D. d. lui; **N** Ne remaint apres lui ne p.
 3 **K** n. s. desheruces; **N** Desbeut
 4 **N** Et Daire fu en Perse cremu et redoute
 5 **N** Car trestous ses voisins avoit ainsi mate; **N** *interrompe qui III, 5.3* | **JKL** Ains nus ne li m.
 6 **JKL** Quan darrain nen fost et vaincus et mates
 8 **JKL** Sor l. | L. i. p. ont fait l.
 9 **K** fu fais et m.
 10 **K** p. o. et après ses b.; **L** p. o avec lui ses b.
 11 **K** t. D. sont trestout aroutes; **L** t. D. s'en l'ost acemines
 12 **L** du c. le maïestes
 13 **K** s. ert a l. | **L** si e. a Daire m.

Facciamo qui seguire il testo di B, vv. 3320-3328:

Sages fu Al'x. e granz fu ses barnez.
 N'i remant après lui ni prince ni quassez,
 Si ne vait après lui, ni seit deseritez.
 E Daires fu en Perse cremuz e redotez,
 Que trastoz ses vesins aveit issi matez
 Que treü li rendoient estre ses voluntez.
 Quant il ot d'Al'x. qu'ensi est ajostez
 Sor l'aiga de Gangins e trastoz ses barnez,
 Mais hom n'i trove pont, ne il n'i avoit guez

Si può vedere in particolare che i vv. 3323-3325 ricalcano quasi *ad verbum* le varianti di N:³⁶ B, come questo manoscritto, interrompe inoltre la sua

³⁶ B ed N sono prossimi anche, più macroscopicamente, nel *Fuerre de Gadres*, dove utilizzano strategie simili per rimediare alle imperfezioni della redazione α : si veda MFRA, V: 126-32.

versione di questa lassa al quinto verso, aggiungendo però tre versi di transizione – due dei quali, apparentemente, presi di peso da III, 58 (vv. 1083-1084), presenti anche in B, vv. 4217-4218 «Li rois vint a la rive o trestout son barné, | N’i trueve pont ne planche ne navie ne gué» – per spostare il *focus* su Dario che, adirato, vuole umiliare Alessandro. La lassa infatti continua con il persiano che comanda a due dei suoi baroni di andare alla tenda del Macedone a sfidarlo con due doni simbolici, per capire (vv. 3333-3334) «Se il est per enfance aisi desmesurez | O sil fait ses grans sens o sa grans poëstez».

-188 I doni sono soltanto due, un *estuis*³⁷ e *liem de soie*. Dario spiega il senso del primo dono: che Alessandro torni a giocare, non è che un *enfes*. In Alexandre de Paris i doni sono invece quattro, «La verge et la pelote et le frain a destrier | Et un escring d’argent qui touz fu plains d’or mier» (I, vv. 1911-1912). Tentare la genealogia di un episodio mutevole come quello dei doni ingiuriosi che Dario fa ad Alessandro non è semplice – e d’altronde il materiale è così vasto che basterebbe, da solo, per un nuovo contributo: qui mi limito a segnalare che un punto di contatto molto interessante si trova tra questa versione dell’episodio e quella contenuta nei manoscritti di Vorau e di Basilea dell’*Alexanderlied*, dove si usa peraltro il termine, corradicale, di *stuzel* (*stüczel* nel codice di Basilea), raro in antico altotedesco.³⁸

-189 Alessandro fa costruire un ponte sul Gange in soli quattro giorni – contrariamente ai .xv. che abbiamo letto in III, 5.3 – e lo attraversa con i suoi uomini. Questa lassa sembra il necessario completamento quanto era stato lasciato in sospeso in B, 187: impossibile stabilire con certezza, però, se derivi i suoi materiali da una lassa III, 5.3 simile ad N – lo abbiamo visto – ma piú completa (che perciò ha soltanto rielaborato) o sia un’inserzione frutto della fantasia di un redattore particolarmente interventista.

³⁷ Una palla, dal francone *STÔT, ma la lezione al v. 3342 è banalizzata, con errore evidentemente paleografico, in *escuis*.

³⁸ Si veda Cipolla 2013: 108-10, 241-2, anche per il confronto con altre fonti. Il manoscritto di Strasburgo banalizza la lezione con *bal*, e così fa anche la *vulgata* di Alexandre de Paris, che parla appunto di *pelote*. Per il tema in generale, con attenzione soprattutto al romanzo greco e alle sue fonti, cf. Konstantakos 2015.

-190 III, 5.2 del *Roman d'Alexandre*, che riassume la presa di Tiro e sottolinea il tema di Alessandro che giura di conquistare tutto il mondo. Anche qui, come in III, 5.3 e 5.1, si tratta di una lassa inedita che pubblico qui; di seguito il testo di B.

III 5.2 (I c. 186r)³⁹

- 1 Ançois qui Alixandre venist ilec endroit,
- 2 Se fu il combatus au duc qui Tir tenoit
- 3 Et s'ot la cité prise par force et par destroit.
- 4 El mont de Libani, qui pres d'ilec estoit,
- 5 Fu coelli li fust, qui les engins fesoit.
- 6 Tote ot l'onor saisie qui de Tir appendoit,
- 7 Nes un seul n'en trespasse prince qui riches soit.
- 8 Ses pes ne fet a lui que par force ne ploït,
- 9 Car ses maistre Aristotes, qui il molt aime et croit,
- 10 De tout le sens du mont l'entroduit a exploït.
- 11 Se sens et ses proeces, forment le sermonnoit,
- 12 Si q'Alexandre jure qui ia ne fineroit,
- 13 Ne iver ne esté, ne par chaut ne par froit,
- 14 Tant que de tout le mont sire clame seroit.

- 1 **CENQ** A. v. yleç tout droit
- 2 **L** manca | **CENQ** au roi q, T.
- 3 **CEJQ**: Et ot la c.; **L**: Il ot la c. ; **N** Et os pris la cité p. f.
- 4 **C** Dedens une forest q, p.; **E** In monte Libani
- 5 **CEQ** F. cuelli li arbre dont l; **N** F. coupe li arbre dont l.
- 6 **CE** Et ot l'o. (**E**: anor) s. qui (**C**: illuec) a. **L**: l'o. laissie **N**: Et ot l'onour s.
- 7 **E**: N. un s. nen t.; **N** Un seul nen t. | **CQ**: qui r. p. s.; **EJKLN** trespassoit qui p. r. s.
- 8 **CN**: f. ne ioit
- 9 **E**: se mes sires Aristes; **JQ**: son m. A; **L**: Ses maistres A. **N**: Son maistres A. qui pres de lui estoit
- 11 **N** De s. et de proece; **I** le semonnoit
- 12 **CEQ** manca | **N** Et Alixandre i. | **L**: i. iamais ne f.
- 13 **C**: Dusques de t.; **E**: Tres que;

Facciamo qui seguire il testo di B, vv. 3359-3372:

³⁹ La lassa è presente, oltre che in I, in C, c. 128r; E, c. 48r; J, c. 50v; K, c. 92v; N, c. 37v; Q, c. 50r.

Anceis que Al’x. venist illec tot dreit,
 Se fu il combatuz al rei que Tyr teneit
 Et ot la cité prise par force e par destreit.
 Il monte Libani, un poi qui pres esteit,
 Ja sont coupé li arbres dont les engins faseit.
 Et ot l’onor saisie quant que a Tyr pendeit,
 Ne un sol non trespasse qui rices princes seit,
 Se pas ne fait o lui, que per force nel pleit,
 Car ses maistres Aristotes, cui il aime e creit,
 De tot lo sens del mont l’entrouist a espleit;
 So[n] sens e sa proëce fortment li sormonteit,
 Si qu’Al’x. jure que ja no finireit
 N[i] inver ni esté ni per caut ni per freit
 Jusqu’a de tot lo mont segnor clamez sereit.

Anche qui, ma in maniera meno probante che in III, 5.3, le lezioni di B sembrano avvicinarsi al ms. N, soprattutto nel v. 5.

-191 Si racconta l’arrivo dei messaggeri di Dario nell’accampamento di Alessandro.

-201 La lassa appare prossima alla lassa I, 100:

AdP, vv. 2084-2093

Alixandres, fet il, tu te fes roys clamer,
 Mesages sui roy Daire, si vieng a toi parler;
 Ses hom deüsses estre et lui treü donner,
 Ou fols ou hardis es, qui ce osas pensser
 Qu’as ocis Nicholas, que tant pooit amer.
 Et se tu me veus croire, va li merci criër
 Touz deschauz et nus piez, garde n’i demourer,
 Ses hom devenras liges por s’amour acheter
 Et rendras son treü, s’il nel veut pardonner.”
 Alixandres l’escoute, ne daigna mot sonner,

B, vv. 3491-3494, 3501-3505

”Al’x., dist il, tu ti fais rei clamer,
 Messaige sui rei Daire, si voil o tei parler.
 Sis hom deüsses estre e son treü doner;
 Enfes es(t) trop hardiz, qui ce ossas parler.[...]
 Si mon conseil vols [c]reire, tot ce lairas ester,
 Toz nuz piez e [en] lang(u)es iras merci rover
 E rendras lo treü c’il nol volt perdoner,
 Sis hom devenras liges per s’amor acater.”
 Al’x. l’escouta, nel deigna moz soner.

Ai vv. B, 3495-3500 la spiegazione dell’*estuꝛ* regalato da Dario, un invito a tornare a giocare e a lasciar perdere ogni intenzione bellicosa. Un controllo delle varianti pare dimostrare l’indipendenza del nostro B da tutto il resto della tradizione.⁴⁰ Va segnalato, necessariamente a margine rispetto al pre-

⁴⁰ Agevolmente consultabili in MFRA III: 279, 331-2.

sente discorso, che la lassa in Alexandre de Paris prosegue con Alessandro che chiama a corte i suoi Pari, tra i quali viene nominato anche *Sanses* (I, v. 2097): questi, come abbiamo visto, non è un Pari in Alexandre de Paris, ma compare nell'elenco di B, 78. Difficile capire cosa esattamente significhi questa menzione: forse a livello B*, l'ultima fonte comune a B e ad Alexandre de Paris, la lassa che oggi è B, 78 era più lunga e comprendeva la chiamata ai Pari, e da questa lassa Alexandre de Paris e il redattore B^x hanno ritagliato parti diverse?

-202 Il messaggero prosegue con la spiegazione del *liem de soie*; la trafia di copia ha probabilmente corrotto quest'allegoria: si dice soltanto che «Deci que en ta terre no gariras tu mie, | Dedenz cest premier an l'avras tote guerpie» (B, vv. 3509-3510), avvicinando il significato del dono alla minaccia di violenza fisica. Nell'*Alexanderlied* questo secondo dono, *schuohpant* in medio altotedesco, diventa invece segno di incruenta sottomissione a Dario – forse anche attraverso un'interferenza evangelica.⁴¹

-203 Alessandro dà la sua spiegazione dei doni di Dario: l'*estuȝ*, tondo come il mondo, significa il dominio del Macedone, che si estenderà su tutte le terre; con il *liem*, invece, l'imperatore di Persia lo investe signore di tutti i suoi territori. Segue un *ultimatum* a Dario: se in sette giorni non si gli renderà l'impero, dovrà difendersi dall'attacco dei greci.

-204 I messaggeri tornano da Dario, che intanto riposa a letto.⁴²

-205 I messaggeri, salutato rispettosamente l'imperatore, gli riferiscono la risposta di Alessandro.

-206 Dario, appresa la notizia, inizia rabbioso a prepararsi per la battaglia. Questa lassa sembra in qualche modo prossima a A, 82 (= III, 5.5), sia per contenuti – raccontano entrambe degli ordini di Dario che muove verso l'esercito greco – sia per la rima in *-ee*: il testo di B, 205 sembra però originale e non è escluso che si avvicini ad A e al *Roman d'Alexandre* per pura coincidenza. Mi limito pertanto a segnalare questa vicinanza, la-

⁴¹ Si veda Cipolla 2013, che rimanda all'espressione del Battista in Mc 1, 7.

⁴² Il letto ha i pomoli di corallo, a sottolineare il lusso della corte di Dario – e quindi a degradare ulteriormente il personaggio: sembra un tratto originale, almeno a valutare i testi raccolti in Frappier 1963.

sciando la responsabilità di dare edizione di III, 5.5 a chi vorrà analizzare il testo del ms. A come io sto analizzando il ms. B.⁴³

5. B, 435-453

All’interno dell’*Alexandre en Orient*, che copre le lasse B, 207-509, appena prima dell’arrivo di Alessandro a Babilonia, si trova una lunga interpolazione che questa volta non ha un carattere strutturale, come le due lunghe parentesi che abbiamo appena visto, ma che racconta episodi non meno interessanti e degni di nota: se un approfondimento del genere ha un minore valore ‘stratigrafico’, la varietà di fonti riciclate all’interno di questo brano – ben più ampia di quanto non fosse per i contenuti precedenti – rende interessante studiarlo da vicino. Lo divido dunque in due parti: di ciascuna do un breve riassunto e poi un’analisi lassa per lassa.

(435) Alessandro è diretto a Babilonia. Sulla strada finisce nella perigliosa valle (436) dove il diavolo *Raans* è stato imprigionato da Salomone: non c’è modo di lasciare quella valle senza lasciare un uomo dietro sé. Il demone (437) racconta al macedone la sua storia: è stato evocato dal re biblico che poi si rifiuta di lasciarlo libero. Per vendicarsi, questi ne prende l’aspetto; il re tuttavia ha gioco facile ad imprigionarlo. Il demone chiede dunque che Alessandro lo liberi in cambio dell’indicazione per uscire dal *val perilleux*. (439) Questi accetta ma gli impone di fuggire all’*Isle de Urion*. Il demone è costretto ad accettare e s’involta. (440) Alessandro può finalmente uscire dalla valle, portando con sé la pietra che imprigionava il demone: un *sage clerc* che lo segue vi legge tre nomi santi.

⁴³ Secondo MFRA II: xiv la lassa A, 82 deriverebbe da un’interpolazione, proveniente da un manoscritto prossimo a C, confluita all’interno di un antecedente a disposizione del copista 2 – lo stesso che copia l’*Alexandre décasyllabique* e l’*Alexandre en Orient*: Superfluo rimarcare quanto interessante (e pericolosa per chi studia l’*Amalgam*) sia un’ipotesi del genere. Più in generale, un lavoro sui contenuti originali di A sarebbe tanto più necessario vista la sua antichità, ma dopo l’importante analisi di MFRA II: x-xvi, poco è stato scritto: mi limito a rimandare a Borriero 2019.

-435 La lassa inizia nominando le avventure già vissute da Alessandro. Vengono nominate in particolare: la *fontaine de jovent*; il *bois as puceles*; l'uccisione di *Porrus li rei*; e infine *toz les mals pas*. Segnalo soltanto, a questo proposito, la citazione della fontana della giovinezza: oltre per la sua posizione teoricamente sbagliata – compare infatti in B, 374-376, *dopo* la foresta delle fanciulle fiore – questa menzione va segnalata perché, secondo gli editori americani, appartiene allo stadio B*, il che porterebbe ad ipotizzare che almeno questa lassa, se non tutta l'interpolazione che segue, le sia successiva.

La lassa prosegue con il racconto della valle perigliosa: non c'è modo di lasciarla senza lasciare un uomo dietro sé. Alessandro decide di fermarsi, abbandonando il suo esercito e subito viene assalito da animali feroci. Incalzato da un niticorace trova il masso a cui, per potenza celeste, Salomone ha legato *Raans*. Il canovaccio, potremmo dire, di questo curioso racconto è mediato dal *Roman d'Alexandre*, III, 148-163, che ne costituisce il più diretto ed immediato ipotesto e che è contenuto anche in B, 347-356.⁴⁴ Il mosaico di fonti che caratterizza queste lasse, però, si allontana nettamente dal *Roman d'Alexandre* e merita un approfondimento. La figura del demone *Raans* parrebbe essere mediata da un luogo preciso di un'altra opera francese in versi: il *Maugis d'Aigremont*. Maugis, versato nelle arti magiche, vuole prendere il cavallo Baiardo e si scontra con il demone che lo custodisce: dopo averlo superato in astuzia lo imprigiona sotto una pietra da cui mai più si leverà, su cui incide tre dei nomi di Dio.⁴⁵ La coincidenza è ancora più forte in uno dei tre manoscritti superstiti, il Montpellier, FM, H 247, in cui questo demone viene chiamato *Raanas*. Ora, la diffusione di questo testo in Italia settentrionale non è dimostrata da alcun manoscritto a noi noto, ma è evidente che questi personaggi e

⁴⁴ Seppure scorcio di quelle che sono probabilmente lasse originali prodotte da Alexandre de Paris. Si veda MFRA VI: 10-1 per un'analisi – forse troppo sommaria – di tali aggiunte.

⁴⁵ Si può costruire un parallelo in particolare con i vv. 669-671 e 782-788 (lasse XXII e XXVII) *Maugis d'Aigremont* (Vernay): 97 e 102. Per il tema – ivi onnipresente – della magia, Jarchow 2017: 466-70.

questi temi sono ben radicati sul territorio francoveneto:⁴⁶ non è perciò difficile immaginare che l’autore di queste lasse fosse a conoscenza delle avventure di Malagigi, magari attraverso un antecedente del codice di Montpellier, e che abbia qui deciso di richiamarle chiudendo in un certo senso un cerchio: il demone imprigionato sotto un sasso reso magico da Malagigi – inciso con tre nomi divini – viene lasciato per così dire in sospenso dal mago carolingio e diventa motore narrativo per la fuga di Alessandro dalla valle perigliosa. Il nostro interpolatore, però, sostituisce Malagigi con il re Salomone: forse per dare un senso cronologico alla propria scelta ma soprattutto, parrebbe, per incastrare un secondo racconto che ascolteremo direttamente dall’*aversier*.

-436 Alessandro, solo, combatte contro la *grant vermine*: ferito da un *niticoral* trova rifugio presso la pietra che imprigiona il demone: in cambio della libertà questi propone al Macedone di mostrargli la via d’uscita dalla valle.

-437 Alessandro chiede a *Raans* chi lo ha imprigionato: il demone gli racconta di essere stato evocato da Salomone per risolvere un dubbio di fede. Il re, pentito per un peccato che ha compiuto, gli chiede quanto è grande la misericordia di Dio. Il demone fa portare un grande setaccio e ordina a Salomone di contarne i buchi – per quanto alto il loro numero, «plusor grans merciz puet l’om vers Deu trover». Ma, ottenuta la risposta, il re non lascia partire *Raans* e lo tiene prigioniero con le sue arti magiche, finché questi non decide di prenderne l’aspetto e di bandirlo dalla corte: Salomone tuttavia evoca un diavolo di rango più alto, *Fiel*, e con il suo aiuto imprigiona *Raans* nel luogo dove è rimasto fino a questo momento. L’ossatura di questa storia è basata su una leggenda di tradizione ebraica, sullo scontro tra Salomone e il demone Asmodeo: questi, come nel brano che qui commentiamo, riesce ad ingannare il re e a sostituirsi a lui, salvo poi venirne punito. La leggenda bene rientra nel più grande ritratto di Salomone come mago e dominatore delle gerarchie infernali: questo affascinante versante del re biblico è frequentato dagli studiosi soprattutto in

⁴⁶ Il tutto culmina ovviamente nelle opere di Boiardo e Ariosto. Si vedano ad esempio Gugenheim 1911; Pasotti 1991; Everson 2005; Mazzoni 2019.

una prospettiva comparatistica, ma sembrano mancare delle analisi sulla permanenza di questi racconti nell'Occidente premoderno e in particolare nella letteratura medievale in volgare.⁴⁷ Di fatto non ho trovato nessuna indicazione su come questa storia possa essere entrato nella cultura del nostro anonimo interpolatore, che ha deciso di trasmettercela qui *en abyme*. Questo, poi, senza considerare almeno due dettagli che sembrano del tutto originali: la spiegazione della misericordia di Dio, con l'esempio del se-taccio, e il nome del demone *Fiel*.

-438 *Raans* chiede dunque che Alessandro lo liberi in cambio dell'indicazione per uscire dal *val perilleux*, ma il Macedone non si fa ingannare. Il demone quindi confessa la via per uscire dalla valle in cambio della promessa di libertà: il re va dai suoi per rassicurarli ma subito torna da *Raans* a mantenere la parola data.

-439 Alessandro, versato in negromanzia, spedisce *Raans*, chiamandolo *per son dreiturier nom* (v. 7588), in esilio nella mitica isola di *Urion/Orion*. Misteriosa l'origine di questo toponimo (entrambe le volte in rima, il che potrebbe complicarne ulteriormente l'identificazione): mi limito a notare la fata che aiuta Malagigi a prendere Baiardo si chiama *Oriande*; inoltre, in questo toponimo si potrebbe leggere un riferimento all'isola di *Orion* in cui è stato generato e vive il mostruoso *Chapalu* nella *Bataille Loquifer*.⁴⁸

Lí giacciono sepolti i due maghi che, affrontano Mosé e Aronne alla presenza del Faraone, in Es 7, 10-13: i due egizi sono qui detti *Genné* e *Marbrion*. Nessuno mai ha messo piede su quest'isola, racconta Alessandro, eccetto loro due e lui stesso, che ci è arrivato volando con i grifoni. Qui si inserisce (vv. 7601-7618) una versione molto particolare della sua ascensione che merita di essere riportata per intero:

⁴⁷ Si veda prima di tutto Cizek 1982 e, piú in generale per quest'episodio, almeno *JE*, II: 216-20, s. v. Ashmedai e Ginzberg 1913, IV: 162-9. Poi Shalev-Eyni 2006 e (ma meno pertinente) Cosentino 2002.

⁴⁸ *La Bataille Loquifer* (Barnett), lassa LXXXII, vv. 3797-3804. Per *Chapalu*, mostruoso personaggio di origine celtica, si veda almeno Lecco 2014 e Dusio 2017; è suggestivo notare che una delle piú antiche testimonianze di *Chapalu* è conservata nel mosaico della cattedrale di Otranto, a poca distanza dalla raffigurazione di Alessandro che vola trainato dai grifoni.

Unquas hom n’i fu mais que sol cil dui gloton,
 Sans moi, cui en porterent en volant dui grifon;
 De ce que je refis resemblai je bricon,
 Je entrai en une nef toz sols sens compaignon
 Si i mis avec moi un mout tenre pollon;
 La mers retint la nef, fort tens fist environ,
 La main mis a la spee que oi cente al giron,
 Al pollet en trencai la gorce e lo menton,
 Lo sanc en recuilli en la pel d’un leon,
 La pel en oi glüee, n’i sembra si car non.
 La pel ert coisue si sembra un sacon,
 Autresi me mis ens com feïs un bacon.
 Dui grifon de montaignes volant a un randon
 Autresi m’en porterent com un petit peison.
 En volant mi porterent en l’isle d’Orion,
 Se j’oi adonc paor no s’en mervelt l’om;
 Adonc trais je l’espee si ocis l’un grifon,
 Li autres s’en fûi ni me fist se bien non.

Il brano, lo si vede, racconta di come Alessandro, per farsi trascinare dai grifoni, parte con una barca, solo, e si insacca dentro una pelle di leone che ha precedentemente insanguinato sgozzandovi un pollo.⁴⁹ Il dettaglio dell’animale ucciso richiama in maniera particolarmente esplicita ad una particolare versione del viaggio sottomarino, simile a quello fornito dalla lassa 79, ma lontano dalla tradizione di Alexandre de Paris. Un secondo dettaglio particolarmente distintivo di questo racconto, l’uccisione di uno dei grifoni e la fuga dell’altro, sembra invece essere un tratto assolutamente originale. Trovare la fonte di questo strano passo, o ancor meglio dell’aspetto che questo passo aveva prima che la corruzione fondesse insieme il viaggio aereo e quello sottomarino, sarebbe una grande ricchezza per meglio comprendere gli antecedenti che B aveva a disposizione: non è assurdo però pensare che tale racconto originale contenesse il racconto di una tempesta – in questo probabilmente legato ad L, 22-35.⁵⁰

⁴⁹ Notiamo di passaggio che il tratto del “sacco” cucito si trova anche nel *Libro de Alexandre* castigliano: cf. Willis 1935: 39, ma il resto del racconto differisce profondamente.

⁵⁰ Più in generale, oltre a quanto richiamato a proposito della lassa 79, vale la pena

Nelle figure di *Genne* e *Mambrion* (i *dui gloton* ricordati al v. 7605), si possono riconoscere, al di là di necessità di rima, Ianne e Mambres (o Iambres). Qui la ricerca della fonte si fa estremamente spinosa: se questi personaggi, tradizionali a partire dalla tarda antichità, hanno goduto di larga fortuna nella letteratura ebraica e cristiana,⁵¹ le loro tombe o la misteriosa terra che le ospita sembrano del tutto originali, e trovano – a mia conoscenza – un pallido ricordo solo in una leggenda contenuta nella *Historia Lausiaca*,⁵² una raccolta di agiografie di origine greca o alessandrina, ma presto tradotta anche in latino: San Macario il Grande, preso dal desiderio di visitare le tombe dei due maghi, che nell'agiografia sono però in Egitto, le cerca, finalmente le trova e lí viene tentato da torme di demoni, che riesce a sconfiggere.

-440 Alessandro può finalmente uscire dalla valle, portando con sé la pietra che imprigionava il demone: un *sage clerc* che lo segue vi legge tre nomi santi e li ricopia in un suo *parcemin*.

-441 I greci si accampano presso Babilonia. Descrizione delle mura della città, fatte da demoni e perciò imprevedibili, e rammarico di Alessandro. La descrizione monumentale della città è un tratto tipico di quella letteratura romanzesca di cui anche il *Roman d'Alexandre* fa parte, seppure in modo particolare, ma non mi è riuscito di ricondurre il tratto della costruzione, per così dire, diabolica a nessuna fonte: non è escluso però che possa essere un intervento originale che punta, attraverso l'unione di due tratti tipici della città – grandezza delle sue mura e connotato diabolico – a legare insieme il brano che qui inizia con quello, immediatamente precedente, del *val perilleus*.

notare che il tema degli animali che viaggiano con Alessandro ha un'eco iconografica in due manoscritti del *Roman d'Alexandre en prose*, MS Royal MS 20 A V, c. 71v e Royal MS 20 B XX, c. 77r: si veda almeno il già citato Ross, 1985: 364-95. Per questo suggerimento si ringrazia uno dei due anonimi revisori. Per il tema del mare che rigetta impurità, invece, si consulterà ancora con profitto Rinhard 1941.

⁵¹ Li ricorda anche San Paolo in 2 Tm 3-4. A loro è attribuita la *Penitenza di Iannes e Iambres*, un testo apocrifo di cui oggi sopravvivono un pugno di frammenti in greco, nel Chester Beatty Papyri XVI, e in ge'ez. Per le due figure e per il testo si veda la lunga e dettagliata introduzione in Pietersma 1993.

⁵² Per questo testo e per la sua tradizione, greca e latina, ma anche copta, siriana ed armena, cf. Butler 1898. Per il tema si veda il capitolo dedicato a Macario in Braga 2004: 169-208 in particolare.

-442 Alessandro non rinuncia ad assediare Babilonia, e fa chiamare dalla Grecia «dui pro messenger», gli stessi che finiranno per avvelenarlo: notiamo qui che uno dei due si chiama «Casardran», un nome che non ha altre occorrenze nella tradizione manoscritta di Alexandre de Paris – e torna, lo vedremo, in B, 513-514 – ma che ricorda da vicino il *Cassandrus* figlio di *Antipater* che nell'*Historia de Preliis* (Steffens: 190) e nel *Roman d'Alexandre en prose* (1920: 247) aiuta il padre ad avvelenare il macedone. Non è chiaro come e quando questa figura sia stata interpolata qui, ma è evidente la possibilità che l'autore di queste lasse avesse a disposizione un'*Historia de Preliis* da cui derivarne il nome.

-443 Per spiegare la malvagità di *Casandran* e di *Antipater*, nati da malvagio lignaggio – sono infatti eredi di *Gason de Troie* (v. 7714)⁵³ – il narratore richiama un'altra volta il viaggio sottomarino di Alessandro, e racconta il dispiacere dei due nel rivederlo riemergere sano e salvo. La versione qui raccontata però, ai vv. 7729-7737, sembra essere prossima a quello raccontato nel *Roman d'Alexandre*: il richiamo ai pesci grandi che divorano quelli piccoli, che si legge in particolare ai vv. 7731-7734, «Que l'un peisons fait a l'autre quant lo gaite et espie/ Li petiz fuit lo grant, paor a ne l'ocie,/ Li uns manjue l'autre e decasse e castieche» pare essere invenzione di Alexandre de Paris o di una sua fonte perduta.

Con un elogio di Alessandro – mai ci fu uomo tanto saggio, eccetto Salomone,⁵⁴ mai tanto coraggioso eccetto Giulio Cesare – si apre la descrizione di Babilonia, che prosegue, inframmezzata da *ekphrasis*, nelle lasse seguenti.⁵⁵

-444 Descrizione delle trenta porte di Babilonia, ciascuna delle quali assegnata ad un re – tutti sottoposti al potere dell'*amirans* – e delle alte torri di pietra e di marmo, d'oro e d'argento: il narratore non si fa sfuggire l'occasione di introdurre qui i vari nobili babilonesi che Alessandro in-

⁵³ Un riferimento al *Roman de Troie*? Si veda almeno De Santis 2016.

⁵⁴ La descrizione di Salomone sembra confortarci anche sul fatto che queste lasse siano state copiate almeno una volta: al v. 7752 si legge infatti «Fils fu li rei David, de sa mulier Urie» – evidentemente, da intendersi «la mulier Urie», ovvero Betsabea, con un fraintendimento paleografico di /per s lunga.

⁵⁵ Per queste lasse si veda anche Croizy-Naquet 1993, che però poco aggiunge allo stato dell'arte.

contrerà nel corso delle sue battaglie, anche copiando completamente un verso, B 8492 (dalla lassa B, 475 = III, 310), riscritto in B, 7775. Più in generale la descrizione dei trenta re trova un parallelo pressoché perfetto nella stanza 1538 del *Libro de Alexandre*.⁵⁶ Il racconto passa poi la torre più alta, quella progettata da *Nerot* (evidentemente Nimrod), *qui forma les archans*, e dai suoi novantanove figli⁵⁷ che, confuse da Dio le loro lingue, si disperdono per il mondo: l'interpolatore si allarga in quello che sembra essere un gioco espressionistico, elencando ai vv. 7806-7832 i nomi di ben 51 popoli che da essi discenderanno.⁵⁸ Segue poi il racconto di Abramo (*Gn*, XI, 24-32): viene nominato *Taré* (*Terah* nella *Genesis*), che aiuta il figlio Abramo e i suoi fratelli a fuggire – a Babilonia non c'è se non *orgoil, fellonie e bobans* (v. 7842), e non si prega Dio: per questo motivo la città cadrà nelle sabbie, *ce escrist sains Joans*.

-445 Le mura di Babilonia (che in B, 441 sono opera di diavoli!) sono incise con scene dall'Antico Testamento: la creazione, Adamo ed Eva, il diluvio universale. Sulla porta più grande, la *porte preciose* (v. 7866), sono incisi un *mapamundi* e il ritratto di «dame Matusalee | La plus gente pucele qui fust de mere nee»: costei, si racconta – ma naturalmente l'Antico Testamento non ci aiuta ad identificarla – è stata la moglie di Jafet, *li enfes li mendres* di Noè, che fu il primo a portare armi ed armatura. Si apre qui una parentesi che parafrasa *Gn* XI 20-27: il patriarca, dopo la vendemmia,⁵⁹ si addormenta, ubriaco e nudo. Suo figlio *Chains* (sic!) lo vede e chiama i fratelli per prendersi gioco di lui.

⁵⁶ Cfr Materni 2017: 83 e più in generale 77-90, per la descrizione di Babilonia nel *Libro* e le sue possibili fonti: richiamerò il *Libro* solo in occasione di contatti evidenti, ma rimando l'articolo citato anche per i contatti evocati in maniera solo probabile, e che qui non esplorerò.

⁵⁷ Il testo è ovviamente basato su *Genesis* XI, 1-9, ma questi tratti, evidentemente non canonici, sembrano essere originali: particolarmente stupefacente la creazione degli arcani (tarocchi? Ma il FEW, *s. v.* riporta soltanto il significato di 'geheim'). Si veda per Nimrod in generale Van der Toorn–Van der Horst 1990.

⁵⁸ Il testo è pubblicato anche in Zanmarchi de Savorgniani 1998, che nulla aggiunge alla questione. Questa lassa peraltro è testimoniata anche nel perduto manoscritto di Fauchet a cui facevo riferimento in nota 10: si veda Fauchet 1581, I: 77.

⁵⁹ Nel manoscritto la vigna «En meïsme cil jor [che fu piantata] fu florie e granee». Questo tratto magico manca, ovviamente, dall'Antico Testamento: un altro tassello a cui non si riesce a trovare una fonte, se mai ne ha una.

-446 Si conclude il racconto su Noè con un’interpretazione morale e politica: dai due figli che lo hanno rivestito nasceranno principi, conti e cavalieri; dal figlio che lo ha deriso, solo villani, contadini e *ovrer menu*.⁶⁰

-447 La descrizione di Babilonia si allarga a descrivere i campi che la circondano, non senza tratti di meraviglioso romanzesco: la città è prossima a mari pescosi, circondata da boschi ricchissimi di cacciagione e da vigne danno frutti due volte l’anno. Lì presso scorrono anche quattro fiumi, *Geon, Eüfrater, Fison e Tigris* (vv. 7942-7944), che tradizionalmente sgorgano dal giardino dell’Eden e che sono citati in *Gn*, 2, 10-14.⁶¹

-448 Sulla riva di questi fiumi sono stati piantati da Adamo due cipressi, il legno dei quali viene utilizzato per costruire le assi a cui verrà crocifisso Cristo: il tema che collega il legno della Vera Croce ad un albero piantato da Adamo – o che, in altre versioni, cresce sul suo corpo morto – è molto antico e risale almeno al Vangelo apocrifo di Nicodemo: questa leggenda circola nell’Occidente medievale in diverse versioni, variamente interpolate tra loro e legate di volta in volta alla figura di Seth, terzogenito di Adamo ed Eva, alla punizione e redenzione dei due protoplasti, e naturalmente alla crocifissione di Cristo, alle sue reliquie e alla discesa agli inferi il sabato di Pasqua.⁶² Sulla scorta dell’utile lavoro di Prangsmas-Hajenius, che analizza le molte versioni di questa leggenda dividendole in base a quarantatré caratteristiche strutturali (o *motifs*), proviamo a evidenziare alcuni tratti questa lassa:

[L]onc la rive des fluns, lai ont sist la citez,
 Ot dos arbres gentils d’un grant amesurez;
 Adam le premiers hom les ot aqui plantez.
 Ce furent dui ciprés que Deus ot molt amez,

⁶⁰ Per questa chiave di lettura, ben diversa da quella piú tradizionalmente ‘geografica’, si veda Freedman 1999: 86-132.

⁶¹ Si veda Graf 1892.

⁶² Il nugolo di leggende sull’origine del Legno della Croce è variegato e complesso. Si vedano almeno Mussafia 1870, Quinn 1962 e soprattutto Prangsmas-Hajenius 1995, che servirà come base per lo studio di questa lassa: per un indice dei *motifs* in cui viene diviso il racconto e che costituiscono la griglia ermeneutica che utilizzerò, si vedano almeno le pp. 60-89 di quest’opera. Piú in generale, per il Vangelo apocrifo di Nicodemo, almeno il ricco Izydorczyk 1997.

Questo brano corrisponde al *motif* 12, ma in tutte le versioni studiate da Prangsmas-Hajenius Adamo tiene in bocca i semi (o i rami) di questo albero prima di morire e viene sepolto con essi, oppure Seth li mette in bocca al cadavere del padre già morto. Il dettaglio della semina di Adamo sembra perciò originale.

Mais li uns fu trenchiez, abatuz e versiez;
Iraans lo fist trenchier, de cui fu acatez.
Enz en Jerl'm. fu li fuz amenez
Al tens lo rei David, cui il fu presentez,

L'abbattimento dell'albero potrebbe avvicinare la nostra lassa alle versione *k* o *l* del *motif* 23, in cui non è Davide a trovare l'albero, ma un ebreo che glielo porta.⁶³ Va segnalato però che il nome di *Iraans*, che qui compra quel legno, potrebbe avvicinarsi o al re di Tiro Hiram o, piú probabilmente, all'omonimo artigiano e architetto che, inviato dal re di Tiro, aiutò Salomone ad erigere il Tempio di Gerusalemme.⁶⁴

Mais hom n'en fist nient, ses leus ne fu trovez.
Sor lo riu d'un aiguete fu lanciez e gitez;
Pont en firent e plance, sovent fu trespassez.

Il mancato utilizzo del legno è tipico, ma in molte versioni resiste attivamente all'impiego mutando dimensioni: qui la versione del nostro manoscritto sembra avvicinarsi genericamente al *motif* 30 di Prangsmas-Hajenius. L'utilizzo del legno come passerella si può invece ricondurre alla versione *g* del *motif* 31, che trova la sua origine nel testo latino del *Rationale Divinorum Officiorum* di Johannes Beleth.⁶⁵

Enz en la citez ot une profetise senez;
Cela dist Salamon: «Danz reis malaürez,
Faites cest fust forbir e si seit bien gardez,
Que per lui ert li mons e raans e salvez.»

⁶³ Secondo Prangsmas-Hajenius 1995: 110, questa versione si trova soltanto nella *Bible Historiale* di Guyard de Moulins e nella seconda redazione dell'*Imagine du Monde* di Goussin de Metz.

⁶⁴ Per quest'ultimo I Re, vii, 13-46; II Cronache, iii, 15-17; iv, 1-17.

⁶⁵ Si veda Prangsmas-Hajenius 1995: 113.

Anche il riconoscimento della profetessa, che in alcune versioni è però la regina di Saba, è un tratto comune pressoché a tutte le versioni: a differenza della maggior parte di esse però qui Gesù non viene nominato esplicitamente.

Quant l'entent Salamon, tost en fu amenez,
Lavez fu e forbiz e bien envolepez.
Tant a esté el temple que Damedeu fu nez.

L'adorazione di Salomone, che fa depositare il legno nel Tempio, è strutturale al racconto (è il *motif* 29), ma in tutte le versioni avviene *prima* delle parole della profetessa – che in alcuni racconti prendono, anzi, tinte particolarmente antiggiudaiche.⁶⁶ D'altronde non è chiaro perché il legno venerato nel Tempio dovrebbe essere utilizzato per una crocifissione.

Mout furent chier li arbre, Deus les a honorez,
Car de l'un fu la cros ont Jesu fu penez,
Laidengiez e batuz, trevalliez e navrez.

Questi tre versi, punto focale dell'intera lassa e dell'intero racconto, rappresentano il *motif* 42 – forse c'è un punto di contatto con la versione *i*, in cui il legno si trova nel Tempio sí, ma come passerella, disprezzato dopo la profezia.

Et en l'autre fu pris li basmes e trovez
Dont li cors Damedeu fu bien enbalsemez.
Tant fu bons l'onguemens, mais chier fu acatez;
Nicodas l'acata, cui il fu destinez.

Questo dettaglio finale, che aggiunge il balsamo tratto dal secondo albero e comprato da Nicodemo, non è presente in nessuna delle versioni antologizzate da Prangsmas-Hajenius, ed è, allo stato delle mie conoscenze, del tutto originale: non è escluso però che uno scavo più approfondito sul

⁶⁶ Si veda ad esempio il brano della *Bible Historiale* di Guyard de Moulins, in Prangsmas-Hajenius 1995: 166: «et la royne lui dist que un homme devoit pendre en ce fust, par qui le regne des Juys seroit destruit».

modello di quello fornito dalla studiosa, che coinvolga anche opere prodotte al di fuori della Francia e magari anche al di fuori del francese possa aiutare a gettare luce anche su questa bizzarra versione.

-449 Sempre legata al Vecchio Testamento è la descrizione contenuta in questa lassa, dove si racconta di una fontana che può curare ogni male ma che è guardata dal Serpente dell'Eden: la precisa origine di questa immagine mi sfugge. Il narratore sfrutta questo momento per inserire una parentesi sulla *Genesi* e la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre, che segue in particolare il racconto di *Gn* 4, 16-24.

-450 Topica invece è la descrizione, che copre tutta la lassa 450, dell'albero artificiale tra i cui rami cantano, allo stormire del vento, uccelli di vario metallo almeno fin da Liutprando da Cremona,⁶⁷ che racconta di averne visto uno alla corte di Bisanzio. Questo elemento compare anche nelle tre redazioni dell'*Historia de Preliis* (Steffens: 110)– e di riflesso nel *Roman d'Alexandre en prose* (Hilka: 153-4) – e anche nel manoscritto di Strasburgo dell'*Alexanderlied* e nel *Libro de Alexandre*, ma in tutti questi testi è spostato a decorare il palazzo di Poro:⁶⁸ sembra giocare a favore di una fonte comune a questi ultimi due testi e B il fatto che tutti e tre esplicitano il funzionamento dell'albero, che nei primi due viene taciuta: questo tratto però potrebbe essere effettivamente accidentale, e bisogna far attenzione a non dare per scontata una contaminazione che, pur attestata altrove, non sempre è ugualmente probabile.⁶⁹ Anche lo stesso tema in *Floire et Blanchefleur*, richiamato da Materni come più prossimo al nostro manoscritto, presenta sensibili differenze: si trova sí a Babilonia, ma non si tratta

⁶⁷ *Antapodosis* (Chiesa): 313-6. Per il tema generale, Pischari 1910 per l'origine bizantina del tema.

⁶⁸ Si veda per il tema nel testo spagnolo e alcune ricerche sui referenti reali di questa meraviglia tecnica, Michael 1997, che però ignora il rapporto col nostro B.

⁶⁹ Willis 1935; si veda almeno Michael 1997, che tenta di ritrovare il modello concreto e storico di queste lasse, affermando «It is clear that the Spanish poet understood his sources to be describing a cleverly designed pneumatic device, similar to a pipe organ, by which compressed air from bellows was forced through copper pipes hidden in the trunk of the tree», pure ammettendo che «it is also possible that he has read or heard of similar mechanical devices» (la citazione è a p. 278), e soprattutto, molto più equilibrata, Materni 2017, in particolare: 85-6.

di un solo albero, bensì di un *vergier* e soprattutto non è azionato dal fiato dei *sarracin* (come in B, v. 8017), ma dal vento.⁷⁰

-451 Prosegue la descrizione di Babilonia: gli straordinari mulini che macinano pepe, cumino, senape e sale, l'abbondanza di cibi, la ricchezza d'oro, di stoffe e di pietre preziose. Notiamo intanto che il passaggio ha un corrispettivo preciso nel *Libro de Alexandre*: in particolare, le stanze 1465-1466 descrivono i mulini di Babilonia, che macinano «pebre, cominos, civeras» e «traperas». I mulini di Babilonia emergono anche in una particolare tradizione iconografica indagata da Ross, ovvero la diffusione di una miniatura che riproduce a tutta pagina Nectanebo assiso in trono e intorno a lui Babilonia – non quella in Mesopotamia, ma l'omonima città vecchia del Cairo, in Egitto.⁷¹ Tra i dettagli caratteristici di questa città, appunto, tre mulini ad acqua: particolarmente indicativa in questo senso la miniatura sulla c. 4v del *Roman d'Alexandre en prose* oggi London, British Library, Harley 4979, che aggiunge presso i mulini la glossa «di fleuue du frate [*sic*] et les molins qui en sont». Ross teorizza, tra molte cautele, che questo tratto derivi da un'errata interpretazione dei pozzi fatti costruire probabilmente sotto il regno di Al-Kamil, nipote di Saladino, ma largamente migliorati nelle generazioni successive, per portare l'acqua nella cittadella e, in particolare, che «the great ox-driven water-wheels of the aqueduct of Cairo were known in Europe in the thirteenth century through traveller accounts» e attraverso costoro, alle miniature di cui parliamo. La cronologia sembra tuttavia giocare contro quest'ipotesi, visto che Al Kamil ha completato la cittadella del Cairo nel 1207: se veramente il *Libro de Alexandre* è stato composto nel 1202,⁷² data che di fatto costituisce il *terminus ante quem* per l'ipotetica fonte comune a quest'opera e a B, e se la fonte delle miniature e dei nostri testi è la stessa, deve essere cercata altrove.

⁷⁰ Materni 2017: 87. Mi unisco comunque alla necessità, sottolineata in quella stessa pagina, di uno studio di questi motivi descrittivi e della loro diffusione, da aggiungersi ai tanti *desiderata* già evidenziati nelle pagine precedenti.

⁷¹ Ross 1952: la citazione che segue è a p. 86.

⁷² *Libro de Alexandre* (Marcos Marín): 26: ma anche se la datazione fosse più bassa, come quella proposta in Lazzerini 2005, che fa risalire il *Libro* al 1223, i tempi sembrerebbero troppo ravvicinati.

-452 Si conclude con la corte di Babilonia, dove l'ammiraglio Nabugors e i suoi *almansors* stanno ascoltando il giullare Amarisot che canta una «chanson» che sembra originale ma ispirata ai fatti di *Gn*, 14, 1-16, ovvero la guerra di Abramo con altri signori della Palestina, ovviamente riletta in chiave epicheggiante. Se il tema è apparentemente originale già Paul Meyer vedeva, nel toponimo Valbitun dove Abramo combatte (B, v. 8065), un riferimento all'omonima valle citata nel *Girart de Rousillon*:⁷³ si può notare però che il testo biblico (*Gn*, 14, 10) descrive il luogo della battaglia come una «vallis [...] puteos multos bituminis», e non è affatto difficile immaginare un'evoluzione del tipo *vallis bituminis* > Valbitun: questo toponimo, pur affascinante, sembra quindi troppo poco per immaginare un contatto tra i due testi.

-453 Questa scena è interrotta da un messo che parla dell'avanzata di Alessandro, che (vv. B, 8083-8084) ha lasciato dietro sé i deserti, le Fanciulle-fiore e la foresta Raan: i greci si accampano presso città.

-454 All'alba, una spia riferisce all'*amirail* le forze di Alessandro e, infuriato, promette guerra. Questa lassa e la precedente sembrano necessarie al senso per raccordarsi con la narrazione di Lambert le Tort, che riprende con la lassa III, 290 (B, 455).

6. B, 513-516, 569-574

Vale la pena in quest'ultimo paragrafo analizzare due parentesi narrative che, seppure relativamente distanti tra loro, sono unite dal tema trattato: vediamole nel loro contesto. Alla fine dell'*Alexandre en Orient*, in B, 508 (= III, 344) segue immediatamente l'inizio della quarta *branche* del *Roman d'Alexandre*, con le lasse B, 509-512 (= IV, 1-4), che raccontano della nascita mostruosa di Babilonia, allegoria della morte di Alessandro. Poi due lasse, originali di B (B, 513-514), in cui si spiegano le motivazioni dei due assassini del Macedone. Subito segue IV, 10, in cui si vedono gli effetti del veleno e la fuga dei due assassini, e IV, 33, in cui viene annunciata la morte di Alessandro. Poi, flashback: la narrazione riprende con la lassa B,

⁷³ *Girart de Rousillon* (Meyer): CIX dell'introduzione.

517 (=IV, 5), in cui Alessandro organizza la corte plenaria e il racconto continua con un secondo avvelenamento del re, questa volta condiviso dal resto della tradizione delle Il racconto prosegue con la distribuzione delle terre ai Pari, e tra loro, come abbiamo visto, anche ad Aristotele. Il racconto procede fino alla descrizione della tomba di Alessandro, che si conclude in B, 568 (= IV, 66). A questa segue una lassa originale (B, 569): un messaggero di Candace arriva e, dopo aver riportato le condoglianze della sua regina, dice ai Pari che sa dove si trovano i traditori. I due (B, 570) vengono catturati, ma prima del loro giudizio Candace si spande in un lungo pianto straziato. Seguono le lasse B, 571-574, in cui Aristotele suggerisce di lasciar morire di fame i due traditori, ingabbiati ed esposti al pubblico ludibrio: questi finiscono col mangiarsi a vicenda, mentre le loro anime vengono rapite dai diavoli e trascinate all'Inferno.⁷⁴ Il *roman* si conclude, infine, con le lasse IV, 67-75: l'ultima lassa manca però dei tre versi conclusivi., in cui si firma «Alexandre de Bernais vers l'Eure» (IV, v. 1699).

-513 Alessandro accoglie con gioia i due servi (v. B, 8915) che hanno in progetto di avvelenarlo: qui i due assassini sono chiamati Antipater e Divinuspater, a differenza di B, 442-443, e concordemente con la tradizione del *Roman d'Alexandre*. Il nome di Cassandran, che nella precedente versione (e nell'*Historia de Preliis*) complotta con Antipater riemerge comunque in questa lassa e nella prossima: qui (B, v. 8921) è l'«escuier» dei due, che ha distillato per loro il veleno da dare ad Alessandro. In particolare, si dice che il Macedone «A la en son dormant Cassardran conoü»: il tema del sogno che predice ad Alessandro la sua morte è comune almeno all'*Historia de Preliis* I², possibile fonte di queste due lasse.⁷⁵

-514 Cassandran serve il veleno ad Alessandro e ai due servi, invece, serve succo di ginepro.

-515 Corrisponde pressoché *ad verbum* con la lassa IV, 10 del *Roman d'Alexandre*. Mi limito a segnalare che qui sembra in una posizione piú

⁷⁴ Il testo delle sei lasse è edito in Ham 1935: 6-9, a cui rimanda anche MFRA VII, p. 53.

⁷⁵ Il sogno di Alessandro trova un parallelo preso dall'*Historia de Preliis* J² (Hilka): 247 (col. sinistra per il testo latino) e 248 (per il testo francese, piú lungo).

coerente rispetto al dettato di Alexandre de Paris: in entrambe le versioni infatti i due servi escono dalla «chambre» in cui stavano con il re, ma se in B questo ha senso, nella *vulgata* l'intera scena si svolge nella *sale pavee* (v. IV, 143) dove è stata convocata la corte plenaria e tutti i nobili sono seduti a mangiare.

-**516** Corrisponde alla lassa IV, 33, in cui viene gridata la morte di Alessandro – che però si riprende e chiede ai Pari di essere vendicato. Gli ultimi cinque versi di questa lassa, tuttavia, trovano un parallelo altrettanto preciso in una lassa rigettata dagli editori americani, detta IV, 60.1, nella versione prossima in particolare a D (Paris, BNF fr. 15094) e Y (Città del Vaticano, BAV Reg. Lat. 1364): questa lassa è presente anche nei mss. F, H (Paris, BNF fr. 786) N, Q e S (Paris, BNF, Fr. 1590), ma con un testo molto diverso dove non si presenta il tema dell'odio tra i dodici Pari: il parallelo con B, per questi manoscritti, quindi non sussiste.⁷⁶

IV, 60.1 vv. 3-4, 9-14

Tote nuit l'ont ploré et plaint et regreté
A l'aube aparissant ont le cors atorné
[...]
Mais ançois que il soient de lor signor torné
Ont puis tencié ensamble, laidit et ramponé
C'onques puis a nul jor ne furent acordé
Par ire se departent si se sont desfié
Et a tant la haine et la guerre duré
Deci que vint au tans de Yudas Macabré

B, 516 vv. 8958-8965

Tote nuit l'ont gaitié e plaint e regreté,
A l'auba apparissant ont lo cors enbasmé.
Sor quatre goz d'or ont lo sarcoil levé,
Mais anceis que il siont de la tombe torné
Ont tant li uns as autres tencié e ramponé
Que per ire departent si se sunt desfié.
Et a tant li estris de la guerre duré
Entresque vint al tens de Judas Machabé.

Come si vede i parallelismi testuali sono piuttosto stringenti, e viene naturale chiedersi in che direzione si sia mossa la contaminazione. Potrebbe darsi qui un caso simile rispetto a quello che, lo abbiamo visto, gli editori americani sostengono sia avvenuto con le lasse III, 5.1-5.3 – ovvero, che questa lassa sia prodotto di una redazione più antica di B che circolando indipendente ha contaminato D e Y saltando, di fatto, lo stadio del lavoro

⁷⁶ MFRA VII: 51-2, prima viene dato il testo basato su D e le importanti varianti di Y e dopo la seconda versione basata su H.

attribuibile ad Alexandre de Paris. Foulet, lo si è visto nell'introduzione, rigetta l'idea che nella *branche* IV B abbia attinto ad una fonte precedente ad Alexandre de Paris, ma si può ben dire che il racconto, molto scorciato ma del tutto originale, che copre queste quattro lasse, è in certi dettagli forse anche migliore della sua versione *vulgata*: ma non è il caso qui di argomentare ipotesi che dovranno necessariamente reagire con tutto il corpus manoscritto.⁷⁷

-569 La lassa riprende l'*incipit* da IV, 51 (che peraltro ricorre poco prima, in B, 554):

B 569

Seignor, après ice que li reis fu feniz,
Que il fu enterrez, morz et ensevelliz,
Ans que li .xii. per se fussent departiz,

B 554

Il n'aveit pas grant piece que li reis ert feniz
Ans qu'il fust enbasmez, ons ne ensevelliz.
Ses liz estoit envouz de dos riches samiz,

ma dopo i primi due vv. inizia un racconto originale: un messaggero di Candace arriva e, dopo aver riportato le condoglianze della sua regina, dice ai Pari che sa i due traditori – che qui, come in tutta la tradizione di Alexandre de Paris, si chiamano *Divinuspater* e *Antipater*, mentre di *Casandran* non c'è più traccia – si trovano sull'isola di *Periz* (B, v. 10337). I dodici, guidati dal messaggero, arrivano subito ai due traditori, li trovano addormentati e decidono di portarli via per esporli al giudizio popolare.

- 570 I due traditori vengono catturati: prima che i greci possano giudicarli però arriva Candace in persona, che si spande in un lungo pianto straziato. Questa lassa è comune ai manoscritti D, G (Paris BNF fr. 25517), e F ed è detta dagli editori americani IV, 66.2, in tutti e tre i codici tra IV, 70 e IV, 71.⁷⁸ Il testo in questi tre manoscritti conserva anche i due vv. B,

⁷⁷ Se di un'opera antecedente ad Alexandre de Paris parliamo, in che rapporti questa stava con la *Mort Alixandre* studiata in MFRA VII: 27-35? E con il secondo ciclo di pianti, con lasse più lunghe e unito da alcuni punti strutturali proprio a questa *Mort*? Questo ipotetico antecedente di B ha influito nella tradizione di Alexandre de Paris, come qui sembrerebbe? E con che grado di contaminazione? Si può pensare ad un'edizione ricostruita come quella tentata dagli editori americani per il *Fuerre de Gadres*?

⁷⁸ MFRA VII: 6 inserisce la lassa in D tra VI 71 e 71: è ovviamente un errore tipografico. Per il testo e le note dei tre codici, Ham 1935: 6-7; più in generale, per precise

10393-10394, in cui si afferma esplicitamente che «La compaigna des Gres, qui tant est redotee, | Ont pris les dos traitors cant l'auba est crevee», anche se, a differenza di B, in questi tre manoscritti non è stato ancora raccontato l'arresto dei due assassini: G ignora la difficoltà posta da questo passaggio ma D e F presentano un raccordo di due lasse con la *Vengeance Alexandre* in cui i due assassini fuggono dalla torre in cui i Pari li avevano rinchiusi.⁷⁹ Se Ham (1935: 2) afferma che è impossibile dimostrare «whether stanza 2 [ovvero la seconda di questo raccordo] originally existed by itself and subsequently inspired the interpolation of the other five stanzas in B, or whether GDF had access to the complete *Vengeance* and simply discarded stanzas 1, 3-6 in favor of Gui de Cambrai», Rinoldi (2006: 113) nota giustamente che «[l']accenno alla cattura di Antipater e Divinuspater mostra di per sé che anche GDF si rifanno ad un racconto che non comprendeva solo il lamento di Candace». Posta, in ogni caso, la ragionevole ipotesi che le lasse 569-574 siano in B «a very late addition»⁸⁰ resta comunque difficile capire la direzione della contaminazione, che può essere partita dalla «B tradition» – che, come in B, 515, avrebbe scavalcato lo stadio di Alexandre de Paris per contaminarne direttamente e soltanto un ramo della tradizione; oppure da un racconto indipendente che ha influenzato contemporaneamente sia un redattore tardo di B, sia D, F e G; oppure infine da un'interpolazione di un manoscritto perduto di Alexandre de Paris, antecedente comune a D, F e G che ha contaminato B* e vi è rimasta cristallizzata: in un secondo momento, un altro antecedente di D, F e G avrebbe espunto questa versione, preferendogli la *Vengeance* ma conservando il pianto di Candace e le contraddizioni che questo porta.

-571 Emenidus spinge i Pari a fare giustizia e a cercare una punizione adeguata per quel che Antipater e Divinuspater hanno fatto.

osservazioni ecdotiche, Rinoldi 2006: 111-6. Per il colore romanzesco del *planctus* di Candace, Gaullier Bougassas 1998: 134.

⁷⁹ Le stanze, dette IV, 74.1-74.2 sono pubblicate in MFRA VII: 54-5.

⁸⁰ Ham 1935: 3. Rinoldi 2006: 113 aggiunge che questa versione manca, oltre che da A anche dal *Libro de Alexandre* che tra le sue fonti, lo abbiamo visto, può contare B*: il primo però nella *branche IV* dipende integralmente da Alexandre de Paris, mentre il secondo inserisce la dipartita di Alessandro in una dimensione sovranaturale, contro la quale è ben difficile vendicarsi.

-572 Aristotele propone di farli digiunare otto giorni e poi di rinchiuderli insieme: si divoreranno a vicenda. Mi limito a segnalare qui che L, concordemente con G e I, conclude il *Vengement* con quattro lasse originali. La terza di costoro però, detta da Ham 77* presenta qualche prossimità con la lassa B, 572: in particolare il primo verso della lassa in B legge «Seignor, fait Tolomeu, franc chivalier vaillant», mentre in L «Signor, dist Tolomer, franc cevalier vaillant». Evidentemente tre spiegazioni sono possibili per giustificare questa coincidenza.

-Una poligenesi radicale, per cui L e B giungono per caso allo stesso verso iniziale. L'unica lassa nella *branche IV* che rima in *-ant* e che quindi può aver fornito una base per questa poligenesi, la lassa IV, 30 – in effetti inizia con «Segnor, dist Alixandre, franc chevalier vaillant» – è presente in B (= B, 544) ma non in L: si tratta di una lassa concettualmente problematica, in cui Alessandro nomina Tolomeo primo tra tutti i Pari, e gli altri concordano nel seguirlo e nel difendere le terre che il Macedone ha affidato loro, dunque non è assurdo pensare alla possibilità che un antecedente di L abbia avuto la lassa IV, 30, l'abbia usata per ispirazione in 77* e poi l'abbia perduta in sede di copia.

-La dipendenza di un antecedente di L da un B*, da cui potrebbe aver tratto l'*Alexandre décasyllabique* che ha rielaborato in versi alessandrini e l'*Alexandre en Orient* che ha arricchito con episodi della *branche III*. Quest'ipotesi, oltre a ridimensionare l'indipendenza ipotizzata tra i tre manoscritti A, B ed L, implica ovviamente che la vendetta originale contenuta in B, 569-574 non pertenga ai momenti finali della tradizione che ci ha consegnato B, ma sia abbastanza antica da aver influenzato la versione di L.⁸¹

-Infine, terza possibilità, forse meno probabile, è che la «B version» sia stata influenzata da uno degli antecedenti di L, testimone di *Alexandre de Paris* arricchito dal *Vengement Alixandre*, e che lo abbia utilizzato per trarne la *branche IV*, in cui B dimostra di dipendere da un manoscritto della *vulgata* prossimo non solo a L, ma anche ai ms. E e G, e anche per prendere ispirazione nell'elaborare una vendetta originale prendendo l'*incipit* della lassa 77* del *Vengement* così come la si legge in L. Va notato però che E

⁸¹ Il che potrebbe essere in contraddizione con quanto notato in Ham 1933: 1-4.

non presenta il *Vengement*, e che G lo arricchisce, come L, delle tre lasse 76*-78* ma mettendo a testo una versione diversa della lassa 77*.

-573 Viene dato seguito alla condanna: i due traditori sono chiusi in un cortile murato, resi disperati e folli dalla fame.

-574 I due si mordono l'un l'altro fino a morire: compaiono dei diavoli «O chaenes de fer, o maçues, o cros» (v. B, 10596) per trascinarne le anime all'Inferno.

7. QUALCHE CONCLUSIONE

Di fronte alla ricchezza e al disordine dei materiali che abbiamo visto in queste pagine, l'unica conclusione, necessariamente aperta, non potrà che essere quella di stabilire nuove piste d'indagine per tentare di spiegare i tanti punti di domanda sollevati. Ecco che allora tre sembrano le strade, da percorrere, tutte ovviamente destinate auspicabilmente a intrecciarsi tra loro:

Obiettivo primario nell'indagine di questo codice deve essere quello di approfondirne ulteriormente la stratigrafia, anche attraverso un'analisi linguistica che qui mi è sembrato prematuro tentare:⁸² la spiegazione tentata dagli editori americani, in effetti, sebbene in molti punti solida e ancora efficace, andrebbe rivista anche alla luce di ridondanze e piccole contraddizioni interne che qui e là emergono nel testo e che ho cercato di evidenziare.

Un secondo punto, strettamente legato al primo, deve essere l'analisi in rapporto al resto delle tradizioni alessandrine: in particolare, come si è visto, il *Libro de Alexandre* e i vari *Alexanderlied*, ma anche l'*Historia de Preliis*. In questo filone dovrà avere un posto anche lo studio dei rapporti tra questo codice e *Alexandre de Paris*: sembra prioritario, anche alla luce di una nuova auspicabile edizione del *Roman d'Alexandre*, capire non solo il peso reciproco, ma anche la possibilità o meno che uno o più manoscritti della «B version» siano entrati in contatto con rami della tradizione di *Alexandre de Paris* in maniera indipendente.

⁸² Il modello ideale potrebbe essere Naudeau 1993, che, pur mirabile per attenzione e completezza, si limita alla redazione in *décasyllabes*.

Infine deve essere approfondita la ricerca sulle fonti degli episodi – che solo apparentemente è distante da questi due filoni – che possa aiutare a circostanziarli meglio di quanto non sia riuscito a fare chi scrive. Ecco che dare corpo e contesto al ricchissimo materiale di cui si è parlato in questo contributo potrebbe anche fornire indizi su chi e quando lo ha inserito nel tessuto della «B version».

Insomma, il lavoro non è che agli inizi.

Simone Briano

(Università di Bologna – Université de Lille)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Alexandre de Paris, *Roman d'Alexandre* (Armstrong) = *The Medieval French Roman d'Alexandre*. Edited by Edward Cooke Armstrong I *Text of the Arsenal and Venice Versions, prepared with an Introduction and a Commentary*, by Milan Silvanus La Du, Princeton ·Paris, Princeton University Press, 1937 (= MFRA I); *The Medieval French Roman d'Alexandre*. Edited by Edward Cooke Armstrong II *Version of Alexandre de Paris. Text*. Edited by Edward Cooke Armstrong, Douglas Buffum, Bateman Edwards, Lawrence Lowe, Princeton ·Paris, Princeton University Press ·Presses Universitaires de France, 1937 (= MFRA II); *The Medieval French Roman d'Alexandre*. Edited by Edward Cooke Armstrong III *Version of Alexandre de Paris, Variants and Notes to Branch I* by Alfred Foulet, Princeton ·Paris, Princeton University Press ·Presses Universitaires de France, 1949 (= MFRA III); *The Medieval French Roman d'Alexandre* Edited by Edward Cooke Armstrong. IV : *Le roman du Fierre de Gadres d'Eustache*, by Edward Cooke Armstrong, Alfred Foulet, Princeton ·Paris, Princeton University Press ·Presses Universitaires de France, 1942 (= MFRA IV); *The Medieval French Roman d'Alexandre* Edited by Edward C[ooke] Armstrong. V *Version de Alexandre de Paris. Variants and Notes to Branch II*, by Frederick Browning Agard, Alfred Foulet, Princeton ·Paris, Princeton University Press ·Presses Universitaires de France, 1942 (= MFRA V); *The Medieval French Roman d'Alexandre* Edited by Edward

- Cooke Armstrong VI: *Introduction and Notes to Branch III*, by Alfred Foulet, Princeton · Paris, Princeton University Press · Presses Universitaires de France, 1976 (= MFRA VI); *The Medieval French Roman d'Alexandre* Edited by Edward Cooke Armstrong VII: *Introduction and Notes to Branch IV*, by Bateman Edwards, Alfred Foulet, Princeton · Paris, Princeton University Press · Presses Universitaires de France, 1955 (= MFRA VII).
- Bataille Loquifer* (Barnett) = *La Bataille Loquifer*, by Monica Barnett, Oxford, Blackwell, 1975 («Medium Aevum Monographs, New Series», VI).
- Girart de Roussillon* (Meyer) = *Girart de Roussillon, chanson de geste traduite pour la première fois par Paul Meyer*, Paris, Champion, 1884.
- Historia de Preliis* J³ (Steffens) = *Die Historia de Preliis Rezension J3* herausgegeben von Karl Steffens, Meisenheim am Glain, Hain, 1973.
- Libro de Alexandre* (Willis) = *El "Libro de Alexandre". Texts of the Paris and the Madrid manuscripts*, ed. by Raymond Smith Willis, Princeton · Paris, Princeton University Press · Presses Universitaires de France, 1934.
- Libro de Alexandre* (Marcos Marín) = Francisco Marcos Marín, *Libro de Alexandre*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Libro de Alexandre* (Casas Rigall) = *Libro de Alexandre*, edición, estudio y notas de Juan Casas Rigall, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Liutprando da Cremona, *Antapodosis* (Chiesa) = Liutprando da Cremona, *Antapodosis*, a c. di Paolo Chiesa con una introduzione di Girolamo Arnaldi, Milano, Fondazione Lorenzo Valla · Mondadori, 2015.
- Maugis d'Aigremont* (Vernay) = *Maugis d'Aigremont. Chanson de geste, avec introduction, notes et glossaire* par Philippe Vernay, Berne, Franke, 1980.
- Roman d'Alexandre en Prose* (Hilka) = *Der Altfranzösische Prosa-Alexander-roman nach der Berliner Bilderhandschrift, nebst dem lateinischen Original der Historia de preliis (Rezension J2)*, herausgegeben von Alfons Hilka, Halle, S. M. Niemeyer, 1920.

LETTERATURA SECONDARIA

- Benedetti 1998 = Roberto Benedetti (a c. di), *Le Roman d'Alexandre. Riproduzione Del Ms. Venezia Biblioteca Museo Correr 1493*, Tricesimo, Roberto Vattori Editore, 1998.
- Boitani (*et alii*) 1997 = Piero Boitani, Corrado Bologna, Adele Cipolla, Mariantonia Liborio (a c. di), *Alessandro nel Medioevo occidentale*, Introduzione di Peter Dronke, Milano, Fondazione Lorenzo Valla · Mondadori, 1997 («Scrittori greci e latini», Le storie e i miti di Alessandro).
- Borriero 2016 = Giovanni Borriero, *Sources et auteurs dans la matière d'Alexandre: considérations préliminaires*, «Medioevus» 2 (2016): 71-107.

- Brunetti 2001 = Giuseppina Brunetti, *Per il Romanzo d'Alexandre in Italia. Due poesie in un manoscritto dell'Historia de preliis (Leipzig, Universitätsbibliothek, Rep. II.4°.143)*, in Andrea Fassò, Luciano Formisano (a c. di) *Il racconto nel medioevo romanzo. Atti del convegno (Bologna, 23-24 ottobre 2000)*, Bologna, Pàtron, 2001: 379-90.
- Brunetti 2004 = Giuseppina Brunetti, *Un capitolo dell'espansione del francese in Italia: manoscritti e testi a Bologna fra Duecento e Trecento*, in Francesco Benozzo, Giuseppina Brunetti, Patrizia Caraffi (a c. di), *Bologna nel Medioevo*, Bologna, Pàtron, 2004: 125-64.
- Brunetti 2012 = Giuseppina Brunetti, *L'Antiquité partagée: la tente historiée du païen Agolant dans la "Chanson d'Aspremont" francoitalienne*, in Carlos Alvar Ezquerro, Constance Carta (éd. par), *In Limine Romaniae. Chanson de geste et épopée européenne. Actes du XVIIIe Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (20-24 juillet 2009)*, Bern, Peter Lang, 2012: 151-74.
- Braga 2004 = Corin Braga, *Le paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Éden oriental*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Butler 1898 = Cuthbert Butler, *The Lausiac history of Palladius*, Cambridge, Cambridge University Press, 1898.
- Carapezza 2005 = Francesco Carapezza, *Ecdotica galloromanza negli Stati Uniti d'America*, «Atti dell'Accademia dei Lincei» 402 (2005): 687-754.
- Cary 1967 = George Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.
- Cipolla 2013 = Adele Cipolla, *Hystoria de Alexandro Magno (Vorauer Alexander): studi sulla costituzione del testo*, Verona, Fiorini, 2013.
- Cizek 1982 = Alexandre Cizek, *Alexandre le Grand et «li douze pers de Gresce» du roman français d'Alexandre dans une perspective comparatiste*, in Danielle Buschinger, André Crépin, (éd. par), *La représentation de l'Antiquité au Moyen Âge. Actes du colloque des 26, 27 et 28 mars 1981*, Université de Picardie – Centre d'étude médiévales, Wien, Halosar 1982: 169-201.
- Cizek 1982 = Alexandre Cizek, *Le rencontre des deux sages, Salomon le pacifique et Alexandre le Grand dans la légende hellénistique et médiévale*, «Senefiance» 11 (1982): 75-99.
- Cosentino 2002 = Augusto Cosentino, *La tradizione del re Salomone come mago ed esorcista*, in Attilio Mastrocinque (a c. di), *Gemme gnostiche e cultura ellenistica*, Bologna, Patron, 2002: 41-59.
- Croizy-Naquet 1993 = Catherine Croizy-Naquet, *La description de Babylone dans le manuscrit de Venise du Roman d'Alexandre (vv. 7759- 8078)*, «Bien dire et bien apprendre» 11 (1993): 131-42.
- De Santis 2016 = Silvia De Santis, *Amors, vers cui rien n'a defense: Medea e Giasone*

- nel Roman de Troie di Benoît de Sainte-Maure*, «Studj romanzi» n. s. 12 (2016): 9-35.
- Dusio 2017 = Cristina Dusio, *Plaist vos oïr ques diable ce fut: Chapalu nell'epica romanza*, in Maria Careri, Caterina Menichetti, Maria Teresa Rachetta (a c. di), *Par deviers Rome m'en revenrai errant. XXème Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, Roma, Viella, 2017: 505-14.
- Espiner-Scott 1938a = Janet Girvan Espiner-Scott, *Claude Fauchet, sa vie, son œuvre*, Paris, Droz, 1938.
- Espiner-Scott 1938b = Janet Girvan Espiner-Scott, *Documents concernant la vie et les œuvres de Claude Fauchet*, Paris, Droz, 1938.
- Everson 2005 = Jane Everson *The epic tradition of Charlemagne in Italy*, «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes» 12 (2005): 45-81.
- Fauchet 1581 = Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française. Rime et romans*, Paris, Mamert Patisson Imprimeur du Roy, 1581.
- Frappier 1963 = Jean Frappier, *Sur Pecol/Quepol*, in Moshe Lazar (éd. par), *Romanica et Occidentalia: Études dédiées à la mémoire de Hiram Peri*, Jerusalem, Magnes Press, 1963: 206-10.
- Freedman 1999 = Paul Harris Freedman, *Images of the Medieval Peasant*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Gaullier Bougassas 1998 = Catherine Gaullier-Bougassas, *Les romans d'Alexandre: aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998 («Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge», 42).
- Gaullier Bougassas 2007 = Catherine Gaullier-Bougassas, *Entre retour à l'ancien, fictions inédites et continuation nouvelle: l'originalité du manuscrit de Paris, BnF, fr. 789 dans la tradition manuscrite du Roman d'Alexandre*, «Le Moyen Français» 71 (2007): 33-44.
- Gaullier Bougassas 2014 = Catherine Gaullier-Bougassas (éd. par), *La fascination pour Alexandre le Grand dans les littératures européennes (Xe-XVIe c. s.): réinventions d'un mythe*, Turnhout, Brepols, 2014 («Alexander redivivus», 5).
- Gaullier Bougassas 2015 = Catherine Gaullier-Bougassas, *Les manuscrits italiens des Romans d'Alexandre français en vers et de l'Histoire ancienne jusqu'à César (XIIIe et XIVe siècles): lectures originales et créations inédites*, in Catherine Gaullier Bougassas (éd. par), *Alexandre le Grand à la lumière des manuscrits et des premiers imprimés en Europe (XIIe -XVIe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2015: 49-80 («Alexander Redivivus», 7).
- Giannini 2003 = Gabriele Giannini, *Produzione e circolazione manoscritte del romanzo francese in versi dei secoli XII e XIII in Italia*, Tesi di dottorato, Università di Roma-La Sapienza, Rel. Prof. Roberto Antonelli, 2003.
- Ginzberg 1913 = Louis Ginzberg, *Legends of the Jews*, Philadelphia, JPS, 1913.

- Graf 1892 = Arturo Graf, *Miti leggende e superstizioni nel medioevo*, Torino, Loescher, 1892, I: 36-9.
- Gugenheim 1911 = Susanna Gugenheim, *Il mago Malagigi. Saggio per uno studio sopra la figura del mago nella letteratura cavalleresca italiana*, Milano, Tipografia Indipendenza, 1911.
- Ham 1935 = Edward Billings Ham, *Five versions of the Venjance Alixandre*, Princeton · Paris, Princeton University Press · Presses Universitaires de France, 1935.
- Holmes, Radoff 1929 = Urban Holmes, Maurice Radoff, *Claude Fauchet and His Library*, «Publications of the Modern Language Association of America» 44 (1929): 229-42.
- Infurna (*et alii*) 1992 = Marco Infurna, Alberto Limentani, Francesco Zambon (a c. di), *L'«Entrée d'Espagne» e i signori d'Italia*, Padova, Antenore, 1992.
- Infurna 2001 = Marco Infurna, «*Roman d'Alexandre» e «Entrée d'Espagne»*, in Luigina Morini (a c. di), *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XV (Pavia, 11-14 ottobre 1994)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001: 185-99.
- Izydorczyk 1997 = Zbigniew Izydorczyk, *The Medieval Gospel of Nicodemus. Texts, Intertexts and Contexts in Western Europe*, Tempe, MRTS, 1997.
- Jarchow 2017 = Kathleen Jarchow, *Magic at the Margins: The Mystification of Maugis d'Aigremont*, in Albrecht Classen (ed. by), *Magic and magicians in the Middle Ages and the Early Modern Time*, Berlin, De Gruyter, 2017: 439-74.
- JE = *Jewish Encyclopedia, A Descriptive Record of the History, Religion, Literature, and Customs of the Jewish People from the Earliest Times to the Present Day*, ed. by Isidore Singer, New York · London, Funk and Wagnalls Company, 1901-1906.
- JONAS = https://jonas.irht.cnrs.fr/consulter/manuscrit/detail_manuscrit.php?projet=74432 [cons. 29/06/2023].
- Konstantakos 2015 = Ioannis Konstantakos, *Alexander and Darius in a contest of wit («Alexander romance» 1.36-38): sources, formation, and storytelling traditions*, «ACME» 68/1 (2015): 129-56.
- Lazzerini 2005 = Lucia Lazzerini, *El Libro de Alexandre y sus (presuntos) enigmas: nuevas propuestas*, «Cultura Neolatina» 65 (2005): 99-152.
- Lecco 2014 = Margherita Lecco, *Onomastica romanzesca medievale. Il nome 'Chapalu' fra testo e immagine*, «Il nome nel testo» 14 (2014): 285-99.
- Materni 2017 = Marta Materni, *Il Libro de Alexandre e il Roman d'Alexandre veneziano (con un'appendice sulle fonti del poema iberico)*, «Medioevo Europeo» 1/2 (2017): 61-105.
- Mazzoni 2019 = Maurizio Mazzoni, *Maugis e Malagigi: il mago-ladro dalla chanson de geste ai poemi cavallereschi*, «Schifanoia» 56-57 (2019): 31-7.
- Meyer 1882 = Paul Meyer, *Étude sur les manuscrits du roman d'Alexandre*, «Romania» 11 (1882): 213-332.

- Meyer 1886 = Paul Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*, Paris, Vieweg, 1886 (2 voll.).
- Michael 1997 = Ian Michael, *Automata in the Alexandre: pneumatic birds in Porus' palace*, in Ian Macpherson, Ralph Penny (ed. by), *The medieval mind: Hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, London, Tamesis books, 1997: 275-88.
- MIRABILE = https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/venezia-museo-civico-correr-correr-1493/MAFRA_138641 [cons. 29/06/2023].
- Monfrin 1977 = Jean Monfrin, *recensione a MFRA VI*, in «Romania» 98 (1977): 562-5.
- Mussafia 1870 = Adolf Mussafia, *Sulla leggenda del legno della Croce*, «Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse» 63 (1870): 165-217.
- Naudeau 1993 = Olivier Naudeau, *La langue de l'Alexandre décasyllabique*, «Revue de linguistique romane» 58 (1993): 433-59.
- Paradisi 2018 = Gioia Paradisi, *Alessandro o della complessità. Appunti sul programma figurativo del Roman de Toute Chevalerie di Tommaso di Kent*, in Giuseppina Brunetti (a c. di), *Per i romanzi di Alessandro Magno, storie, incontri, tradizioni testuali* (= Filologicamente, studi e testi romanzi II), Bologna, BUP, 2018: 123-41.
- Pasotti 1991 = Orietta Pasotti, *Dai cantari ai poemi cavallereschi: prestigio e crisi del mago Malagigi*, «La Rassegna della letteratura italiana» 95 (1991): 39-48.
- Penot 2020 = Alexandra Penot, *Collecter pour instruire, réunir pour préserver: l'assemblage à l'œuvre dans le Recueil de l'origine de la langue et poésie française, ryme et romans de Claude Fauchet*, «Pratiques et formes littéraires [en ligne]» 17 (2020), online a <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=239> [cons. 29/06/2023].
- Petit 1988 = Aimé Petit, *Le pavillon d'Alexandre dans le "Roman d'Alexandre"*, (1988), «Bien dire et bien apprendre» 6 (1988): 77-96.
- Pietersma 1993 = Albert Pietersma, *The Apocryphon of Jannes and Jambres the magicians*, Leiden, Brill, 1993.
- Pischari 1910 = Jean Pischari, *L'arbre chantant*, in *Mélanges offerts à M. Émile Chatelet*, Paris, Champion, 1910: 628-33.
- Prangma-Hajenius, 1995 = Angélique Prangma-Hajenius, *La légende du bois de la croix dans la littérature française médiévale*, Assen, Van Gorcum, 1995.
- Quinn, 1962 = Esther Casier Quinn, *The Quest of Seth for the Oil of Life*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.
- Reinhard 1941 = John Richard Reeinhard, *Setting Adrift in Medieval Law and Literature*, «PMLA» 56 (1941): 33-68.
- Rinoldi 2006 = Paolo Rinoldi, *Il ms. F (Parma, Bibl. Palatina, Parm. 1206) del 'Roman d'Alexandre'*, «Troianalexandrina» 6 (2006): 81-128.
- Rinoldi 2008 = Paolo Rinoldi, *La circolazione della materia alessandrina in Italia nel*

- Medioevo (coordinate introduttive)*, «Quaderni di studi indo-mediterranei» 1 (2008): 11-50.
- Rinoldi 2018 = Paolo Rinoldi, *Il Roman d'Alexandre nei mss. A e B: sondaggi oltre la porzione decasillabica*, in Giuseppina Brunetti (a c. di), *Per i romanzi di Alessandro Magno, storie, incontri, tradizioni testuali* («Filologicamente. Studi e testi romanzi», II), Bologna, BUP, 2018: 105-22.
- Rinoldi 2021 = Paolo Rinoldi, *Il Roman d'Alexandre décasyllabique: prassi ecdotica e problemi testuali*, in Gianfelice Peron (a c. di), *Alessandro Magno nel Veneto Medioevale e dintorni*. Atti del Convegno (Padova, 25-26 maggio 2015), Padova, CLEUP, 2021: 233-60.
- Ross 1952 = David John Athole Ross, *Nectanebus in his palace: a problem of Alexander iconography*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 1952 15/1-2 (1952): 67-87.
- Ross 1963 = David John Athole Ross, *Alexander Historiatus*, London, Warburg Institute, 1963.
- Ross, 1985 = David John Athole Ross, *Studies in the Alexander Romance*, London, Pindar Press, 1985.
- Ross 2019 = David John Athole Ross, *Illustrated Medieval Alexander-Books in French Verse*, ed. by Maud Pérez-Simon, Alison Stones, Martine Meuwese, Turnhout, Brepols, 2019 («Manuscripta Illuminata» 4).
- RALFrI=<http://www.rialfri.eu/rialfriPHP/public/testo/testo/codice/alexandre-b.html> [cons. 29/06/2023]
- RIALFrI(scheda)=<https://www.rialfri.eu/rialfriWP/manoscritti/veneziana-biblioteca-del-museo-correr-correr-1493> [cons. 29/06/2023]
- Shalev-Eyni 2006 = Sarit Shalev-Eyni, *Solomon, his Demons and Jongleurs: the Meeting of Islamic, Judaic and Christian Culture*, «Al-Masaq: Journal of the Medieval Mediterranean» 18 (2006): 145-60.
- Stone 2016 = Charles Russell Stone, *Proud Kings, Polyglot Scribes, and the I³ "Historia de preliis": The Origins of Latin Alexander Romance in Norman and Staufan Italy*, «Speculum» 91 (2016): 724-44.
- Stones 2019 = Alison Stones, *The Illustrated «Alexander» in French Verse: the Case of Italy*, «Francigena» 5 (2019): 229-55.
- Van der Toorn–Van der Horst 1990 = Karel van der Toorn, Pieter Willelm van der Horst, *Nimrod before and after the Bible*, «The Harvard Theological Review» 83/1 (1990): 1-29.
- Vanin 2013 = Barbara Vanin, *I manoscritti medievali in lingua volgare della Biblioteca del Museo Correr Roma · Padova*, Antenore, 2013.
- Varvaro 2001 = Alberto Varvaro, *Considerazioni sull'edizione facsimile di codici letterari*, «Medioevo Romano» 25 (2001): 481-91.

- Wesselofsky 1887 = Alessandro Wesselofsky 1887, *recensione a Meyer 1886*, «Giornale storico della letteratura italiana» 9 (1887): 255-66.
- Willis 1935 = Raymond S[mith] Willis, *The debt of the Spanish "Libro de Alexandre" to the French "Roman d'Alexandre"*, Princeton · Paris, Princeton University Press · Presses Universitaires de France, 1935.
- Zanmarchi de Savorgniani 1998 = Livia Zanmarchi de Savorgniani, *Ture Babiloine*, in Benedetti 1998: 79-85.
- Zacher 1867 = Julius Zacher, *Pseudo-Callisthenes forschungen zur kritik und geschichte der ältesten aufzeichnung der Alexandersage*, Halle, Buchhandlung des Waisenhauses, 1867.
- Zufferey 2007 = François Zufferey, *Perspectives nouvelles sur l'Alexandre d'Anberri de Besançon*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 123 (2007): 385-418.

RIASSUNTO : Il contributo approfondisce le interpolazioni originali della particolare versione del *Roman d'Alexandre* contenuta nel manoscritto B (Venezia, Museo Correr 1493): un'approfondita analisi lassa per lassa, mai tentata finora nonostante l'importanza del codice nella tradizione del *Roman d'Alexandre*, dimostra i punti di contatto del testo con altre opere della galassia alessandrina, come l'*Historia de Preliis*, il *Libro de Alexandre* e l'*Alexanderlied*, ma anche influenze difficili da rintracciare, legate – tra l'altro – alla letteratura cristiana apocrifia e a leggende ebraiche su Salomone.

PAROLE CHIAVE: *Roman d'Alexandre*, interpolazioni, Alessandro Magno, tradizione manoscritta, Babilonia

ABSTRACT : The article studies the original interpolations in manuscript B (Venice, Museo Correr 1493) peculiar version of the *Roman d'Alexandre*: a deep analysis has never been tried despite this codex interest in the tradition of the *Roman d'Alexandre*. It shows that this text is linked with other works in the *matière* of Alexander, such as the *Historia de Preliis*, the *Libro de Alexandre* and the *Alexanderlied*, but also some influences that have been hard to track: Christian apocryphal literature and Hebrew legends on Salomon, among the many.

KEYWORDS: *Roman d'Alexandre*, interpolations, Alexander the Great, manuscript tradition, Babylon.

S A G G I

DAL MIRACULUM AL MILAGRO:
LA ABADESSA PREÑADA
DI GONZALO DE BERCEO

I*Milagros de Nuestra Señora* di Gonzalo de Berceo¹ costituiscono un interessante caso di letteratura di secondo grado, nella forma, per dirla con Gérard Genette (1982: 19), della trasformazione diretta seria («dire la même chose autrement», secondo la sua efficace sintesi). Una trasformazione realizzata mediante una *paraphrasis* poetica, ovvero la traduzione (atto che, sarà bene ricordarlo, nelle *Artes poetriae* medievali non è disgiunta da quelli dell'interpretazione, dell'esposizione, dell'esplicazione e dell'emulazione, vale a dire di un superamento, del testo tradotto, e non esclude neppure il suo commento)² e la versificazione nei modi della *cuaderna vía* (con la conseguente, profonda ristrutturazione del discorso che anche questa operazione comporta)³ di un ipotesto latino in prosa. Per quanto non si possa escludere (anzi piú di un indizio induce a pensarlo, suggerendo cautela) che il poeta riojano ne abbia maneggiato una versione a noi non pervenuta, caratterizzata da varianti sue proprie, il rapporto dei *Milagros* con la collezione latina dei *Miracula beatae Mariae virginis* traman-

¹ Traggio tutte le citazioni del testo da Berceo, *Milagros de Nuestra Señora* (Baños Vallejo).

² Basti il rinvio a Faral 1924, Curtius 1948, II: Exkurse XIII, e Copeland 1991; piú specificamente, discute le peculiarità “autoriali” di Berceo Biaggini 2001a, 2001b, 2002, 2005. Come è noto, nella strofa finale o prevista come tale della raccolta Berceo si auto-definisce «enterpretador» di Maria («Madre, del tu Golzalvo seÿ remembrador, / que de los tos miraclos fue enterpretador», vv. 866ab), termine che si può intendere e che è stato inteso in vari modi dalla critica (traduttore, espositore, commentatore, rifacitore, esecutore, declamatore): si vedano Diz 1995: 224, *Milagros de Nuestra Señora* (Bayo–Michael): 330, e Baños Vallejo 2011.

³ *Découpage* di versi e emistichi, parallelismi, associazione binaria di elementi, inversioni, moltiplicazione di sintagmi appositivi o esplicativi, ecc.; rinvio almeno a García 1982.

data dai manoscritti Thott 28 della Biblioteca Reale di Copenaghen, 110 della Biblioteca Nazionale di Madrid, 819 della Biblioteca de La Seo di Saragozza e Alcobacense 149 della Biblioteca Nazionale di Lisbona, è accertato.⁴ Un rapporto che è stato indagato a più riprese e sotto più rispetti, sia (semplificando, giacché i livelli inevitabilmente si intersecano e sovrappongono) degli scarti sul piano del contenuto, ovvero delle *figurae sententiae*, sia degli scarti sul piano dell'espressione, ovvero delle *figurae elocutionis* e della riorganizzazione formale e ritmica del discorso in quartine monorime di alessandrini, vuoi offrendo analisi d'insieme,⁵ vuoi studiando procedimenti specifici,⁶ vuoi sottoponendo ad esame comparativo singoli racconti.⁷ Un valido banco di prova per verificare alcuni dei procedimenti di rielaborazione già identificati (fondamentalmente le categorie della *quadripartita ratio* descritta da Quintiliano [*Institutio Oratoria*, 1, 5, 38]: addizione, omissione, commutazione, sostituzione, cui si aggiungono la dilatazione e l'attenuazione) e, se possibile, individuare, accanto ad essi, qualche ulteriore pratica trasposizionale posta in essere da Berceo, ci è offerto dal *milagro XXI*, *De cómo un abadessa fue preñada*, rifacimento del racconto⁸ che l'antologia latina intitola *De abbatisa quam beata Maria ab infamia partus et pondere liberavit*.⁹

La comparazione tra esito castigliano ed etimo conferma anzitutto la tendenza del poeta riojano a riscrivere gli esordi (oltre che, altrettanto frequentemente, gli epiloghi) dei *miracula* tramandati dalla fonte, allo scopo di conferire alla sua raccolta una maggiore congruenza interna e l'organi-

⁴ D'obbligo in proposito il riferimento a Montoya Martínez 1988, A. Carrera de la Red 1999, *Miracula beate Marie Virginis* (A. Carrera de la Red–F. Carrera de la Red). Uno studio comparativo a livello di struttura tra la raccolta di Berceo e il manoscritto di Copenaghen è offerto da García Álvarez 2016.

⁵ Ad esempio: Becker 1910, *Milagros de Nuestra Señora* (Dutton), Artiles 1971, Giménez Resano 1976, Biglieri 1982, Fernández Pérez 2005.

⁶ Tra gli altri: Montgomery 1962, Girón Alconchel 1992, Moreno Hernández 2009.

⁷ Per esempio: Gicovate 1960 (accenni al *milagro XXI*: 9-11), Salazar Pinedo 1968, Giménez Resano 1978.

⁸ Che godette di ampia fortuna; ne analizza diverse testualizzazioni Fidalgo Francisco 1995.

⁹ Cito il testo del *miraculum* trådito dal manoscritto 110 della Biblioteca Nazionale di Madrid, pubblicato in *Milagros de Nuestra Señora* (Baños Vallejo): 369-72.

cità semantica propria di un *Libro*. Il testo latino costruisce l'introduzione al racconto intorno al confronto, naturalmente tutto a vantaggio della Vergine, tra Maria e il medico e tra gli interventi salvifici operati dalla prima a beneficio di anima e corpo dei devoti e le cure prestate ai pazienti dal secondo per sanare unicamente le infermità del corpo:

Celebre est ad illum medicum certatim currere languentes qui matrem suam tam potentem cognoverint ut morbis omnibus idoneus sit subvenire. Cuius periciam si pia quoque voluntas ornaverit ut quod sapienter potest, misericorditer cunctis velit impendere, nemini dubium quin eius presentiam omnes alacrius optent, expectent efficaciam, suffragium requirant. Et hanc quidem erga se languentium devotionem ipsi experiuntur qui corporum tantum incommodis occurrere noverint. Si autem quis hac etiam potentia sublimis qui non inferiore gratia valeat animabus quam corporibus subvenire, multo instantius queritur, ferventius desideratur, dulcius diligitur. Sed in hoc munere cum superna prestolante gratia plures sanctorum vigere manifestum sit, Mater utique sancti sanctorum hac potentia post Deum privilegio speciali pre omnibus sublimatur, ad cuius clementiam omnis feliciter confugiens ab omni egritudine liberatur et vera sanitate firmatur. Quod cum modo multiplici probare facillimum sit, subiectis breviter demonstrare placet exemplis.

Berceo presenta invece la sua versione ricorrendo a un appello all'uditorio (la formula, com'è noto, compare fin dall'Introduzione, marcandone la quadripartizione, e riaffiora ripetutamente negli *incipit* dei *Milagros*),¹⁰ appello che stabilisce una continuità spaziale («est logar»), temporale («si me quissiessedes un poco esperar») e tematica («un otro miráculu») con quanto precede e garantisce al contempo la bontà della nuova narrazione («de mejor bocada non podriedes tastar»):

Señores e amigos, compaña de prestar,
de que Dios se vos quiso traer a est logar,
aún, si me quissiessedes un poco esperar,
en un otro miráculu vos querría fablar.

De un otro miráculu vos querría contar
que fizo la Gloriosa, estrella de la mar,
si oírme quisiéredes, bien podedes jurar
que de mejor bocada non podriedes tastar. (500-501)

¹⁰ Informano al riguardo Gybbon-Monypenny 1965 e Flory 2000; in generale, per le funzioni della “cornice” che ingloba i venticinque racconti rinvio a Prat Ferrer 2007.

Dopodiché egli ambienta la vicenda in un'era remota, una sorta di mitica età dell'oro cristiana, nella quale la verità trionfa sulla falsità, gli uomini vivono in armonia fino alla settima età, i prodigi sono abituali, il clima è perennemente mite e i peccati vengono puntualmente perdonati in virtù della penitenza e della benevolenza di Dio e di suo Figlio:

Ennos tiempos derechos que corrié la verdat,
que non dicién por nada los omnes falsedat,
estonz vivién a buenas, vinién a vedegat,
vedién a sus trasnietos en séptima edat.

Facié Dios por los omnes miráculos cutiano,
ca non querié niguño mentir a su cristiano;
avién tiempos derechos ivierno e verano,
semejaba el sieglo que todo era plano.

Si pecavan los omnes, fazién bien penitencia,
perdonávalis luego Dios toda malquerencia;
avién con Jesu Cristo toda su atenencia;
quíérovos dar a esto una buena sentencia. (502-504)

È possibile, come osserva Helen Boreland (1983: 21-2), che in questo modo Berceo intenda suggerire una connessione tipologica tra la badessa, protagonista umana del racconto che sta per aver inizio, e la responsabile della Caduta, Eva. Entrambe peccano in un tempo lontano e in un luogo “primordiale”. Affine è anche la colpa di cui esse si macchiano: l'identificazione del Peccato Originale con la *concupiscentia carnis*, che ne è conseguenza e insieme veicolo, è infatti già esplicita in sant'Agostino (ad. es. *Civitas Dei*, XIV, 16-7): l'impotenza della volontà determina la disobbedienza del corpo, il quale si sottrae al dominio dell'anima razionale, prima della Caduta perfettamente armonizzata con la volontà divina, sicché l'uomo diventa servo degli «impulsi della carne che non riesce a controllare e dai quali si lascia governare, preda di quella concupiscenza con cui è stato generato». Anche quando i teologi scolastici cominciano a mettere in discussione questa equivalenza, non rinunciano completamente alla tradizione agostiniana: se da un lato si riconosce che la colpa del Peccato Originale consiste nella privazione della giustizia originaria, ovvero della capacità di perseguire il bene che Dio aveva attribuito ad Adamo, dall'altro la concupiscenza viene considerata la sua pena; oppure, aristotelicamente,

si individua nella privazione della giustizia la sua forma e nella concupiscenza la sua materia.¹¹ Come Eva, bandita insieme ad Adamo dal Paradiso Terrestre, la badessa rischia di essere punita con l'espulsione (un particolare, questo, assente nel testo latino) da quella sorta di Giardino dell'Eden, luogo privilegiato, consacrato e perciò protetto, nel quale vigono le regole e l'ordine della comunità religiosa, costituito dal suo convento.¹² Ma, a differenza di Eva, la badessa può confidare nella grazia e nella misericordia ripristinate, grazie all'azione espiatrice e redentrice di Cristo, con la Nuova Legge («pecó en buen punto, como a mí semeja, v. 505b) ed invocare il soccorso di sua Madre, la mediatrice per eccellenza.

Com'è noto, a partire dalle immagini dell'*homo viator* e della *peregrinatio vitae* che lo improntano, Michael Gerli (1985) ha proposto una lettura in chiave tipologica o figurale del Prologo che Berceo premette alla sua collezione, una lettura che si integra con quella allegorica glossata dall'autore stesso. L'ingresso del narratore nel «prado, / verde e bien sencido» (vv. 2bc), allegoria della Vergine e delle sue virtù, rappresenta il ritorno dell'uomo, in esilio (*peregrinus*) sulla terra a causa della Caduta nel Peccato Originale, al Paradiso perduto, un ritorno propiziato dall'opera di co-Redentrice svolta appunto dalla Madre di Cristo. Strumento dell'Incarnazione di Gesù, la Vergine ha reso possibile l'inversione della storia del *Genesis*, restituendo all'umanità, preda del peccato per aver trasgredito la Legge di Dio, la condizione naturale e l'innocenza primigenie, e con esse la possibilità di salvezza.¹³ Questo schema tipologico si ripete in forma

¹¹ Casagrande–Vecchio 2004: 874-5, da cui è tratta la precedente citazione.

¹² «It became common in the later Middle Ages to view the monastery as a kind of earthly paradise. For example St. Peter Damian represented the great monastery of Cluny as an eden watered by the four rivers which had poured out of the primeval garden: “Vere claustrum est paradusus”» (Burke 1980: 35).

¹³ Questo presupposto dottrinale accomuna, sulla scorta di una autorevolissima tradizione, l'intera produzione miracolistica mariana. Come noto, già nelle epistole di Paolo (1 *Cor.*, 15.22, 2 *Cor.*, 5.17, e, più diffusamente, *Rom.*, 5.12-21) il Nuovo Testamento rappresenta la ripetizione invertita della storia di Adamo, sicché Cristo costituisce l'anti-tipo del primo genitore, il novello Adamo venuto a riscattare l'umanità dalla Caduta. L'*oppositio* paolina fu ben presto ripresa e ampliata, fino ad includere Maria, che diviene la seconda Eva, per mezzo della quale è stato possibile lavare il peccato della prima. Nel suo *Dialogo*

metonimica e meno astratta in tutti i miracoli della raccolta, i quali narrano sul piano individuale il medesimo «drama de la Caída y Salvación», non «del hombre arquetípico, sino el de los hombres, los peregrinos, nuestros vecinos y nuestros contemporáneos», esemplificando e riaffermando «la validez actual de la gracia redentora de la Virgen».¹⁴

La necessità di ribadire questa modalità di interpretazione genera anche interventi più specifici, come ad esempio l'estensione-interpolazione del finale del *milagro XXII (El naufrago salvado)*, dove, introdotto da due versi di transizione che hanno lo scopo di trasferire il caso appena narrato dal piano singolo e contingente a un piano esemplare e assoluto,¹⁵ il discorso tipologico riaffiora esplicitamente:

con Trypho, Giustino affermava ad esempio che come «Eva, vergine ed incorrotta», aveva partorito «la parola detta dal serpente generando disobbedienza e morte», così la Vergine Maria «ricevendo la fede e la grazia», aveva generato colui «tramite cui Dio annienta, assieme al serpente, quegli angeli e quegli uomini che gli sono divenuti simili». Così Ireneo, pochi anni dopo, sviluppò lo stesso tema: «come la razza umana fu condannata a morte per colpa di una vergine [...], l'astuzia del serpente fu vinta dalla semplicità della colomba e noi siamo liberi da quelle catene che ci avevano legati alla morte». Le antitesi si moltiplicano nell'*Inno sulla Natività* di Efremo di Siria: Eva, la tentatrice, ricoprì Adamo di pelli, Maria, al contrario, ha tessuto la veste della salvezza; Eva è l'occhio cieco e buio, Maria è l'occhio luminoso che splende sul mondo; il vino preparato da Eva avvelenò l'umanità, laddove la vigna che cresce in Maria la nutre e la salva. Sant'Ambrogio, riconoscendo che Gesù non poteva essere nato in maniera ordinaria, ereditando la corruzione di Adamo, sancisce implicitamente il trionfo di Maria sulla maledizione edenica. Nell'Epistola XXII di Gerolamo l'identificazione della redenzione dal peccato originale con la Vergine, trionfatrice sulla punizione post-edenica, ancor prima che con Cristo, è ormai esplicita: «Ora che una vergine ha concepito e ci ha dato un bambino [...], ora la catena della maledizione è spezzata. Attraverso Eva è venuta la morte, attraverso Maria la vita». La rapida fortuna del contrasto/parallelismo tra l'antica e la novella madre è comprovata dalla diffusione di indovinelli e giochi linguistici, il più noto dei quali è il palindromo che rovescia il nome maledetto di Eva nel saluto dell'angelo dell'Annunciazione; così, per limitarci ad uno degli innumerevoli esempi possibili, l'*Ave maris stella*: «Sumens illud Ave / Gabrielis ore, / Funda nos in pace / Mutans nomen Evae».)

¹⁴ *Milagros de Nuestra Señora* (Gerli): 48.

¹⁵ Il miracolo non incide solo sul comportamento individuale del peccatore ma anche sul comportamento collettivo della comunità dei credenti, quella interna, rappresentata nel racconto, e quella esterna dei suoi destinatari, invitati ad imitarne il paradigma. Come sottolinea Picone 1985: 16, l'esplicitazione della sua valenza esemplare è sempre presente nello schema narrativo generale del racconto miracolistico, e spesso in chiusura.

Cuantos que la vendizen a la Madre gloriosa
 –¡par el Reÿ de Gloria!– facen derecha cosa,
 ca por ella issiemos de la cárcel penosa
 en que todos yaziemos, foya muy periglosa.

Los que por Eva fuemos en perdición caídos
 por ella recombramos los solares perdidos;
 si por ella non fuesse, yazriemos amortidos,
 mas el so sancto fructo nos ovo redemidos.

Por el so sancto fructo que ella concibió,
 que por salud del mundo pasión e muert sufrió,
 issiemos de la foya que Adán nos abrió
 cuando sobre deviedo del mal muessso mordió. (620-622)

Le connessioni figurali per *oppositio* sono qui esplicite: Maria è la seconda Eva, per mezzo della quale è possibile lavare il peccato della prima, uscire dalla prigionia della vita terrena e confidare nel premio di quella eterna, mentre Cristo, «el so sancto fructo», posto in contrasto con il frutto maledetto dell'Eden, costituisce l'anti-tipo del primo genitore, il quale «sobre deviedo del mal muessso mordió», è il novello Adamo venuto a riscattare con la sua passione e la sua morte l'umanità dalla Caduta. Significativamente, le ultime due strofe riaffermano il fondamentale ruolo di cooperatrice alla Redenzione svolto da Maria:

Desend siempre contiene en valer a cuitados,
 govarnar los mesquinos, revocar los errados,
 por tierras e por mares fer miraclos granados,
 tales e muy mayores de los que son contados.

Ella, que es de gracia plena e avondada,
 guíe nuestra fazienda, nuestra vida lazrada;
 guárdenos en est mundo de mala sorrostrada,
 gánenos en el otro con los sanctos posada. (Amén). (623-624)

La filigrana tipologica¹⁶ costituisce dunque un elemento strutturante e unificante della raccolta, contribuendo alla trasformazione di una antologia

¹⁶ Si veda in proposito anche Disalvo 2009.

sostanzialmente “addizionale” come quella latina in un *Libro* vero e proprio. Nel suo sapiente uso parrebbe rientrare a questo punto, assieme all’equiparazione badessa-Eva, anche il richiamo alla «mejor bocada» del v. 501d del nostro *milagro*, interpretabile come evocazione per contrasto del «mal muesso» (v. 622d) del frutto proibito assaporato da Adamo, la mela della Caduta significativamente oggetto della quartina 15 del Proemio:

El fructo de los árboles era dulz e sabrido;
 si Don Adam oviesse de tal fructo comido,
 de tan mala manera non serié decibido,
 nin tomarién tal daño Eva ni so marido.

Frequentemente Berceo interviene, con ritocchi, spostamenti e intensificazioni, sulla presentazione degli attori umani dei suoi racconti. La badessa non fa eccezione. Rispetto all’ipotesto, che recita:

Fuit igitur, ut veratium fideli relatione virorum refertur, quedam sanctimonialium spiritualis mater que abbatisse officium et nomine et actione tenebat, strenue sancti regiminis curam exequens et spirituali zelo subiectam sibi congregationem ad sacri custodiam ordinis pio rigore constringens,

egli, preannunciato il complotto che le consorelle ordiranno contro di lei, non solo rassicura sul suo fallimento, ma enfatizza il carattere “bipolare”¹⁷ della protagonista, peccatrice sí ma dotata al tempo stesso di qualità, aggiungendo allo «spirituali zelo» nel governare il suo convento («vivién segund la regla en toda onestat»), altre virtù (la «mucha bondat», il «grand recabdo», la «grand caridat»), a sottolineare i meriti che propizieranno l’intervento soprannaturale in suo favore:

De una abatissa vos quiero fer conseja,
 que pecó en buen punto, como a mí semeja;
 quissieronli sus dueñas revolver mala ceja,
 mas no l’impedecieron valient una erveja.

En esta abadessa yazié mucha bondat,
 era de grand recabdo e de grand caridat,

¹⁷ Così Cacho Bleuca (2003: 113) definisce efficacemente il personaggio “tipo” dell’universo berceano.

guiava su conviento de toda boluntat,
vivién segund la regla en toda onestat. (505-506)

Non solo. Sostituisce la fornicazione della badessa con il dispensiere del convento, istigata dal diavolo:

Sociavit se livori earum [*delle consorelle*] insidiatoris antiqui semper infesta malignitas et eam, per quam sua sibi eripi vasa dolebat, a sanctitatis arce deicere modis omnibus festinabat. Invasit ergo celestem thesaurum latronis invidi versuta malicia et occulto iudicio Dei prevalens preciosum castitatis sigillum confregit, cunctis mundi opibus preferendum. Eius enim supplantata fraudibus prefata sanctimonialium mater, cum dapifero suo incesti crimen incurrit. Sed cum de occulto peccato diucius exultaret, disponente Deo qui de malis nostris suas laudes operatur, ingrato conceptu gravidata est,

con uno dei motivi folclorici della fecondazione meravigliosa: calpestare un'erba velenosa:¹⁸

Pero la abadesa cadió una vegada,
fizo una locura que es mucho vedada,
pisó por su ventura yerva fuert enconada,
cuando bien se catido fallóse embargada. (507)

Un eufemismo per alludere all'atto sessuale, certo, che però – evocando per contrasto, essendo una fecondazione frutto dell'obbedienza a Dio e l'altra del peccato,¹⁹ l'immacolata concezione – prepara il rafforzamento di una seconda relazione figurale, orientata in senso inverso rispetto alla precedente²⁰ e stavolta già istituita dal *miraculum*, tra la badessa e la Vergine

¹⁸ Motivo indagato da Devoto 1974: in partic. 44, e Garci-Gómez 1989: 7-13.

¹⁹ «Las dos concepciones maravillosas, sin embargo, presentan signos opuestos: si la de María está fundada en la obediencia al designio divino, la de la abadesa en cambio se deriva de su desobediencia a la regla del celibato o de la virginidad monacal» (Hamlin 2018: 380); si veda anche Diz 1995: 167.

²⁰ Ecco quanto scrive, a proposito del *Sacrificio de la Misa* di Berceo, Deyermond 1978: 99: «la vida del cristiano, o de la Iglesia, contiene elementos que no sólo conmemoran la vida y la muerte de Cristo, sino que las imitan o reflejan, aunque claro está de manera imperfecta. Dicha “posfiguración” tiene mucho en común con la *imitatio Christi*, el esfuerzo consciente del cristiano por modelar su vida sobre la del Redentor, pero va más allá, abarcando actos conmemorativos y hasta reminiscencias subconscientes».

Maria. Il poeta riojano, lo hanno egregiamente rilevato Helen Boreland (1983: 21-6) e più di recente Cinthia María Hamlin,²¹ innova infatti ad arte le scene dell'apparizione della Vergine, del suo intervento miracoloso, del parto e del postparto della protagonista per convertirle in una replica, sia pure, come insito nel processo tipologico postfigurativo o retrospettivo, imperfetta, dell'Annunciazione e della Natività. Nel testo latino l'epifania di Maria è ambientata in una cappella privata, nella quale la badessa soleva rivolgerle le sue preghiere:

Erat ei privata capella ubi cotidiano usu beatissime Dei genitricis ac perpetue virginis Marie laudes solitas devotissime persolvebat et horas dulciori quo poterat affectu decantabat. In hanc ergo licet semetipsam graviter promovens gloriose Dei genitrici semperque virgini Marie laudes solitas devotissime persolvebat,

una cappella che richiama il «cubiculum» in cui sia la tradizione non canonica che quella figurativa collocano la visita dell'arcangelo Gabriele. La fonte fa anche riferimento al timore della badessa dinanzi alla visione in sogno e alle parole di conforto che Maria le rivolge:

Dum igitur anxie, dum contricioni cordis insistendo lacrimis et eiulatibus mixtas orationes effunderet, subitaneo depressa somno quievit et in silentium commutatis clamoribus obdormivit. Dormienti ergo vere singulariter pia et pie singularis mater misericordie et intemerata virgo Maria duobus comitantibus angelis clementer apparuit, et mestam misericorditer alloquens primo de tanta visione trepide et hesitanti quia misericordie Mater esset aperuit, et optati solatii verba subiunxit: «Audivi –ait– orationem tuam, vidi lacrimas tuas et me tibi a dulcissimo Filio meo penitentiam benigno susceptore noveris et peccati veniam et ab infamie confusione quam times plenissimam liberationem impetrasse»,

particolari che procedono stavolta dal racconto evangelico di Luca (1. 29-30). Il *miraculum* precisa infine che il parto non lascia alcun segno visibile sul corpo della puerpera, la quale all'ispezione di due chierici incaricati dal vescovo e a quella condotta dal vescovo stesso risulta completamente incorrotta:

²¹ Hamlin 2018; si veda anche Castellino 2021.

Mittuntur post eam clerici duo pontificali iussu qui divulgatum de ea crimen explorent. Accedunt, attendunt et nullum in ea uteri prole fecundi signum deprehendunt. Mulieris innocentiam presuli renuntiant, sed illos ipse pecunia corruptos existimans per semetipsum rei veritatem curiosius explorat. Itaque nullum in ea criminis obiecti vestigium cernens, [...] veniam de illatis iniuriis exposcit,

reminiscenza, questa, dell'episodio dell'ostetrica miscredente Salomé narrato dal Vangelo dello Pseudo-Matteo.

Orbene, Berceo sviluppa e arricchisce come di consueto questi elementi. Amplifica ad esempio la descrizione della «capella» in cui si verifica l'apparizione, precisando che si tratta di un oratorio adiacente alla cella della superiora, al cui interno è innalzato un altare con l'immagine della Madre di Cristo, adornata da un velo ricamato:

Cerca de la su cámara do solié albergar
 tenié un apartado, un apuesto logar:
 era su oratorio en que solié orar,
 de la Gloriosa era vocación el altar.

Y tenié la imagen de la sancta Reígna
 la que fue pora'l mundo salut e medicina;²²
 teniéla afeitada de codrada cortina,
 ca por todos en cabo essa fue su madrina. (514-515)

Intensifica pleonasticamente il motivo del *noli timere*, anticipando in parte il contenuto di un passaggio che il prosatore latino colloca dopo la nascita del bambino e il suo affidamento ai due angeli («Quo facto liberatam pio monitu alloquens: “Ecce –ait– obprobrio quod timebas erepta es, peccati laqueum deinceps cave et sanctis studiis ardentius intende. Proinde scias te ab episcopo plurimis verborum impropriis fatigandam, nec tamen expavescas, sed fiducialiter age, quia omnia facile transibis”»):

Díssoli la Gloriosa: «Aforzad, abadessa,
 bien estades comigo, non vos pongades quessa;

²² Qui e al v. 523b Berceo riprende il tradizionale motivo della grazia dispensata da Maria equivalente a un medicamento, sul quale, come si è visto, il testo latino costruisce l'introduzione al *miraculum*.

sepades que vos trayo muy buena promessa,
mejor que non querrié la vuestra prioessa.

Non hayades nul miedo de caer en porfazo,
bien vos á Dios guardada de caer en es lazo;
bien lis hid a osadas a tenerlis el plazo,
non lazará por esso el vuestro espinazo». (531-532)

Sottopone a *dilatatio* le due proposizioni «Accedunt, attendunt et nullum in ea uteri prole fecundi signumprehendunt. Mulieris innocentiam presuli renuntiant», traendone, a partire da 555cd, dieci alessandrini:

Envio de sos clérigos en qui él más fiava
que provassen la cosa de cuál guisa estava;
tollieronli la saya, maguer que li pesava,
fallaronla tan seca que tabla semejaba.

Non trovaron en ella signo de preñedat,
nin leche nin batuda de nulla malveztat;
dissieron: «Non es esto fuera grand vanidat,
nunqua fo lebandada tan fierafalsedat».

Tornaron al obispo, dissieronli: «Señor,
savet que es culpada de valde la seror;
quiquier que ál vos diga, salva vuestra onor,
dizvos tan grand mentira que non podrié mayor». (555-557)

Ma a completare la costruzione postfigurativa della superiora aggiunge una serie di particolari e ne varia altri. Insiste sulla luce sovranaturale che avvolge la Vergine e i due angeli che l'accompagnano:

Tan afincadamente fizo su oración
que la oyó la Madre llena de bendición;
com qui amodorrida vio grant visión,
tal que devió en omne fer edificación.

Traspúsose la dueña con la grant cansedad,
Dios lo obrava todo por la su pñadad;
apareció l la Madre del Rey de magestad,
dos ángeles con ella de muy grand claridat.

Ovo pavor la dueña e fo mal espantada,
ca de tal visión nunca era usada;

de la grand claridad fo mucho embargada,
pero de la su cuita fo mucho alleviada (528-530),

la quale caratterizza l'apparizione di Gabriele nel racconto del Vangelo apocrifo della Natività («Denique ingressus ad eam, cubiculum quidem ubi manebat ingente ilumine perfudit», 9.1) e l'annuncio della buona novella ai pastori nel Vangelo di Luca (*Lc*, 2.9). La luce è però anche tradizionalmente associata al concepimento sovranaturale di Maria (ad esempio nello *Pseudo-Matteo*, 9.1: «Beata es, Maria, [...]. Ecce veniet lux caelo ut habitet in te, et per te universo mundo resplendebit»), alla predizione della nascita di Cristo e al momento del parto virginalo (*Pseudo-Matteo* 13.2, *Liber de infantia Salvatoris* 73-4), il che produce una nuova opposizione con la badessa, per la quale il fulgore segna invece la «muÿ buena promessa» (cf. str. 531 citata sopra) della miracolosa liberazione dalla gravidanza indesiderata. Attinge infine agli apocrifi (*Pseudo-Matteo*, *De Nativitate*) il motivo del parto indolore (che compare anche nei *Loores*, v. 26c):

Al sabor del solaz de la Virgo preciosa,
non sintiendo la madre del dolor nulla cosa,
nació la creatura, cosíella muy fermosa;
mandóla a los ángeles prender la Gloriosa (533),

motivo che, assente nell'ipotesto, il quale si limita a riferire che la Vergine

duobus astantibus angelis [...] eam prolis honore quo gravabatur exonerarent precepit,

risulta decisivo nel consolidare la rete delle connessioni tipologiche tra Maria, Eva e la nostra protagonista: la mancanza di dolore segna una eccezionale sospensione della punizione post-edenica inflitta alla prima donna e alle sue discendenti, sicché la badessa si configura al contempo come postfigura della compagna di Adamo, in quanto cade nel peccato, e come postfigura della Vergine (e suo figlio come postfigura di Cristo) in quanto condivide con lei lo stesso privilegio.

Ma torniamo a ripercorrere l'ordine del racconto. La fonte dedica due passaggi alla malevolenza delle monache nei confronti della superiora, posti l'uno prima della sua colpa e l'altro subito dopo:

Sed quia bonorum profectus pravis animis tabescentis livoris ingerit penas,
ceperunt sanctimoniales quas ad discipline salutaris custodiam servabat pro

bonis mala rependere et in propensa vivifici cura regiminis odiorum studia exercere. Iniusto igitur persequerentur odio quam iuste diligere debuerant, et eam que illas eternis honoribus dignas reddere laborabat omni honore nudare cupiebant.

Nec tamen destitit regulari rigore subditum sibi sororum gregem ad observantiam sacri ordinis coartare et inutiles vagandi licencias singulis denegare. Unde factum est ut contra eam acriore livore murmurarent et, si quid in ea quod accusatione dignum esset invenire possent, sollicitius explorarent.

Berceo, di solito incline a snellire gli intrecci, li fonde in un'unica notazione che fa seguire alla scoperta da parte delle consorelle della gravidanza, sicché la manifestazione del loro astio risulta piú strettamente legata ad essa:

Apremiávalas mucho, teniélas encerradas
e non les consintió fer las cosas vedadas;
querrién veerla muerta las locas malfadadas,
cunte a los prelados esto a las vegadas. (510)

La predilezione, piú volte osservata, del riojano per le immagini concrete, corporee, è testimoniata invece dalla resa dei segni che palesano lo stato della badessa: l'andatura e l'alimentazione cui accenna la fonte si trasformano nell'ingrossarsi del ventre verso le mammelle e nella comparsa di macchie sul viso, una «flama encendida» impossibile da occultare e da contenere (si osservi per inciso, rispetto all'ipotesto, la divisione del convento in due bandi prodotta dall'evidenza del peccato):

Iam tempus instabat quo conceptus illiciti, quod studiose celaverat, onus deponeret, cum ecce tam per incesum quam per cibum a sanctimonialium muliebri sagacitate inpregnata deprehenditur, resque singularum relatu dispersa in noticiam omnium perducitur. Fit speciale gaudium universis, exultantes se in ea iuste causam accusationis invenisse, quam suis voluntatibus adversam iudicabant.

Fo l creciendo el vientre en contra las terniellas,
fuéronseli haciendo pecas ennas masiellas,
las unas eran grandes, las otras más poquiellas,
ca ennas primerizas caen estas cosiellas.

Fo de las compañeras la cosa entendida,
non se podió celar la flama encendida;
pesava a las unas que era mal caída,
mas placiéls sobejo a la otra partida. (508-509)

Una propensione, questa che riaffiora poco più avanti, in occasione del risveglio della puerpera, a miracolo avvenuto. La riscrittura del sintetico resoconto latino:

His finitis visio disparuit et sanctimonialis evigilans omni quo prius cruci-
batur honore carere se sensit,

offre un bell'esempio di *amplificatio* quantitativa e qualitativa,²³ nella quale abbondano i riferimenti alle parti anatomiche (il ventre, i fianchi, i lombi, la vita tastate dalla badessa incredula) e spicca la comparazione, insieme materiale (richiamo alla realtà quotidiana) e simbolica (la «farina», in questo caso «mala», rinvia per opposizione al cereale dell'Eucaristia e a Cristo stesso: Maria è definita «Reina de los Cielos, Madre del pan de trigo» al v. 659a)²⁴ del v. 539b:

Recudió la parida, fízose santiguada,
dizíe: «¡Valme, Gloriosa, Reina coronada,
si es esto verdad o si só engañada,
Señora beneíta, val a esta errada!».

Palpóse con sus manos, cuando fo recordada,
por ventre, por costados e por cada ijada;
trobó so vientre llacio, la cinta muy delgada,
como muger que es de tal cosa librada.

No lo podié creer por ninguna manera,
cuidava que fo sueño, non cosa verdadera;
plapósse e catóse la begada tercera,
fízose de la dubda en cabo bien certera.

²³ Sulla necessaria distinzione tra i due tipi di *amplificatio*, orizzontale e verticale, e sull'oculato utilizzo di entrambi, spesso simultaneamente, da parte del poeta riojano, insiste opportunamente Moreno Hernández 2009, che sottoponendo ad analisi il *milagro* III, *El clérigo y la flor*, così conclude: «si Berceo ha superato las otras versiones conocidas del milagro a las que hemos aludido, ello ha sido en buena parte porque el uso que hace de la *amplificatio* no queda limitado a la *dilatatio materiae* – o [...] a la *abbreviatio* –, en cuanto mera extensión o reducción de la fuente latina que trata, sino que tiene en cuenta, de manera consciente, su sentido propio o cualitativo, y lo aplica realzando o rebajando lo que le conviene en cada caso» (101).

²⁴ Sul significato del grano e dei suoi derivati nell'opera di Berceo si vedano *Milagros de Nuestra Señora* (Devoto): 222-3, Lugones 1977, Mount 1993.

Cuand se sintió delivre la preñada mesquina,
fo el saco vacío de la mala farina. (536-538, 539ab)

Il *miraculum* riferisce poi che le monache denunciano la badessa al vescovo, rincarando la dose con calunnie e menzogne:

Scribuntur epistole, deprehensi criminis accusatrices causa notabilis ut sese odientium res habet, consertis mendatiis aggravatur et episcopo in cuius locus ille diocesi erat criminatrices epistole deferuntur. Inminet illa nesciente pontificis adventus et ipso honore suo sibimetipsi gravis quid ageret ignorabat.

Questo piatto periodo latino produce tre quartine. La prima, sintatticamente bipartita (a suggerire l'incalzare degli eventi: *Vidieron... embiaron...*) e vivacizzata dall'evocazione del diavolo («podrié de todas el diablo reír»), narra che il vescovo è semplicemente sollecitato a far visita alla badia; è infatti il prelado, come precisa la seconda, ad intuire il grave conflitto («o que avién contienda o fizieron follía») che lacera la comunità delle religiose, conflitto che egli è chiamato a risolvere; infine Berceo dà prova delle sue abilità “registiche”, riservando la terza quartina al ritorno, mediante le canoniche formule di transizione (e si noti l’“attualizzante” augurio di sereno riposo formulato dal narratore), dell’obiettivo sulla badessa (*Dessemos a..., digamos nós qué fizgo...*):

Vidieron que non era cosa de encobrir,
si non podrié de todas el diablo reír;
embiaron al bispo por su carta decir
que non las visitava e deviólo padir.

Entendió el obispo enna mesagería
o que avién contienda o fizieron follía;
vino fer su oficio, visitar la mongía,
ovo a entender toda la pletesía.

Dessemos al obispo folgar en su posada,
finque en paz e duerma elli con su mesnada;
digamos nós qué fizo la dueña embargada,
ca savié otro día que seríe porfazada. (511-513)

Nella porzione di testo che precede la richiesta di grazia rivolta dalla badessa incinta a Maria si segnalano interventi di natura opposta. Da un lato assistiamo all'*abbreviatio*, volta ad imprimere un'accelerazione alla narra-

zione, che si avvia verso il suo momento culminante, della prolissa e pesantemente didascalica premessa del *miraculum*:

Finitis horis immanitatem peccati sui et publice confusionis quam instare sentiebat, horrorem alcius animo infixit et totam mentem dolore concuciens intimo inter amara suspiria singultus acerbos emisit et gemitus profundos ingeminavit. Afuit igitur superno collata munere certa spes deficere nescientis misericordie Dei et eius misericordie matris, tocius creature potentissime atque dignissime regine Marie, atque ad tante ac tam pie virginis implorandum suffragium, dolentis animus integra se devotione convertit,

premesse in parte rimpiazzata con la lode dell'assennatezza della «bienaventurada» protagonista (degnata dunque di essere imitata) e compensata dalla puntualizzazione del suo ingresso solitario nell'oratorio:

Savié que otro día serié mal porfazada,
non avía escusa a la cosa provada;
tomó un buen consejo la bienaventurada,
esto fue maravilla cómo fue acordada.

Entró al oratorio ella sola, señera,
non demandó consigo ninguna compañera;
paróse desarrada luego de la primera,
mas Dios e su ventura abriéronli carrera. (516-517)

Dall'altro, dopo le quartine 518-519 – per le quali andrà notata almeno l'invocazione esclusiva alla Vergine (che il *miraculum* associa sempre a Dio e a suo Figlio: «singulare post Deum et unicum miserorum refugium», «desiderans te interveniente per inexhaustam miserationem singularis filii tui, Dei et Domini nostri Ihesu Christi, et reatus mei veniam optinere») e alla sua misericordia ausiliatrice, decantata con la consueta icastica efficacia («eres de tal gratia e de tan grant mesura / que qui de voluntat te dice su rencura / tú luego li acorres en toda su ardua», vv. 519b-d) – registriamo un'ampia integrazione, frutto di quella che con Genette (1982: 322 ss. e *passim*) possiamo definire un caso di “contaminazione”. Laddove il testo latino se la cava con un rapido sommario:

Huiuscemodi precum lacrimosis oraculis merentium singulare solamen, beatissimam Dei genitricem Mariam, flebiliter invocabat et ab ea sue calamitatis levamen instantissime flagitabat,

nel *milagro* leggiamo:

Acorrist a Teófilo, que era desesperado,
que de su sangre fizo carta con el Pecado;
por el tu buen consejo fue reconciliado,
onde todos los omnes te lo tienen a grado.

Tú acorrist, Señora, a la Egipñiana,
que fue pecador mucho, ca fue muger liviana.
Señora benedicta, de qui todo bien mana,
dame algún consejo ante de la mañana.

Señora benedicta, non te podí servir,
pero améte siempre laudar e benedizir;
Señora, verdat digo e non cuido mentir:
querría seer muerta si pudiesse morir.

Madre del Rey de Gloria, de los cielos Reígna,
mane de la tu gracia alguna medicina,
libra de mal porfazo una muger mezquina;
esto, si tú quisieres, puede seer aína.

Madre, por el amor del tu Fijo querido,
Fijo tan sin embargo, tan dulz e tan cumplido,
non finque repoyada, esta merced te pido,
ca veo que m segudan sobre grant apellido.

Si non prendes, Señora, de mí algunt consejo,
seo mal aguisada de sallir a concejo;
aquí quiero morir en esti logarejo,
ca, si allá salliero, ferme an mal trebejo.

Reígna coronada, templo de castidat,
fuent de misericordia, torre de salvedat,
fes en aquesta cuita alguna piadat,
en mí non se agote la tu grant piadat.

Quiero contra tu Fijo dar a ti por fiança
que nunca más non torne en aquesta errança;
Madre, si fallesciero, fes en mí tal vengança,
que todo el mundo fable de la mi malandaça. (520-527)

Ad essere coinvolto è qui (ma altre due occorrenze compaiono ne *La preñada salvada por la Virgen* e in *Teófilo*) non una specifica fonte ma un intero

“sottogenere”, la cosiddetta “preghiera formulare di supplica”, che a partire dalla *Chanson de Roland* compare in un gran numero di testi epici romanzeschi medievali, i quali non ne detengono tuttavia l’esclusiva.²⁵ I componenti basilari della preghiera epica, dalla situazione di estremo pericolo in cui essa è pronunciata alla finale petizione, risultano tutti presenti, ma al contempo sistematicamente rielaborati e ripermetrati. Anzitutto, come nel caso di quella recitata da Teofilo, personaggio che la badessa oltretutto menziona, siamo dinanzi a una variante interamente “mariana” della petizione: come accennato, fin dall’invocazione l’orante si rivolge esclusivamente alla Vergine, anche se nell’implorazione non mancano, ovviamente, i rimandi al Figlio («Madre del Rey de Gloria», «por el amor del tu Fijo querido, / Fijo tan sin embargo, tan dulce e tan cumplido», dove si noti l’eco per antitesi della condizione di «embargada» della superiora,²⁶ «contra tu Fijo»). I due paralleli “storici” additati sono peccatori ravveduti e redenti: Teofilo, appunto, e Maria Egiziaca²⁷ (che Teofilo a sua volta cita nella sua preghiera, str. 767), i quali, al pari della reclamante, sono tradizionalmente noti, oltre che per il pentimento, anche per aver elevato orazioni dinanzi a una immagine di Maria e aver ricevuto una sua visita sovranaturale. Prevedibilmente, uno spazio più consistente è assegnato infine all’implorazione, che – preceduta (str. 522) dall’ammissione di colpa («non te podí servir», da un attestato di devozione («pero améte siempre laudar e bendezir») e da una dichiarazione di pentimento («querría seer muerta si podiesse morir»), seguita dalla promessa di riscatto (pronunciata mimando la formulistica giuridica, str. 527) e accompagnata da insistenti richiami al processo inquisitorio cui la supplicante sta per essere sottoposta e alle sue conseguenze – è reiterata per ben quattro quartine. Si ag-

²⁵ Ascrive l’enunciato della badessa alla categoria delle “preghiere narrative” Baños Vallejo 1994; González 2006, che lo analizza a 60-2, lo classifica invece tra le «plegarias de confesión de pecados». In generale, per questo diffuso motivo rinvio almeno a Labande 1955, Gimeno Casaldueiro 1957-1958, de Caluwé 1973, Rossi 1981, Beretta 1990, Di Girolamo, 2005.

²⁶ Significati e interrelazioni delle occorrenze del verbo *embargar* e dei suoi derivati nel racconto sono puntualizzati da Hamlin 2018: 380-1.

²⁷ Sulla pertinenza di questo “esempio” addotto dalla badessa si veda Gariano 1965: 167.

giunga che a questa interpolazione fa da *pendant* l'innesto dell'altrettanto lunga preghiera mariana di ringraziamento che, introdotta dai vv. 539c-541b, occupa i vv. 541c-545d, sviluppo del generico accenno della fonte alla gratitudine a Dio e alla Vergine espressa dalla protagonista subito dopo il parto miracoloso:²⁸

et Deo ac liberatrici sue, sanctissime Dei genitrici semperque virginie Marie,
incessabiles gratias egit,

una preghiera costruita naturalmente “a specchio” rispetto all’invocazione e all’implorazione di misericordia, con abbondanti riflessi anche verbali, spesso in rima: «en fiera cuita» 542c = «en aquesta cuita» 526c, «díssite mia ardura» 542b = «en toda su ardura» 519d, «acorrióme» 542c = «acorrist» 520a, 521a, «la tu buena medida» 542c = «e de grant medida» 519b, «yo sobre todo te devo bendezir, / laudar, magnificar, adorar e servir» 543ab = «non te podí servir / pero améte siempre laudar e bendezir» 522ab, «issiese a consejo» 544a = «de sallir a consejo» 525b, «cuánd grand es e cuán bono, Madre, el to consejo» 544c = «dame algún consejo» 521d, «Si non prendes, Señora, de mí algunt consejo» 525a.

La sequenza successiva, che vede il confronto tra la badessa e il vescovo, ben si presta a una delle trasformazioni modali,²⁹ da prevalentemente diegetico a prevalentemente mimetico, cui Berceo ricorre ogni qual volta i *miracula* gliene offrono lo spunto.³⁰ Sfruttando tutte le potenzialità “teatrali” insite nel testo di partenza, il poeta riojano ne “scenifica” quasi sistematicamente le parti “recitabili”,³¹ convertendo, amplificando e talora

²⁸ Come osserva Arellano (2000: 24), «Resulta evidente la funcionalidad del estilo directo en estos casos, que actualiza realmente la oración, de modo que no simplemente se cuenta que el personaje ha orado, sino que la oración vuelve a ser dicha, con todo el valor religioso y edificante que esta actualización implica».

²⁹ La «transmodalisation» è un «type de transposition (en principe) purement formelle [...], soit toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l’hypotexte» (Genette 1982: 444 ss.).

³⁰ Si veda in proposito almeno López Morales 1981 (osservazioni sul *milagro XXI*: 109).

³¹ «Se ha señalado la tendencia de Berceo a amplificar y aumentar los diálogos, y

abbreviando il discorso indiretto o “narrato” impiegato nel testo latino in discorso diretto o indiretto libero o in loro combinazioni, oppure introducendo dialoghi e discorsi in stile indiretto libero inediti³² e accentua la “drammaticità”³³ dei passaggi narrativi o commentativi che le introducono o le intercalano. Il *miraculum* narra che, all’arrivo del presule, la superiora, ancora intenta a pregare la Vergine, è chiamata a presentarsi al suo cospetto, entra nel capitolo e siede al suo abituale posto:

Iterum a sororibus invitatus antistes veniens capitulum intravit, abbatissam
requisivit, eam ad se vocari precepit. Que diu quesita tandem in suo beate
Marie familiaris serviens oratorio reperitur et ad episcopum venire iubetur.
Surgit, capitulum ingreditur, in loco sibi solito presuli consedere festinat.

Berceo da un lato abbrevia, velocizzandola, la prima parte di questo resoconto, dall’altra amplifica la seconda parte mediante il discorso indiretto libero («mas vínoli mandado de la congregación / que fuesse a cabillo facer responsión»), anticipando l’accenno della fonte (cf. sotto) al motivo

posibilmente uno de los rasgos más originales del poeta radique en su empleo. Cumplen diversas funciones, desde auténticos debates en los que contienen las fuerzas diabólicas y las celestiales para arrebatar o decidir la suerte de alguno de los devotos fallecidos, hasta las sistemáticas apariciones de María, o las zozobras de personajes conflictivos que vuelcan sus preocupaciones en monólogos solitarios. Puede ser que en vez de diálogo nos encontremos ante la utilización del estilo directo sin ninguna respuesta, pero en todos los casos los momentos centrales del milagro aparecen dramatizados. No parece casual que recientemente algunos hayan sido escenificados, desarrollando con ello una tendencia inherente a su resolución técnica» (Cacho Blecua 1986: 63-4). Alla “teatralità” di questo miracolo, sia nella versione di Berceo che in quella di Alfonso X, accenna Barredo Belmar 1993.

³² D’obbligo il rinvio a Girón Alconchel 1992, il quale definisce il «discurso narrado» come «un enunciado que narra un acto de habla, del tipo “pedir un consejo”, “mandar un saludo”, “hablar de fútbol”, por ejemplo» (149); adduce esempi dal *milagro XXI* a 151, 152, 154, 155, 157. Più in generale, analizzano le tecniche del dialogo in Berceo Giménez Resano 1976: 104-8 («Todos hablan entre sí. Gonzalo de Berceo los deja hablar y los escucha con gozo. El narrador permanece detrás del telón», 108), Sala 1983: 168-81 e 194-5, e Arellano 2000: 21-30 (breve accenno al *milagro XXI*: 29).

³³ Al procedimento, rintracciabile nell’intera opera del riojano, è dedicato lo studio di Arellano 2000. Un’analisi della “drammatizzazione” specificamente posta in essere da Berceo nel *milagro XXI* si deve a Acereda 1995; si veda anche Duarte 1972.

della serenità della protagonista («Como en el porfazo non se temié caer») e aggiungendo il particolare “emotivo” del baciamento rifiutato:

Bien fincaríe la dueña en su contemplación,
laudando la Gloriosa, faziendo oración,
mas vínoli mandado de la congregación
que fuesse a cabillo facer responsión.

Como en el porfazo non se temié caer,
fo luego a los pides del obispo seer;
quíso ʼl besar las manos, ca lo devíe fazer,
mas él non ge las quiso a ella ofrecer. (546-547)

Il contraddittorio tra i due personaggi, succintamente riferito dalla fonte:

Accedentem igitur eam obprobriis antistes aggreditur et iniuriis fatigatam cius exire compellit. Illa vero ad memoriam beate Dei genitricis et perpetue virginis Marie verba reducens fidutiam sumit et foras egressa imperterrita mansit,

dà luogo a una movimentata scena, con la badessa che lascia il concistoro, mentre il vescovo esamina il caso con le monache, fra «la ira e el odio», chiosa Berceo, «amasando su massa de farina de ordio» (evidente risonanza della «mala farina» del v. 539b), e spiega loro, attingendo al lessico legale, la necessità di sostenere l'accusa con prove inconfutabili. Una scena movimentata da un fitto scambio di battute, costruito con l'usuale maestria: si osservi ad esempio la specularità di domande e risposte nella str. 550 (*Señor –díssoli ella– / Dueña –disso el bispo–, ¿por qué me maltraedes? / ¿porque vós lo neguedes, Non só / Non seredes*) e l'inversione dell'ordine degli interlocutori nella str. 551 (*Dueña –disso el bispo– / Señor –disso la dueña–*):

Empezóla el bispo luego a increpar
que avíe fecha cosa por que devíe lazarar,
e non devíe por nada abadessa estar,
nin entre otras monjas non devíe habitar:

«Toda monja que face tan grant desonestat,
que non guarda so cuerpo nin tiene castidat,
debió seer echada de la sociedat;
allá por do quisiere faga tal suciedat».

«Señor –díssoli ella– , ¿por qué me maltraedes?
Non só por aventura tal como vós tenedes».
«Dueña –disso el bispo– , porque vos lo neguedes
non seredes creída, ca a provar seredes».

«Dueña –diso el bispo–, essit bós al ostal,
nós avremos consejo, depués faremos ál».
«Señor –disso la dueña–, non decides nul mal,
yo a Dios me comiendo, al que puede e val».

Issió la abadessa fuera del consistorio,
como mandó el bispo, fo pora'l diversorio;
fizieron su cabillo la ira e el odio,
amasaron su massa de farina de ordio.

Díssolis el obispo: «Amigas, non podemos
condepnar esta dueña menos que la provemos».
Díssolí el convento: «De lo que bien savemos,
señor, ¿en otra prueba nós por qué entraremos?».

Díssolis el obispo: «Quando fuere vencida,
vós seredes más salvas, ella más cofondida;
si non, nuestra sentencia seríe mal retraída;
no li puede en cabo prestar nulla guarida». (548-555)

Si evita in questo modo il brusco passaggio del testo latino (si veda la citazione riportata sopra) all'episodio del duplice esame ostetrico condotto dai chierici prima e personalmente dal vescovo poi. Anche questo segmento risulta dilatato, ravvivato dal discorso diretto (oltre alla resa mimetica del responso dei due investigatori, un loro commento ad alta voce e le violente rimostranze che ad essi rivolge il prelado) e intensificato con una serie di efficaci tocchi (il disagio della badessa denudata, la similitudine tra il suo ventre piatto e un asse di legno, l'assenza di latte – ancora un'eco, per contrasto, dello Pseudo-Matteo 13.3: l'ostetrica Zolemi constata che le mammelle di Maria ne sono invece piene – e di ogni altra traccia di peccato, il «sacco» che invece la donna celerebbe sotto le vesti, la furia con cui il vescovo si alza³⁴ e raggiunge la badessa); le quartine 555-557 sono già state trascritte sopra, per cui ricopio le sole strofe 558-560:

³⁴ Si tratta di una delle tante «pseudo-acotaciones teatrales» (cosí Acereda 1995: 87)

Cuidóse el obispo que eran decebidos,
 que lis avié la dueña dineros prometidos;
 dixo: «Doños maliellos, non seredes creídos,
 ca otra quilma tiene de yuso los vestidos».

Disso: «Non vos lo quiero tan aína creer,
 o sodes bergonçosos o prisiestes aver;
 yo quiero esta cosa por mis ojos veer,
 si non, qui lo apuso lo deve padecer».

Levantóse el bispo ond estava posado,
 fo pora la abadessa sañoso e irado,
 fizoli despujar la cogulla sin grado,
 provó que l aponién crimen falso provado.

Berceo posticipa poi la richiesta di perdono del vescovo per il suo errore, che nel *miraculum* segue immediatamente, collocandola subito dopo il ritorno dei due canonici inviati presso l'eremita al quale è stato consegnato il bambino per verificare la veridicità di quanto dichiarato dalla badessa, e apportandovi una significativa modifica, tesa ancora una volta ad esaltare l'esemplarità della miracolata, mostratasi degna della protezione della Vergine. Anziché gettarsi a sua volta ai piedi del suo inquisitore, che si è prostrato dinanzi a lei:

eius ad pedes corrui [...]. Expavescens illa tantam pontificis humilitatem,
 terre coram eo procumbit, indignam se clamans pro qua tam sublimis persona
 tanta se humilitate deiceret,

pur facendo professione di umiltà (virtù per eccellenza mariana: «vós sodes omne sancto, io peca driz doliosa»), la badessa in questo caso resta invece ritta e lo invita a fare altrettanto:

Tóvose enna dueña el bispo por errado,
 cadióli a los pieder en el suelo postrado,
 «Dueña –disso–, mercet, ca mucho só errado;
 ruégovos que me sea el yerro perdonado».

che punteggiano il testo. Come sottolinea Arellano (2000: 32), «La atención al detalle visual (vestuario, gestos, objetos...) que ha sido a veces atribuida a un realismo directo e ingenuo de Berceo, puede ser analizada también en esta vía dramatizadora, como parte de la materialización corporal y ambiental sugerida».

«Señor –disso la dueña–, por Dios e la Gloriosa,
catat vuestra mesura, non fagades tal cosa,
vós sodes omne sancto, yo pecadriz doliosa;
si en ál non tornades, seré de vos sañosa». (571-572)

Il poeta riojano si dà altresí cura di rassicurare l'uditorio, dedicando due quartine inedite alla loro definitiva riconciliazione e al ritorno della concordia nel convento:

La dueña con el bispo avié esta entencia,
mas fináronlo todo en buena abenencia,
jamás ovieron ambos amor e bienquerencia;
encerraron su vida en buena paciencia.

Metió paz el obispo enna congregación,
amató la contienda e la dissensión;
cuand quiso despedirse, diolis su bendición;
fo bona pora todos essa vissitación. (573-574)

L'abile uso della *sermocinatio* contraddistingue anche la trasposizione della sequenza relativa alla condanna da parte del vescovo delle monache querelanti e alla confessione della badessa per scagionarle: nella versione spagnola, lo sfogo verbale del presule si sviluppa in due strofe, imperniate rispettivamente sull'accusa di tradimento e sul principio della pena per contrappasso:³⁵

Tunc demum antistes, omnibus que ei crimen obiecerant vehementer iratus,
ut de monasterio citius exirent precepit.

Tornóse al convento bravo e muy fellón,
«Dueñas –disso–, fiziestes una grand traición,
pussiestes la señora en tal mala razón
que es muy despreciada vuestra religión.

Esta cosa non puede sin juticia passar:
la culpa que quissiestes vós a ella echar,
el decreto lo manda, en vós deve tornar,
que devedes seer echadas d'est logar». (561-562)

³⁵ A proposito di queste e delle strofe seguenti Gímenez Resano (1976: 108) commenta: «Se ha dramatizado la narración hasta el límite casi de la plasticidad de la escena teatral».

Le quartine successive testimoniano un altro procedimento frequentemente posto in essere nella rielaborazione spagnola: la ricapitolazione di segmenti testuali già narrati (*mises en abîme*) attraverso le parole degli stessi attori diegetici (e dunque con effetti di diversificazione prospettica) ad uso di un destinatario interno.³⁶ Laddove il testo latino si limita a riferire che la badessa rivela in segreto la verità al vescovo, Berceo coglie l'occasione per far ripercorrere alla protagonista, in parte in discorso indiretto libero, in parte in *oratio directa*, la sua intera storia (e si noti l'omissione, anche stavolta, della sua genuflessione dinanzi al superiore):

Abbatissa vero eas, malivolo licet animo, vera tamen dixisse perpendens ad honorem beate Dei Genitricis, benigne liberatricis sue, peccatum quod fecerat maluit episcopo revelare quam criminatrices suas adversa pati permittere. Itaque ad eum secreto accedens coram eo se humiliter prosternit eique omnem rei ordinem pandit.

Vío la abadessa las dueñas mal judgadas,
que avién a seer de la casa echadas;
sacó apart al bispo bien a quinze passadas,
«Señor –disso–, las dueñas non son mucho culpadas».

Díssoli su hacienda por que era pasada:
por sos graves pecados cómo fo engañada,
cómo la acorrió la Virgo coronada
–sí por ella non fuesse, fuera mal porfazada–,

e cómo mandó ella el niñuelo levar,
cómo al ermitaño ge lo mandó criar. (563-564, 565ab)

Nonostante la drastica contrazione, gli avvenimenti principali sono tutti presenti – la caduta nel peccato, il provvidenziale soccorso di Maria, la nascita del bambino e il suo affidamento all'eremita –, ma risultano per così dire “personalizzati”, come sottolineano l'uso del possessivo («su hacienda», «sos graves pecados») e del pronome di terza persona («la acorrió») e i commenti autovalutativi («cómo fo engañada») e, in discorso

³⁶ In generale, per le modalità di assunzione del punto di vista del narratore nei venticinque racconti della collezione, si veda García Jiménez 1995.

indiretto libero, «si por ella non fuesse, fuera mal porfazada»). La personalizzazione raggiunge ovviamente la sua acme quando Berceo cede direttamente la parola alla badessa («yo señera», «a mí sea la penitencia dada»), enfatizzandone l'ammissione di colpa e l'assunzione di ogni responsabilità:

«Señor, si vós quisiéredes, podédeslo provar,
¡por caridat, non pierdan las dueñas el logar!

Más quiero yo señera seer embergonzada
que tanta buena dueña sea desamparada;
señor, merced vos pido, parcid esta vegada,
por todas a mí sea la penitencia dada». (565cd, 566)

La reazione alla rivelazione fornisce l'opportunità per un nuovo “innalzamento” della peccatrice redenta, stavolta per bocca dello stesso vescovo. Impaurito e confuso, egli non si limita a benedire Dio per la pietà mostrata nei suoi confronti da Maria, ma si dichiara pronto a riconoscerne la particolare prossimità con Cristo e a porsi, finché vivrà, al suo servizio:

Miratur ille, et Deum in gloriose virginis Marie et beate genitricis immensa
pietate benedicens.

Espantóse el bispo, fo todo demudado;
disso: «Dueña, si esto puede seer provado,
veré Don Jesu Cristo que es vuestro pagado,
yo, mientras fuero vivo, faré vuestro mandado». (567)

La trasposizione della storia del figlio della badessa, che conclude quella principale e in parte si intreccia ad essa, ripresenta l'intera vetrina del *modus interpretandi* del poeta riojano. In primo luogo egli rafforza il nesso tipologico retrospettivo del bambino con Cristo, partorito, come si è visto, «sin dolor (y por tanto sin pecado) en una escena que presenta ecos de la natividad». ³⁷ Amplificando la fonte sia in senso orizzontale che verticale, insiste sulla sollecitudine materna della Vergine, che ordina di affidare «el niñuelo» alle cure di un «fulán *mi* amigo», affinché «*m* lo críe», e indugia

³⁷ Hamlin 2018: 389.

sulla consegna e la festosa accoglienza dell'incarico da parte dell'eremita («plógol [...] más que con grand riqueza, / ca [...] bien era una rica nobleza»):

Cuidam etiam heremite septimo miliario in vicino posito deferri, qui eius per septem annos gereret curam, mandavit.

Díssolis a los ángeles: «A bós ambos castigo:
levad esti niñuelo a fulán mi amigo,
dezidle que m lo críe, yo assín ge lo digo,
ca bien vos creerá; luego seed comigo».

Moviéronse los ángeles a muy grand ligereza,
recabdaron la cosa sin ninguna pereza;
plógo l al ermitaño más que con grand riqueza,
ca de verdad bien era una rica nobleza. (534-535)

Nella scena dei due messi mandati ad appurare il racconto della badessa, pure dilatata con dettagli (l'abito «estraño» dell'eremita), il ricorso allo stile indiretto libero (l'asserzione della verità di quanto dichiarato) e alla viva voce dei due canonici (i quali esortano il vescovo a non cadere nell'«yerro» e a evitare il «grand pecado»), Berceo aggiunge poi il particolare che essi trovano il bambino «embuelto en un paño», eco palese dell'annuncio ai pastori della nascita di Gesù: «et dixit illis angelus: [...] natus est vobis hodie salvator qui est Christus Dominus in civitate David et hoc vobis signum invenietis infantem pannis involutum et positum in praesepe» (*Lc*, 2.10-2):³⁸

duos ex clericis ad heremitam pro causa pueri sollicitius inquirenda transmittit. Veniunt ergo, de puero sciscitantur, et edocti ab homine puerum ea die natum et a duobus iuvenibus ad eum paulo ante delatum et ex parte beate Marie sibi ab eis commendatum conspitiunt et revertentes omnia pontifici referunt.

Envío dos calonges luego al ermitaño
provar esto si era o verdat o engaño;
trovaron al bon omne con ábito estraño,
teniendo el niñuelo embuelto en un paño.

³⁸ *Ibid.*

Mostrólis el infant rezién nado del día;
 disso que lo mandara criar Sancta María,
 qui en esto dubdase farié grant havequía,
 ca era verdat pura, ca non vallitanía.

Tornaron al obispo luego con el mandado,
 dissieronli por nuevas lo que avién probado,
 «Señor –dissieron–, d’esto seÿ certificado,
 si non, farás grand yerro, ganarás grand pecado». (568-570)

I medesimi procedimenti dell’*expolitio* estensiva e intensiva, e in particolare dell’*interpretatio* e dell’*evidentia*, sono messi a frutto nella resa della vita di questo secondo eroe.³⁹ Il *purum corpus materiae* fornito dal testo latino si arricchisce di particolari significativi: dalla manifestazione di amicizia del vescovo nei confronti dell’eremita, al trasferimento del «niño», accompagnato al solito da due chierici, dal romitorio all’abitato:

Letus igitur puerum ut Mater Dei preceperat cum homine Dei nutriendum septem annis permisit, quem post in sui curam susceptum.

Embió sus saludes al sancto ermitaño,
 como a buen amigo, a cuempadre fontano,
 que criasse el niño hasta’l seteno año,
 desend él pensarié de ferlo buen cristiano.

Cuando vino el término, los siet años passados,
 envió de sos clérigos dos de los más onrados
 que trasquiesen el niño del mont a los poblados;
 recabdáronlo ellos como bien castigados (575-576),

dalla constatazione, a dispetto dell’età, della sua istruzione:

ad litteras posuit, religione ac scientia clarum successorem sibi idoneum educavit.

Adussieron el niño en el yermo criado,
 de los días que era, era bien enseñado;

³⁹ La nascita prodigiosa o “irregolare” spesso caratterizza gli eroi delle narrazioni folcloriche e gli eroi fondatori o restauratori nel mito; cf. almeno Deyermond–Chaplin 1972: 43-4.

plógoli al obispo, fo ende muy pagado,
mandó l poner a letras con maestro letrado (577),

all'insistenza sulla virtù della misura che gli guadagna la stima del «pueblo todo» e gli vale il vescovato:

Nam ipse vite sue peracto cursu in Domino requiescente, in episcopatu ei successit.

Issió muy bon omne, en todo mesurado,
pareció bien que fuera de bon amo criado;
era el pueblo todo d'elli mucho pagado,
cuando murió el bispo, diéronli el bispado (578),

dal retto esercizio, sotto la guida della Vergine, del suo mandato, all'apprezzamento di laici e religiosi ribadito e dettagliato nella quartina 580:

et beate Dei genitricis ac semper nominande virginis Marie gloriam vita et verbis magnifice predicavit.

Guiólo la Gloriosa, que lo dio a criar,
savié su obispado con Dios bien govar;
guiava bien las almas como devié guiar,
sabié en todas cosas medida bien catar.

Amábanlo los pueblos e las sus clerezías,
amábanlo calonges e todas las mongías;
todos, por ond estaban, rogavan por sos días,
fuera algunos foles que amavan folías. (579-580)

Ma Berceo dimostra altresí, ancora una volta, le sue capacità di *inventio*, completando questa sorta di “vangelo” in miniatura con il momento del trapasso del «bon omne», assistito dalla madrina Maria («su ama»), che lo eleva al regno dei cieli:

Cuando vino el término que obo de finir,
no lo dessó su ama luengamente lazar,
levólo a la Gloria, a seguro lograr
do ladrón nin merino nunca puede entrar. (581)

Al riojano non resta che operare un ultimo intervento: sostituire la ripresa della similitudine medica, che cosí come lo inaugurava chiude il racconto

della fonte, con la consueta finale riflessione⁴⁰ sull'illimitatezza della grazia e dei prodigi della Vergine e una nuova esortazione al pubblico invocato nella strofa iniziale («Señores e amigos [...] / en un otro miráculu vos querría fablar», 500a, d = «A la Virgo gloriosa todos gracias rendamos / de qui tantos miráculos leemos e provamos», vv. 582ab),⁴¹ per gettare un altro ponte, stavolta verso il capitolo successivo del suo *Libro di milagros*:⁴²

Accedant itaque ad tam potentis medicine Dominam omnes egroti, veniant et sanentur, sanati beatam Mariam correctis moribus, studiosis laudibus venerentur. Nescit erga miseros deficere pietas sua, que nos omnes misericordie dulcissimi Filii sui comendet, domini nostri Ihesu Christi, qui cum Patre et Spiritu Sancto vivit et regnat Deus in secula, Amen.

A la Virgo gloriosa todos gracias rendamos,
de qui tantos miráculos leemos e provamos;
ella nos dé su gracia que servirla podamos,
e nos guíe fer cosas por ond salvos seamos. (Amén.) (582)

Salvatore Luongo
(Università di Napoli “L’Orientale”)

⁴⁰ Per le considerazioni che concludono i racconti di Berceo rinvio almeno a Garrido Gallardo 1977.

⁴¹ La peculiarità e le funzioni (orientativa, commentativa, strutturante, laudativa, ecc.) delle quartine esordiali e conclusive, sulle quali «Berceo exerce une liberté quasi totale vis à vis du texte latin» (582), sono sottolineate da Heugas 1979.

⁴² Non entro qui nella questione, a lungo dibattuta, sulla modalità di fruizione dei *Milagros*: lettura ad alta voce, lettura semidrammatizzata, recitazione, lettura individuale e silenziosa? Con ogni verosimiglianza, come osserva convincentemente Ruffinatto 1968, le sue opere si rivolgevano a destinatari eterogenei, sicché erano possibili forme diverse di ricezione, dalle quali prescinde naturalmente il grado di congruenza strutturale, tematica e semantica conferito ad esse da un *auctor* come il nostro.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Milagros de Nuestra Señora* (Devoto) = Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. por Daniel Devoto, Madrid, Castalia, 1957.
- Milagros de Nuestra Señora* (Dutton) = Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, ed. by Brian Dutton, London, Tamesis Books, 1971 (*Obras Completas*, II).
- Milagros de Nuestra Señora* (Gerli) = Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora* (1985), ed. por Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 2001¹¹.
- Milagros de Nuestra Señora* (Bayo–Michael) = Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. por Juan Carlos Bayo, Ian Michael, Madrid, Castalia, 2006.
- Milagros de Nuestra Señora* (Baños Vallejo) = Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, ed. por Fernando Baños Vallejo, estudio preliminar de Isabel Uría Maqua, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011.
- Miracula beate Marie Virginis* (A. Carrera de la Red–F. Carrera de la Red) = «*Miracula beate Marie Virginis*» (Ms. Thott 128 de Copenhague). Una fuente paralela a «*Los Milagros de Nuestra Señora*» de Gonzalo de Berceo, ed. por Avelina Carrera de la Red, Fátima Carrera de la Red, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos/Gobierno de la Rioja, 2000.

LETTERATURA SECONDARIA

- Acereda 1995 = Alberto Acereda, «*De una abbatissa vos quiero fer conseja*»: teatralidad y arte dramático en el milagro XXI de Berceo, «*Mountain Interstate Foreign Language Review*» 5 (1995): 77-87.
- Arellano 2000 = Ignacio Arellano, *Elementos de dramaticidad en la obra de Gonzalo de Berceo*, in Francisco Crosas López (ed. por), *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2000: 9-34.
- Artiles 1964 = Joaquín Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, Gredos, 1964.
- Baños Vallejo 1994 = Fernando Baños Vallejo, *Plegarias de héroes y de santos: más datos sobre la "Oración narrativa"*, «*Hispanic Review*» 62/2 (1994): 205-15.
- Baños Vallejo 2011 = Fernando Baños Vallejo, *El papel del intérprete en los «Milagros» de Berceo*, in Juan Carlos Conde, Emma Gatland (coord. by), «*Gaude virgo gloriosa*»: *Marian Miracle Literature in the Iberian Peninsula and France in the Middle Ages*, London, University of London, 2011: 27-43.

- Barrado Belmar 1993 = María del Carmen Barrado Belmar, *Estudio semiótico comparado de la Cantiga 7 de Alfonso X, el Sabio y el Milagro XXI de Gonzalo de Berceo*, in Aires Augusto Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro (coord. por), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, 1-5 Outubro 1991, Lisboa, Edições Cosmos · Associação Hispânica de Literatura Medieval, 1993, 4 voll., III: 355-9.
- Becker 1910 = Richard Becker, *Gonzalo de Berceo's «Milagros» und ihre Grundlagen mit einem Anbange: Mitteilungen aus der Lat. Hs. Kopenhagen, Thott 128*, Strassburg, Heitz und Mündel, 1910.
- Beretta 1990 = Carlo Beretta, *Les prières épiques de l'«Entrée d'Espagne»*, «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» 21-22 (1990 = Actes du XI^e Congrès International de la Société Rencesvals, Barcelone, 22-27 août 1988): 65-74.
- Biaggini 2001a = Olivier Biaggini, *Dieu, l'image et la vérité: quelques aspects de l'autorité du discours chez Berceo*, «Les Cahiers du GRIMH» 2/1 (2001): 33-51.
- Biaggini 2001b = Olivier Biaggini, *Instance de l'auteur et narration chez Berceo: cohérence de la voix narrative*, «Cahiers de Narratologie» 10/1 (2001): 159-70.
- Biaggini 2002 = Olivier Biaggini, *Le témoin impossible: Gonzalo de Berceo et la construction de l'auteur*, in Corinne Montoya, Manuel Montoya (direct.), *La question de l'auteur. Actes du XXX^e Congrès de la Société des Hispanistes Français*, Brest, 18-20 mai 2002, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2002: 131-46.
- Biaggini 2005 = Olivier Biaggini, *La translatio dans le mester de clerecía: quelques aspects*, «Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales» 28 (2005): 69-92.
- Biglieri 1982 = Aníbal Alejandro Biglieri, *Los «Milagros de Nuestra Señora» de Gonzalo de Berceo y la elaboración artística de las fuentes latinas*, Dissertation, Ann Arbor (Michigan), 1982.
- Boreland 1983 = Helen Boreland, *Typology in Berceo's «Milagros»: the «Judiezno» and the «Abadesa Preñada»*, «Bulletin of Hispanic Studies» 60/1 (1983): 15-29.
- Burke 1980 = James F. Burke, *The Ideal of Perfection: The Image of the Garden-Monastery in Gonzalo de Berceo's «Milagros de Nuestra Señora»*, in Joseph R. Jones (ed. by), *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1980: 29-38.
- Cacho Blecua 1986 = Juan Manuel Cacho Blecua, *Género y composición de los «Milagros de Nuestra Señora» de Gonzalo de Berceo*, in «Príncipe de Viana. Anejo» 2-3 (1986 = *Homenaje a José María Lacarra*): 49-66.
- Cacho Blecua 2003 = Juan Manuel Cacho Blecua, *La ambivalencia de los signos: el «monje borracho» de Gonzalo de Berceo (milagro XX)*, in Lillian von der Walde Moheno (ed. por), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México · Universidad Autónoma Metropolitana, 2003: 107-49.

- Carrera de la Red A. 1999 = Avelina Carrera de la Red, «*Miracula beate Marie Virginis*»: análisis de una fuente latina de *Gonzalo de Berceo*, in Ana María Aldama Roy, Matilde Conde Salazar, María Felisia del Barrio Vega, Antonio Espigares Pinilla, María José López de Ayala y Genovés (coord.), *La filología latina hoy: actualización y perspectivas*, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 1999, 2 voll., I: 617-25.
- Casagrande–Vecchio 2004 = Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *Peccato*, in Jacques Le Goff, Jean-Claud Schmitt (a c. di), *Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi* (1999), Torino, Einaudi, 2004, 2 voll. (trad. di Paola Donadoni et alii), II: 871-84.
- Castellino 2021 = Marta Elena Castellino, «*Non sintendo la madre de dolor nulla cosa*»: las mujeres preñadas y el parto indoloro en los «*Milagros de Nuestra Señora*» de *Gonzalo de Berceo*, «*Revista Melibea*» 15/1 (2021): 74-85.
- Copeland 1991 = Rita Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Curtius 1948 = Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, 2 voll.
- de Caluwé 1973 = Jacques de Caluwé, *Les prières de Berte aus grans piés dans l'œuvre d'Adenet le Roi*, in Aa. Vv., *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, SEDES, 1973: 151-60.
- Devoto 1974 = Daniel Devoto, «*Pisó yerba enconada*» (*Sobre los «Milagros de Nuestra Señora»*) (1957), in Id., *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974: 11-46.
- Deyermond 1978 = Alan D. Deyermond, *La estructura tipológica del «Sacrificio de la Misa»*, «*Berceo*» 94-95 (1978): 97-104.
- Deyermond–Chaplin 1972 = Alan D. Deyermond, Margaret Chaplin, *Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic*, «*Philological Quarterly*» 51/1 (1972 = *Hispanic Studies in Honor of Edmund de Chasca*): 36-53.
- Di Girolamo 2005 = Costanzo Di Girolamo, *Longino cbe vide. Una riflessione sulle preghiere formulari e una nota per Arnaut Daniel*, «*Romania*» 123 (2005): 384-405.
- Disalvo 2009 = Santiago Disalvo, *Algunas notas sobre la presencia de elementos tipológicos o figurativos en los «Milagros» de Gonzalo de Berceo y en las «Cantigas de Santa Maria» de Alfonso X*, «*Revista do Centro de Estudos Portugueses*» 29/42 (2009): 59-87.
- Diz 1995 = Marta Ana Diz, *Historias de certidumbre: los «Milagros» de Berceo*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1995.

- Duarte 1972 = Sergio Duarte, *Elementos dramáticos en cinco «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, «Duquesne Hispanic Review» 11 (1972): 35-52.
- Faral 1924 = Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^{ème} et XIII^{ème} siècles: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924.
- Fernández Pérez 2005 = Juan Carlos Fernández Pérez, *El estilo de Berceo y sus fuentes latinas: la «Vida de Santo Domingo de Silos», los «Milagros de Nuestra Señora» y los «Himnos». Análisis comparativo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2005.
- Fidalgo Francisco 1995 = Elvira Fidalgo Francisco, «*La abadessa preñada*» (Berceo, 21). *Seis versiones románicas y tres en latín*, in Juan Salvador Paredes Núñez (coord.), *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993, Granada, Universidad de Granada, 1995, 4 voll., II: 329-44.
- Flory 2000 = David A. Flory, *Berceo's «Milagros de Nuestra Señora»: The Question of the Intended Audience*, in Id. (ed. by), *Marian Representations in the Miracles Tales of Thirteenth-Century Spain and France*, Washington, The Catholic University of America Press, 2000: 24-46.
- García 1982 = Michel García, *La strophe de «cuaderna vía» comme élément de structuration du discours*, «Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale» 7/2 (1982): 205-19.
- García Álvarez 2016 = César García Álvarez, *Los «Milagros de Nuestra Señora» de Gonzalo de Berceo y el Ms. Thott 128*, «Revista Chilena de Estudios Medievales» 10 (julio-diciembre 2016): 105-30.
- García Jiménez 1995 = María Emilia García Jiménez, *La focalización en los «Milagros de Nuestra Señora» de Gonzalo de Berceo*, «Berceo» 128 (1995): 39-46.
- Garcí-Gómez 1989 = Miguel Garcí-Gómez, *La abadessa embarazada por el pie*, «Revista de Dialectología y Tradiciones Populares» 44 (1989): 7-26.
- Gariano 1971 = Carmelo Gariano, *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, Madrid, Gredos, 1965.
- Garrido Gallardo 1977 = Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Una clave interpretativa para «tres recursos» literarios fundamentales en los «Milagros de Nuestra Señora»: la alegoría, el protagonismo absoluto y el final feliz*, «Revista de Filología Española» 59/1 (1977): 279-84.
- Genette 1982 = Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- Gerli 1985 = Michael E. Gerli, *La tipología bíblica y la introducción a los «Milagros de Nuestra Señora»*, «Bulletin of Hispanic Studies» 62/1 (1985): 7-14.
- Gicovate 1960 = Bernard Gicovate, *Notas sobre el estilo y la originalidad de Gonzalo de Berceo*, «Bulletin Hispanique» 62/1 (1960): 5-15.

- Giménez Resano 1976 = Gaudioso Giménez Resano, *El mester poético de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1976.
- Giménez Resano 1978 = Gaudioso Giménez Resano, *Cómo vulgariza Berceo sus fuentes latinas*, «Berceo» 94-95 (1978): 17-28.
- Gimeno Casalduero 1957-1958 = Joaquín Gimeno Casalduero, *Sobre la "oración narrativa" medieval: estructura, origen y supervivencia*, «Anales de la Universidad de Murcia» 16/1-2 (1957-1958): 113-25.
- Girón Alconchel 1992 = José Luis Girón Alconchel, *Sobre la lengua poética de Berceo: el estilo indirecto libre en los «Milagros» y sus fuentes latinas*, «Epos. Revista de Filología» 4 (1988): 145-62.
- González 2006 = Javier Roberto González, *Plegarias y mundos posibles en Gonzalo de Berceo*, «Berceo» 150 (2006): 45-72.
- Gybbon-Monypenny 1965 = Gerald Burney Gybbon-Monypenny, *The Spanish «Mester de Clerecía» and its Intended Public: Concerning the Validity as Evidence of Passages of Direct Address to the Audience*, in Frederick Whitehead, Armel Hug Diverres, Frank Edmund Sutcliffe (ed. by), *Medieval Miscellany presented to Eugène Vinaver by Pupils, Colleagues and Friends*, Manchester, Manchester University Press · Barnes & Noble Edition, 1965: 230-44.
- Hamlin 2018 = Cinthia M. Hamlin, *La configuración tipológica del milagro «La abadessa preñada» de Berceo y su relación con la tradición apócrifa*, «Revista de Filología Española» 98/2 (2018): 371-96.
- Heugas 1955 = Pierre Heugas, *Strophes initiales et finales dans «Los Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, «Mélanges de la Casa de Velázquez» 15 (1979): 582-93.
- Labande 1955 = Edmond-René Labande, *Le "credo" épique. À propos des prières dans les chansons de geste*, in Aa. Vv., *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel par ses amis, collègues et élèves*, Paris, Société de l'École des Chartes, 1955, 2 voll., II: 62-80.
- López Morales 1981 = Humberto López Morales, *Los narradores de los «Milagros de Nuestra Señora»*, in Claudio García Turza (ed. por), *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Instituto de Estudios Berceanos · Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, 1981: 101-12.
- Lugones 1977 = Néstor A. Lugones, *«A los bonos da trigo, a los malos avena»*, «Berceo» 93 (1977): 171-80.
- Montgomery 1962 = Thomas Montgomery, *Fórmulas tradicionales y originalidad en los «Milagros de Nuestra Señora»*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 16/4 (1962): 424-30.
- Montoya Martínez 1988 = Jesús Montoya Martínez, *El ms. 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid: ¿un texto más próximo a Berceo?*, in Vicente Beltrán (ed. por), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988: 445-51.

- Moreno Hernández 2009 = Carlos Moreno Hernández, «*Amplificatio*» y «*dilatatio*» en Berceo, «*Revista de Filología Española*» 89/1 (2009): 83-101.
- Mount 1993 = Richard Terry Mount, *Levels of Meaning: Grains, Bread, and Bread Making as Informative Images in Berceo*, «*Hispania*» 76/1 (1993): 49-54.
- Picone 1985 = Michelangelo Picone, *Introduzione* a Id. (a c. di), *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985: 7-52.
- Prat Ferrer 2007 = Juan José Prat Ferrer, *El marco en los «Milagros de Nuestra Señora» de Gonzalo de Berceo*, «*Humanista. Journal of Iberian Studies*» 9 (2007): 83-108.
- Rossi 1981 = Marguerite Rossi, *La prière de demande dans l'épopée*, in Aa. Vv., *La prière au Moyen-Âge (littérature et civilisation)*, Communications présentées au Colloque du CUER-MA, Aix-en-Provence, mars 1980, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1981 (= «*Senefiance*» 10): 449-72.
- Ruffinatto 1968 = Aldo Ruffinatto, *Berceo agiografo e il suo pubblico*, «*Studi di Letteratura Spagnola*» 5 (1968): 9-23.
- Sala 1983 = Rafael Sala, *La lengua y el estilo de Gonzalo de Berceo (Introducción al estudio de la «Vida de Santo Domingo de Silos»)*, Logroño, Comunidad Autónoma de la Rioja, 1983.
- Salazar Pinedo 1968 = Beatriz Salazar Pinedo, *Elaboración de fuentes latinas en dos «Milagros» de Berceo*, Tesis de Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1968.

RIASSUNTO: Il saggio analizza comparativamente il *milagro* XXI della collezione di Gonzalo di Berceo, *De cómo un abadessa fue preñada*, e la sua fonte, il *miraculum De abbatisa quam beata Maria ad infamia partus et pondere liberavit*. Il *milagro* che vede protagonista umana la superiora incinta costituisce un valido banco di prova per evidenziare i processi di rielaborazione posti in essere dal poeta riojano: dalla riscrittura del prologo e dell'epilogo del racconto alla "drammatizzazione" delle sue scene salienti, dall'accentuazione della filigrana tipologica sottesa alla narrazione alla messa in risalto dell'intervento miracoloso di Maria e dell'esemplarità della sua beneficiaria.

PAROLE CHIAVE: Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, badessa incinta, fonti, rielaborazione

ABSTRACT: The essay analyzes comparatively the *milagro* XXI of the collection of Gonzalo de Berceo, *De cómo un abadessa fue preñada*, and its source, the *miraculum De abbatisa quam beata Maria ad infamia partus et pondere liberavit*. The *milagro* that sees the pregnant superior as human protagonist is a valid test bench to

highlight the reworking processes put in place by the Riojano poet: from the rewriting of the prologue and the epilogue of the story to the “dramatization” of its salient scenes, from the accentuation of the typological filigree underlying the narration to the highlighting of the miraculous intervention of Mary and of the exemplary nature of its beneficiary.

KEYWORDS: Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, pregnant abbes, sources, reworking.

NUOVI APPUNTI PER UN'EDIZIONE DEL *LUCIDARIO* DI SANCHO IV DI CASTIGLIA (I)

La produzione letteraria promossa dalla corte di Castiglia nella fase post-alfonsina è stata oggetto in anni recenti di diverse pubblicazioni e di occasioni di confronto scientifico, che hanno prodotto significativi risultati tanto sul versante critico quanto su quello filologico.¹ Tra queste acquisizioni è stata di particolare importanza la scoperta di un nuovo testimone del *Lucidario* di Sancho IV, il ms. A283 della Bibliothèque patrimoniale Villon di Rouen, da parte di Mario Cossío Olavide (2023), che ne ha offerto un'approfondita descrizione, aggiungendovi alcuni elementi relativi alla collocazione del medesimo entro la tradizione complessiva dell'opera, così come rappresentata nello stemma definito in Sacchi 2007.² Tale proposta, benché si presenti esplicitamente come provvisoria, inquadrandosi entro un progetto editoriale più ampio tuttora in corso, merita grande attenzione: ciò anzitutto in ragione della scelta, del tutto condivisibile, di non basare la collocazione del testimone di Rouen solo su elementi esterni (quale il numero dei quesiti presenti e la loro distribuzione), ma su *loci critici* che ne permettono il raffronto con la maggior parte dei testimoni castigliani già noti, e con l'unica copia di una versione latina dell'opera, tratta da un codice oggi disperso, più antico di quelli che ci rimangono.³

¹ Mi riferisco in particolare a Bizzarri 2019, Burgoyne 2019, Cossío Olavide 2022 e 2023, Fournès 2020, Lorenzo Gradín-Sacchi 2021, Robert 2020 (a cui mi permetto di aggiungere Sacchi 2019 e 2021), così come alle recentissime sessioni del 2023 International Congress on Medieval Studies di Kalamazoo coordinate da Mario Cossío Olavide e da Anita Savo, dal titolo *Orthodoxy in the Age of Sancho IV (1282–1325)*, I. *Gender and Genre* e II. *Reforming Alfonso's Past*.

² Il manoscritto, cartaceo, consta di 115 ff. antichi (per caduta del foglio iniziale e di altri quattro al fondo), preceduti e seguiti da una carta di guardia (288 x 212 mm), copiato da una sola mano a tutta pagina in *gòtica redonda*; esso viene datato agli anni 1440-1460.

³ Li indico di seguito con le rispettive sigle, in parte definite in *Lucidario* (Kinkade)

Le conclusioni del saggio pongono il nuovo manoscritto (siglato *H*) all'interno della famiglia α , alla quale appartengono le copie piú estese dell'opera, in posizione prossima al ms. *B* e alla versione latina conservata nel ms. *F*, lasciando aperta l'alternativa dell'appartenza di *H* a un'ulteriore sottofamiglia assieme a uno o all'altro dei due (Cossío Olavide 2023: 42). Da questo punto di vista il lavoro presenta però alcuni limiti, in ragione del fatto che esso si concentra direttamente (e quasi esclusivamente) sugli elementi di prossimità fra *H* e *B*:⁴ l'appartenenza del primo alla famiglia α non viene in effetti dimostrata, ma semplicemente presupposta sulla base dell'ordinamento dei capitoli; inoltre diversi passaggi su cui si fonda l'accostamento di *H* a *B* non paiono nettamente probanti, in particolare dove essi si limitano a conservare una lezione autentica a fronte di corrottele nel resto dei testimoni di α , come nel caso che segue, localizzato nel capitolo dedicato ai desideri delle anime beate, dove *A* e *C* condividono una lacuna estesa (mentre il ms. *E* presenta un'altra lacuna; in *G* e in *F* il capitolo manca):⁵

e in parte integrate in *Lucidario* (Sacchi): *A* = Madrid, Biblioteca Nacional de Espana 3369; *B* = Salamanca, Biblioteca de la Universidad 1958; *C* = Madrid, Real Biblioteca II 793; *D* = Madrid, Biblioteca de la Real Academia Espanola 15), *E* = Madrid, Biblioteca Nacional de Espana 6958; *G* = Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia 101, sul cui testo cf. *Lucidario – RAH Cortes 101* (Sacchi); infine *F* = Salamanca, Biblioteca de la Universidad 168, unica copia della traduzione latina di una parte dell'opera.

⁴ L'articolazione macrotestuale interna offre in proposito un indizio significativo, per quanto circoscritto: in entrambi infatti ai quesiti delle sezioni T1 e T2 (di argomento teologico e in misura minore astronomico) e a quelli della sezione N1 (di argomento naturale) segue il capitolo intitolato «Por que ha el omne mayor miedo de andar de noche que de día», riportato dagli altri testimoni in posizione diversa; ma *H* si interrompe immediatamente dopo a differenza di *B*, in cui seguono altri 34 capitoli. Sulle ripartizioni tematiche dei quesiti e le rispettive posizioni nei vari testimoni cf. Sacchi 2008: 163-4 e 2009: 99-100.

⁵ Riporto il testo dei vari mss. in trascrizione interpretativa, limitandomi a separare le parole secondo l'uso moderno e a marcare in corsivo le abbreviazioni (il segno & indica la nota tironiana), senza aggiungere accenti né punteggiatura. Le lacune sono indicate tra parentesi uncinata <...>, mentre eventuali integrazioni utili a una migliore comprensione del testo vengono poste tra parentesi quadre; le corrottele e le interpolazioni sono evidenziate in grassetto; riporto la numerazione dei capitoli secondo l'indice finale di *Lucidario* (Kinkade), seguita tra parentesi quadre da quella utilizzata in *Lucidario* (Sacchi), preceduta dalla sigla S.

- 47[S 40] *A* ... & trauajase *quanto* el puede para llegarle a si mismo por que aya *parte* en aquel bien <...> & porque saben que esto non puede seer fasta el dia del juyzio...
- B* ...Et trabajase *quanto* puede por [lle]gar lo a sy mesmo por *que* aya *parte* teen aquel su bien Et esta manera a en la alma *que* quando se mjenbra de *como* la carne en *que* ella andido ouo *parte* & la ayudo en todas cosas *que* fiso de *vjen* o de mal por rreason derecha a de *querer* o de codiciar de la tener consigo en gujsa *que* entre amos oujesen *parte* en aquel bien § Et porque saben *que* esto non puede ser fasta el dia del Juyzio...
- C* ...et trauaja *quanto* el puede por le allegar a si mesmo por *que* aya *parte* en aquel bien <...> et porque saben *que* esto non puede ser fasta el dia del juyzio...
- D* et trabajara *quanto* pudiera por legallos *aque* ayan parte de *aquel* bien *que* el tiene § E esta manera a en el alma *que* quando se mjenbra de la carne en *que* ella andudo *et* con *quien* ouo parte *et* la ayudo a todas las cosas *que* fizo de bien o de mal por rrazon derecha a de *querer* *et* de cobdiçiarde la tener consigo en gujsa *que* entramos bjujesen *et* folgasen en *aquel* bien *que* el alma a § E po[r]que saben las almas *que* esto non puede ser fasta el dia del Juyzio...
- E* <...> E esta manera a el alma *que* quando se mjenbra la parte En *que* Ella andudo ouo parte de todas las cosas *que* fizo de vien o de mal por Razon derecha cosa clara es a de *querer* E codiciar de la tener Consigo por *que* entramos oviesemos parte En aquel bien : E porque saben *que* esto non puede ser fasta el dia del Juyzio...
- H* ...& trabajase *quanto* puede para llegarlo a si mesmo *que* aya *parte* en *aquel* bien § E *santa maria* la carne en que ella andudo ouo *parte* & le ayudo en todas cosas *que* fizo de bien o de mal por rrazon derecha ha de *querer* de la cobdiçiar & de la tener consigo en *manera* & gujsa que amos toviesen *parte* en *aquel* bien § E porque saben *que* esto non puede ser fasta el dia del juyzio...

Risulta forse piú interessante, ma alla fine per forza di cose poco decisiva, la concidenza di *B* e *H* in errori meccanici potenzialmente poligenetici, dotati semmai di valore separativo rispetto ai mss. che ne sono privi, come il seguente *saut du même au même*:⁶

⁶ Segnalato fra gli errori di *B* in Sacchi 2007: 131; il testo latino di *F* in questo punto presenta una struttura diversa, che non permette di inferire l'esistenza della lacuna nel suo modello.

- 22[S17] *A* ...pues se da a entender en *aquellas* palabras que pues el padre tomava carne asi la tomava el fijo Et el *spiritu santo* & porque se da a entender que tal era el vno como el otro...
- B* ...porque se da a entender <...> que tal era el vno como el otro...
- C* ...pues dase a entender en *aquellas* palabras que pues el padre tomava carne si la tomava el fijo et el *spiritu santo* et porque se da a entender que tal era el vno como el otro...
- D* ...pues ya se da a entender en *estas* palabras que pues el padre tomava carne de *omne* asi la tomava el fijo & el *spiritu santo* pues ya se da a entender E porque entiendas que tal es el vno como el otro...
- E* ...pues que ya seda a entender En estas palabras & pues el padre tomava carne de *omne* tan vien la tomo el fijo y el espiritu sancto E otro si pues la toma el fijo asi la tomava el padre y el espiritu sancto E porque se da a entender que tar era el vno como el otro...
- G* ...Pues ya te da a entender en estas palabras que pues el padre tomava carne de *omne* que asy la tomava el fijo & el *spiritu santo* Otrosy pues la tomava el fijo asy la tomava el padre & el *spiritu santo* E porque se da a entender que tal era el vno como el otro...
- H* porque se da a entender <...> que tal era el vno como el otro...

Per tale ragione non mi pare inutile riprendere in questa sede l'esame dall'inizio, facendo ricorso anzitutto ai *loci* già segnalati nello studio precedente, e integrandoli ove opportuno al fine di arrivare a un assetto complessivo più solido: in tal modo l'acquisizione del nuovo testimone varrà anche come verifica della fondatezza dello stemma.

La prima conferma di notevole rilievo riguarda l'ipotesi dell'esistenza dell'archetipo ω : in effetti anche in *H* troviamo un riscontro positivo per due dei tre *loci* più significativi già segnalati a questo riguardo. Il primo di essi è condiviso da tutti i testimoni volgari, e compare nel capitolo dedicato all'incarnazione di Cristo nel seno nella Vergine, che secondo il testo va considerata come frutto dell'intervento di tre agenti (lo Spirito santo, l'arcangelo Gabriele e Maria stessa), così come tre erano stati coloro che avevano contribuito al peccato originale (il diavolo, Eva e Adamo):

- 19 [S15] *A* Pues asi como este pecado era fecho por tres asi convenje que la saluacion por que se auja a **saluar** el mundo que fuese otrosi por tres
- B* ...la saluacion por que se auja a **saluar** este pecado que fuese otrosi por otros tres
- C* ...la saluacion por que se auja a **saluar** el mundo que fuese otrosi por tres
- D* ...la saluacion por do se auja de **saluar** este pecado que fuese otrosi por tres cosas

- E* ...la salbaçion por *que* se avia a **salbar** este peccado *que* fuese otrosy por tres
- G* ...la salutaçion por *que* se avia a **saluar** este pecado *que* fuese otrosy por tres
- H* ...la saluaçion por que se avia de **saluar** este pecado que fuese otrosi por tres
- F* ...*ita oportuit salutem qua expiandum esset tribus etiam absolui*

L'errore condiviso è «salvar este pecado», al posto di «sanar este pecado», che ricompare anche nella risposta alla domanda seguente (secondo i mss. *ACG* e secondo lo stesso *H*: «por esso quiso el *nuestro* sennor, quando vino a sanar este pecado...»); è lecito quindi supporre che dalla corruzione dell'archetipo siano derivate sia l'innovazione di *AC* («salvar el mundo») sia la trivializzazione poligenetica di *BDEH* *salvaçion* per *salutaçion* (quest'ultimo confermato indirettamente da *F*).

Il secondo passo, mancante in *G*, si trova in apertura del quesito relativo alle eclissi di luna: a differenza di quanto accade costantemente in tutta l'opera, qui la formula che introduce la domanda del discepolo manca in *H* come in *ABDE*, mentre è presente in *C* e in *F*:

- 11[S7] *A* <...> maestro rruego *que* me digas por que rrazon se faze la luna mengua tienpos señalados
- B* <...> maestro pues rruegote *que* me digas por *que* rrazon se fase la luna negra en *tiempos* señalados
- C* Pregunto el deçiplo al maestro por *que* rrazon se faze la luna negra a *tiempos* señalados
- D* <...> maestro rruegote *que* me digas por *que* rrazon se faze la luna negra a tienpos señalados
- E* <...> Maestro Ruegote *que* me digas por *que* Razon se faze la luna negra a tienpos señalados
- H* <...> Pues maestro rruegote que me digas por que se fase la luna negra a tienpos sennalados
- F* *Rursus Discipulus rogat (...) cur Luna interdum nigrescit statis quibusdam temporibus*

Poiché tanto *C* quanto *F* sono caratterizzati, per ragioni diverse, da una notevole libertà nei confronti dei rispettivi modelli (nel secondo dei due il singolo quesito è stato collocato in un capitolo a sé, come accade molto spesso) è legittimo ritenere che qui abbiano integrato autonomamente la formula introduttiva, assente nell'archetipo.

A questi indizi se ne può ora utilmente aggiungere un altro, attingendo a un passaggio tra quelli schedati in precedenza dal sottoscritto tra le corrottele comuni di *ABC*, e invece indicato da Cossío Olavide (2023: 32) a supporto della relazione tra *B* e *H*; esso compare nel capitolo 61, ed è attestato solo in *ABCD* e in *H* (*E* ne è privo a causa di una lacuna estesa) là dove si tratta della relazione tra l'anima e il calore naturale del corpo (e dunque della perdita di calore corporeo conseguente alla separazione dell'anima dal corpo al momento della morte):

61[S54]	<i>A</i>	Et <i>quando</i> la calentura natural se desfaze es el alma fuera del cuerpo ca non [p]uede y estar la vna sin la otra ca todas las cosas del mundo que se mueben paresçen que non han mobedor que las mueba
	<i>B</i>	todas las cosas del mundo <i>que</i> se mueuen paresçe <i>quando non han</i> mouedor <i>que</i> las mueua
	<i>C</i>	todas las cosas del mundo <i>que</i> se mueuen paresçen <i>que non ha</i> mouedor <i>que</i> las mueua
	<i>D</i>	todas las cosas del mundo <i>que</i> se mueuen paresçen <i>que quando non an</i> <i>que</i> las mueua <i>non se</i> mueuen
	<i>H</i>	todas las cosas del mundo que se mueuen paresçen <i>quando non ha</i> mouedor <...>

L'apporto di *H*, nonostante la piccola lacuna finale, contribuisce a perfezionare l'interpretazione del passo, portando a supporre che *paresçen*, condiviso da tutti i testimoni, sia errore d'archetipo per *paresçen*; perciò l'accordo di *B* con *H* nell'attestazione di *quando* non avrà valore congiuntivo, trattandosi di lezione autentica, travisata (forse per cattiva lettura della forma abbreviata) in *que* nella maggioranza degli altri testimoni; viceversa le varianti di *D*, che in precedenza avevo ritenuto più vicine all'originale, andranno ricondotte al tentativo di restituire senso alla frase in maniera diversa a partire dalla corrottela iniziale, secondo la tendenza all'intervento tipica del suo copista (su cui cf. Sacchi 2007: 178-9).

Passando a questo punto alla collocazione di *H* entro α , diversi *loci* già individuati mi paiono offrire dei punti di riferimento solidi, a partire da due errori guida comuni alla famiglia. Il primo è condiviso da *ABC*, e appartiene al capitolo dedicato all'origine delle cose viventi, ricondotta naturalmente a Dio:

- 48 [S41] *A* Ca criador tanto quiere dezir como fazedor **que fizo** todas las cosas de non nada Et que sean buenas Et aya en ellas pro
- | | | |
|----------|--|---------------------|
| <i>B</i> | | que fiso |
| <i>C</i> | | que fizo |
| <i>D</i> | | ca criar es fazer |
| <i>E</i> | | que criar es fazer |
| <i>H</i> | | que los fizo |

Il secondo passo, per il quale abbiamo anche il riscontro nella traduzione di *F*, si trova nel quesito relativo al momento della creazione degli angeli custodi, avvenuta secondo il nostro testo contemporaneamente a quella degli altri ordini angelici; nel passo dove si parla del riconoscimento da parte delle anime umane della superiorità degli angeli rispetto a loro, i codici di α hanno sostituito *almas* con *omnes*:

- 50[S43] *A* Por ende porque **los omnes** veen cada dia que nasçen las almas vnas al mundo nasciendo los cuerpos en que estan vanse deste mundo al otro...
- B* ...**los omnes** ven cada dia que naçen las almas vjuas al mundo nasciendo en los cuerpos....
- C* ...**los omnes** veen cada dia que nasçen las anjmas vnas al mundo nasciendo los cuerpos...
- D* ... las almas cada dia que nasçen vnas & salen al mundo primero nasciendo los cuerpos...
- E* ...las almas veen Cada dia que nasçen vnas E salen al mundo E primero nasciendo los Cuerpos...
- H* ...**los omnes** veen cada dia que nasçen almas & al mundo nasciendo en los cuerpos...
- F* *Hinc licet homines videant quotidianam et recentem animarum productionem in mundo simul cum corporum natiuitate...*

A questi errori se ne possono utilmente aggiungere almeno altri tre, che pure lasciano qualche margine di incertezza, vuoi perché il passo corrispondente manca in un testimone o piú, vuoi perché la corruzione risulta maggiormente percepibile. Il primo ci riporta al problema della Trinità, e all'enumerazione dei suoi componenti:

- 16[S12] *A* rruegote que me digas vna cosa por que me **contesçe** en la cuenta de tres antel espíritu santo que el fijo...
- | | | |
|------------|----------------|----------------------------|
| <i>B</i> | | por que me conteçe |
| <i>C</i> | | por que me contesçe |
| [<i>D</i> | <i>manca</i>] | |

<i>E</i>	por que me metiste
<i>G</i>	por <i>que</i> me contaste
<i>H</i>	por que contesçe

Il secondo proviene invece dal quesito «Por qué quiso nuestro Señor tomar figura de pan ante que de otra cosa»:

36[S30]	<i>A</i>	desi es cosa que por vn dia nin por dos tener lo ay o <i>quantos</i> qujsieren que nunca vienen a perdiçion njn a corronperse para auer mal sabor njn mal olor...
	<i>B</i>	perdiçion njn a corrupmjento para auer mal sabor njn mal odor
	<i>C</i>	perdiçion njn a corronperse para auer mal sabor njn mal olor
	<i>D</i>	podreçer njn a corronperse njn da peor sabor njn olor
	<i>E</i>	podreçer njn a corronperse njn dar peor sabor njn olor
	<i>H</i>	perdiçion njn corronperse para aver mal sabor njn mal olor

Con il terzo errore, infine, torniamo al passaggio sulla relazione tra l'anima e il calore corporeo (il passo, come detto è lacunoso in *E*):

61[S54]	<i>A</i>	<i>quando</i> el alma viene a salljr del cuerpo toda la virtud .e la figura de la calentura Se allega a ella para tenerla <i>que</i> la non dexa salljr del cuerpo
	<i>B</i>	toda la figura
	<i>C</i>	toda la virtud <i>dela</i> figura
	<i>D</i>	toda la <i>virtud</i> de la fuerça
	<i>H</i>	toda la virtud de la figura

In *H* sono poi attestate due lacune non riconducibili a *saut du même au même*, entrambe caratteristiche di α : la prima, rintracciabile anche nel testo latino di *F*, appartiene al secondo dei quesiti relativi alla natura del sole, dove introduce un salto logico nell'enumerazione delle proprietà dell'astro (nello stesso passo *DE* condividono poco più avanti un'altra lacuna):

5[S4]	<i>A</i>	...sepas que el sol es claro & pues que claro es non non puede auer en si espedat njnguna <...> por esto escalienta la tierra con los rrayos de su claridad & por eso para mjentes en los rrayos del sol <i>quando</i> entran en la casa...
	<i>B</i>	...en sy auer njnguna espedat <...> & por esto escalienta la tierra con los rrayos de la su claridad Et por eso <i>para</i> mjentes en los rrayos del sol <i>quando</i> entra en la casa...

- C* ...auer en si espesedat *njnguna* <...> por esto escallienta la *tierra* con los rrayos de su claridat et por eso *para* *mjentes* en los rrayos del sol *quando* *entran* en la casa...
- D* ...*ser* espeso E otrosi digo *que* es caljente & seco ca *non* frio *njn* *vmjdo* ca toda cosa *que* es seca & clara por fuerça a de ser caljente *segun* natura E por eso <...> *para* *mjentes* en el rrayo del sol *quando* entra en la casa...
- E* ...*aver* en si espesidad *njnguna* e otrosi digo *que* es callente E seco E *non* frio E *njn* *humjdo* Ca toda cosa que es clara E seca por fuerça a de ser caliente *segund* natura por eso <...> *para* *mjentes* al Rayo del sol *quando* entra en la Casa...
- H* ...*aver* en si esperidat *ninguna* <...> por esto escallienta la *tierra* con los rrayos & de la su claridat & por eso *para* *mjentes* en los rrayos del sol *quando* entra en la casa...
- F* *solis splendorem conspicuum oppido esse ac propterea absque spissitudine. <...> idcirco terram fouet et calefacit luminis sui radiatione. id considera radijs suis introeuntibus domum aliquam...*

La seconda corruttela, comune a *ABCH*, si trova invece in un passo relativo al rito dell'eucarestia e al trattamento dell'ostia consacrata:

- 37[S31] *A* ca asi como los biuos Son carnales de veso & de Sangre que *han* en si por esta rrazon *ayuntan* aquella parte <...> que *yaze* en el callize Et lo consume todo de *con* so uno
- B* *ayujan* aquella parte <...> *que* *yase* en el caljse & lo *consumen* todo de *consuno*
- C* *ayuntan* aquella parte <...> *que* *yaze* en el caliz et lo *consumen* todo de *consuno*
- D* asi esta *aquella* parte *que* se ofreçe por ellos buelto el cuerpo con la *sangre* de *consuno*
- E* *Ayunta* *aquella* parte con la *sangre* *que* *yaze* En el Calize E lo *Consume* todo de so vno
- H* *ayuntan* *aquella* partezilla <...> que *yaze* en el caliçe & lo *consumen* todo juntamente

Una terza lacuna infine, avvertibile in *ABCFH*, pare essere stata associata a un tentativo di emendamento, che tuttavia non elimina l'effetto di dissimmetria rispetto all'articolazione del testo precedente. Ci troviamo nel capitolo (omesso da *EG*) che descrive gli animali dotati di uno dei cinque sensi piú sviluppato rispetto all'uomo:

- 41[S35] *A* pues quiero te agora *fablar* del *quatro* Sentido que es el *gostar* que este fallamos nos que Se *faze* con la lengua & la *anjmalia* que en el mundo mas

- conplidamente ha este Sentido **es <...> otrosi el xjmjo** el can ha vertud en la lengua que por grande que sea la ferida...
- B* & la animalia *que* en todo el mundo fallamos nos *que* a este sentido **es <...> otrosi el xjmjo**
- C* et la anjmalia *que* en el mundo mas conplida mente ha este sentido **es <...> otrosi el xjmjo**
- D* & el anjmalya *que* en todo el mundo a *que* mas conplidamente aya este sentido es el oso ca fallamos del *que* todo *aquello que* a de comer primero lo prueua con la *lengua que* lo coma & despues *que* lo a gostado comelo & demas desto fallamos del *que* esta sesenta dias metido en su cueua *que non conbra njn beuera njn se mantiene de al si non en lamer que faze con la lengua* en las sus manos mesmas E asy commo fallamos otrosi del can *que muy gran vertud a en la lengua que por grande ques ea la ferida...*
- H* el alimania *que* mas conplidamente ha este sentido es **<...> otrosi el ximjo**
- F* *quartum gustandi sensum lingua occupat, quem <...> plene simius habet; canis quoque exciniam vim in lingua est nuctus: nam si validum sit vulnus gladio...*

Il testo di *ABCH* e *F* non risulta in sé erroneo, in quanto l'eccellenza nel gusto era effettivamente ritenuta propria della scimmia da alcune fonti (cf. Vincent de Beauvais, *Speculum Naturale*, l. XIX, c. CVI: *Haec bestia gestu inquieta est, morsu ferox, cauda caret, & prae ceteris animalibus gustu viget*). Spicca tuttavia l'assenza completa di una descrizione delle modalità attraverso cui si esplica l'eccellenza sensoriale dell'animale: fino a questo punto, infatti, solo dopo aver dato spazio all'animale principe del singolo senso ci si è soffermati su altri casi di importanza secondaria (a quest'ultima categoria si può ascrivere qui la descrizione della virtù medicamentosa della lingua del cane, che appartiene a un ambito differente da quello sensoriale). In tal modo, inoltre, la scimmia acquisisce una posizione di primato, in quanto eccelle in due fra i cinque sensi. L'assegnazione all'orso dell'eccellenza nel gusto, che si legge solo in *D*, appare invece pienamente coerente col sistema sopra descritto.

Su queste basi mi pare dunque si possa dare definitivamente per dimostrata l'appartenza del codice di Rouen alla famiglia α ; ne offre conferma anche il fatto che esso conservi la maggioranza delle ampie sezioni caratteristiche dei codici volgari di questa famiglia, parzialmente riportate anche da *F* (che integrano o sostituiscono quanto si legge negli stessi punti entro i codici di β), a eccezione di quella presente nel quesito dedicato al

ciclo lunare [S5].⁷ È alla luce di questa conclusione che andrà dunque valutato un ulteriore passaggio, posto nel capitolo 38, che secondo Cossío Olavide (2023: 39) vedrebbe *H* condividere con *D* la lezione autentica *çepo*, da interpretare a suo parere nel senso dello strumento di costrizione («grillete») a fronte di una «lectio facilior» di *ABC* (*çerro/çer*):

- 38[S44] *A* como el *spíritu* del alma non ha semejança njnguna que ojos de omen la puedan ver *quando* sale del cuerpo en que anda njn puede omen veer end el Sale del cuerpo si non que finca el desanparado como çerro *et* de allj adelante entienden que es el cuerpo muerto pues *quel* veen sin alma
- B* njn puede omne ver *quando* ende sale sj non *que* finca el cuerpo desanparado como çer § Et de allj adelante *re* entiende *que* es el cuerpo muerto
- C* njn puede omne ver *quando* le sale del cuerpo si non *que* finca el desanparado como çerro · et de alli adelante entienden *que* es el cuerpo muerto
- D* *que* ojos de omne puedan <...> ver *quando* sale del cuerpo en *que* anda sinon *que* finca el cuerpo desanparado como çepo *et* de ally adelante entienden *ques* el cuerpo muerto
- H* njn puede omne ver *quando* dende sale si non que finca el cuerpo desanparado como çepo de alli adelante entiende *ques* el cuerpo muerto

Io stesso nel saggio di edizione dell’opera avevo dato la preferenza a *çepo*, interpretandolo però come ‘tronco’ o ‘pezzo di legno’, pensando all’irrigidimento del corpo esanime; rimaneva però l’incertezza sul nesso di questa similitudine con il participio *desamparado* ‘abbandonato’; non mi pare che l’altra accezione di *çepo* risulti in questo senso molto più perspicua. Ad ogni modo trovo difficile interpretare come *facilior* la variante *çerro* (‘dorso’ o ‘colle’) che rende il senso della similitudine ancora meno evidente; si dovrebbe perciò considerare errore congiuntivo, e spiegare perché non risulti condiviso da *H*. Un’ipotesi alternativa è che nessuna delle due varianti sia autentica, e ci si trovi di fronte a una diffrazione in assenza, prodottasi per via indipendente a partire da una qualche variante grafica di *çirio* ‘cero’ (attestato da Kasten–Cody 2001 anche nella forma *cirro*), molto più adatto dei precedenti a rappresentare il corpo abbandonato in un contesto in cui si parla del fuoco spirituale.

⁷ Su queste sezioni caratteristiche cf. in particolare Sacchi 2012: 272-9.

All'interno del raggruppamento maggiore è poi agevole rimarcare in *H* l'assenza degli errori caratteristici di γ (= *AC*); ne riporto solo quattro esempi, scegliendo tra quelli piú significativi:

- 12[S8] *A* ...mas estaua en todo con la su obra *quel* fizo & **quel faze** estaua en *el*
 como sauje *aquello* que auje de *fazer*
B & la su obra *que* el fizo <...> en *el*
C *con* la su obra *que* el fizo **et faze** estaua en *el*
D & la su obra *quel* fizo estaua toda en *el*
E e la obra *que* el fizo estaua en *el*
G & la obra *que* el fizo estaua en el *omne*
H & la obra *quel* fizo estaua en *el*
- 18[S14] *A* sepas *quando* vienen a dar la ferjda desque se *corta* el pie o la mano *qual-*
quier mjenbro que esto *acaesçier* que en *aquel* logar esta **la sustançia** de
 la *vertud* del alma
B ...esta su parte...
C ...esta **la sustançia**...
D ...esta su parte...
E ...esta su parte...
H ...esta su *parte*...
- 28[S23] *A* nos quiso dexar rremenbrança de si en *el* **para** que se consagra por las
 santas palabras que se *dizen* sobre el altar a la mjsa
B del en *el pan* *que* se *consagra*
C de si en el **para** *que* se *consagrarse*
D del su preçioso cuerpo so espeçia de pan
 E esto fue el pan *que* el *consagro*
E de si el pan *que* se *consagra*
H así en el pan *que* se *consagra*...
- 47[S40] *A* llamo Sant agostin <...> çibdat de dios a todas las cosas que son en *el*
muzdo maraujllosas pusolas ordenadas en manera de çibdat
B al *parayso* çibdat de dios & a todas las cosas *que* son en el
 maraujllosas
C <...> çibdat de dios a todas las cosas *que* son en *el*
muzdo maraujllosas
D al *parayso* çibdat de dios & a todas las cosas *que* son en *el*
 maraujllosas
E el *parayso* çibdad de dios y a todas las Cosas *que* ha En el
 maravillosas
H el *paraíso* <...> & todas las cosas que son en
 el *marauillosas*

Esclusa in tal modo l’appartenenza di *H* a γ , è necessario chiarire se esso offra elementi utili a dimostrare l’esistenza della sottofamiglia ϵ , la cui esistenza è stata ipotizzata in passato con alcune riserve, data la rarità delle corrottele comuni tra *B* e *F* che fossero significative; ciò era dovuto non solo all’estensione limitata della traduzione latina (che si arresta all’altezza del capitolo 56) ma anche e soprattutto alla prevedibile refrattarietà del traduttore, competente in materia teologica, rispetto agli errori del proprio modello volgare, e libero di selezionarne o arricchirne i contenuti. L’estensione dell’analisi a *H* non cambia di molto la situazione, ma per la ragione opposta: come evidenziato da Cossío Olavide (2023: 16-9) il copista di *H* è infatti estremamente trascurato, e le sue omissioni, volontarie o inconsapevoli, unite ai frequenti errori di lettura dell’antigrafo, rendono molto difficile individuare passaggi utili a stabilire la filiazione comune con *B* e *F*. La convergenza in errore dei tre testimoni è dunque molto più sporadica rispetto a quella di *AC* e dei codici di α nel loro complesso. A questo proposito, più che ai casi di coincidenza tra *B* e *H* in *saut du même au même* come quello citato in apertura di saggio, mi sembra utile guardare a una lacuna presente in *H* e già segnalata in passato come condivisa da *B* e *F*, che è difficile ritenere poligenetica, nel capitolo dedicato alla scelta divina di generare Eva a partire dalla costola di Adamo:

- 29[S24] *A* ihesu xpisto fijo de dios verdadero que nascio de santa maria que non obo otro padre njguno si non a si mjsmo que era & que es padre & fijo spiritu santo que son tres personas & vn dios que vjue & rregna por sienpre jamas
- B* ihesu xristo fiio de dios uerdadero que nacio de sancta maria su madre que non ouo otro padre si non <...> dios padre
- C* ihesu xpisto fijo de dios verdadero que nascio de santa maria que non ouo otro padre njnguno si non a si mesmo que era et es padre et fijo et spiritu santo que son tres personas et vn dios que bjue et rreyna por sienpre jamas
- D* ihesu xpisto fijo de dios verdadero que nascio de santa maria su madre & non ouo otro padre njnguno si non a si mesmo quel era & es padre & fijo e spiritu santo que son tres presonas & vn dios que bjue & rregna por sienpre jamas
- E* iesu xpisto fiJo de dios verdadero que nascio de sancta maria E non obo otro padre njnguno si non a sy mesmo que el Era y es padre y fiJo y espi-ritu sancto que son tres personas E vn dios que vibe E Reyna por sienpre Jamas
- [*G* manca]

- H* ihesu xp̄isto fijo de dios verdadero *que* nasçio de *santa maria* su madre & non ovo otro padre sy non <...> dios padre
- F* *Reliquum est quartam generationem perhibere, nempe Cbristi Domini, et filij Dei natiuitatem, qui ortus dumtaxat ex sanctissima virgine nec alium patrem habuit nisi <...> Deum*

In altri punti la convergenza in errore di *H* con uno dei due codici non permette riscontri con l'altro, per la caduta del testo corrispondente; è quanto accade in un passaggio interessante del capitolo 51 [S44], omissa da *B*, là dove si paragona la combustione prodotta dal 'fuoco celeste', cioè dal fulmine, a quella prodotta dal berillio per effetto dei raggi del sole: il nome della pietra (*virillo* in *A*, *verrillo* in *D* e *bericle* in *C*) è corrotto in *beullo* in *H*, mentre in *F* manca nel testo della traduzione, ma la stessa mano che ha steso quest'ultimo ha annotato a margine, facendo riferimento al modello volgare: «*Brullo hunc lapidem appellat*»; anche qui, ad ogni modo, la possibilità di un errore indipendente rimane.

L'altra tipologia di innovazione, per quanto rara, nella quale si può osservare la convergenza di *BH* e di *F* consiste nell'inserimento di interpolazioni di matrice devota, come quella che segue, nel capitolo dedicato alla partecipazione di tutta la Trinità all'incarnazione di Cristo nel seno della Vergine:

- 22[S17] *A* Et a lo que me demandaste de las tres personas si estauan y ençerradas la vna o las dos o las tres Sepas que todas tres fueron y ca estas tres todas se ençierran en vn dios
- B* Et a lo al *que* me demandaste de las tres personas sy eran y ençerradas la vna o las dos o todas tres sepas *que* todas tres fueron **obrantos el poder del padre el saber del fiio el querer del spiritu santo** ca estas tres personas todas se ençierran en vn dios **non desanparado § la deujndat el çielo del jnperio § la qual es buena andança de todos los bjen auenturados**
- C* ...a lo *que* me demandaste de las tres personas si estauan alli ençerradas la vna o las dos o las tres sepas *que* todas tres fueron alli ca estas tres todas se ençierran en vn dios
- D* e a lo *que* me domandaste de las tres presonas si eran y ençerradas la vna o las dos o las tres todas sepas *que* todas tres y fueron ca estas tres se ençerraron en dios
- E* y a lo *que* me demandaste de las tres personas sy eran ally ençeRadas la vna o las dos o todas tres sabe por çierto *que* todas tres allj fueron y estas tres se ençieRan En vn dios

- G Ca lo *que* me demandaste de las tres personas sy eran y ençerradas la vna o las dos o todas tres Sepas *que* todas tres y fueron en obra Ca estas tres todas se ençierran en vn dios
- H A lo que demandaste de last res *personas* si eran y la vna o las tres sepas que todas tres fueron ende **obrantes el poder del padre & el saber del fijo & el querer del espíritu santo** § Estas tres personas todas se ençierran en vn dios **non desanparando la diujnidat el çielo jnperio la qual es bien andança de todos los bien aventurados**
- F *Porro ad illud, vtrum trium vna persona vel duplex num tota Trinitas inclusa fuerit, scias omnes tres fuisse operatrices, potentia Patris, Geniti sapientia, et sancti spiritus amor, quae personae clauduntur numine simplici et vnico, quod minime coelum deseruit ab imperio suo, hoc est praeclarum dogma omnium probe, et orthodoxe sapientium*

Casi del genere suggeriscono di attribuire a ϵ , in assenza di prove contrarie, altre interpolazioni simili condivise da *B* e *H*, anche quando *F* non permette un riscontro in proposito, come nel passo conclusivo del medesimo capitolo, completamente omesso dalla traduzione latina:

- 22[S 17] *A* era vn dios & vna persona & se oujese estremança entre el vno Et el otro luego abrije a ser departida la vna parte de la otra & avrie a ser vn dios o tres mas porque es todo vno por eso a de ser todo de vna natura en todas las cosas
- B* era vn dios & vna sustançia *que* se non puede departjr asy commo la rrueda del sol de su rrayo & la color es toda vn sol *que* non se puede departir el vno de lo al asy la *sancta* trenjdat es vn dios
- C* era vn dios et vna esençia et si oujese estremança entre el vno et el otro
- D* era vna cosa & vna sustançia ca si uvjese sustançia entre el vno & el otro...
- E* Era vna cosa E vna sustançia <...> entre El vno y el otro...
- G* era vna cosa & vna sustançia Ca sy oviese estremança entre el vno...
- H* Era vn dios & una sustancia que non se puede partir asi commo la rrueda del sol & el su rrayo & el calor es todo un sol *que* se non puede partir lo vno delo otro asi la *sancta* trenjdat es dios

Questo genere di interventi, che portano all'acquisizione di nozioni dottrinali tutt'altro che innovative,⁸ oltre a confermare l'esistenza del subar-

⁸ Come segnalato in Sacchi 2009: 109, il ricorso alla metafora del sole per definire l'unità trinitaria ricorreva, tra gli altri, anche nell'*Elucidarium*: «Quomodo intelligitur Trinitas unus Deus? – Aspice solem, in quo sunt tria, ignea substantia, splendor et calor.

chetipo ϵ , la cui stesura (già marcata dall'intervento sul macrotesto che ha portato al riordino delle sezioni di argomento naturale) andrà collocata in ambiente clericale (come poi sarà anche per *B*, che presenta a sua volta innovazioni autonome di marca simile); si tratta però di interventi sporadici, che non ledono nel complesso l'affidabilità della famiglia per la correzione degli errori di γ . Individuare una ulteriore ripartizione al suo interno è al momento difficile, ma va segnalato almeno un *locus* significativo in proposito, tratto a sua volta dalle righe dedicate al fenomeno del fulmine:

- 51[S44] *A* Et esta es la natura delos vafos de los fuegos de la tierra de que se fizo *en* las nubes & como quier que este fuego paresçe a vista de los ojos
B Et esto es por la natura de los bafos de los fumos de la tierra en *que* se fizo en las nuues Et *commo* quier *que* este **fumo** pareçe a vista de los ojos
(57) *C* Et esta es la natura delos bafos de los fuegos dela tierra de que se fizo *en* las nubes & como quier que este fuego paresçe a vista de los ojos de los *omnes*
D E esto espor la natura delos baos de la tierra de *que* se faze en las nuues & *commo* quier *que* este fuego paresçe a uista de los ojos de los *omnes*
E E es por la natura de los vahos de la tieRa de que se fazen las nubes : E como quier *que* este fuego paresçe a vista de los ojos de los *omnes*
[*G* manca]
H E este es por la natura de los bahos *et* de los fumos de la tierra de que se fizo en las nuves & *commo* quier queste fuego paresçe a vista de los ojos de los *omnes*
F ...*et hoc propter naturam exhalationum et fumigationum terrenarum, quae in nubibus conerescunt, et quamuis fumus conspicuus sit oculis humanis*

Come si vede, qui la convergenza in errore è di *BF* contro *H*, e ciò suggerirebbe un raggruppamento ancora diverso dai due proposti da Cossío Olavide (2023: 42); certo non si può escludere del tutto una corruzzella poligenetica, per la frequenza con cui il termine *fumo* ricorre in queste righe.

Quae in tantum sunt inseparabilia ut, si velis inde splendorem segregare, prives mundum sole; et si iterum calorem tentes sejungere, careas sole; cf. *Elucidarium* [Lefèvre]: 361, e 105 per le relative fonti, da Agostino in poi.

condiviso dagli altri testimoni. Un tratto che dunque manifesta, attraverso i vari stadi del ramo della tradizione del *Lucidario* di maggior peso sul piano quantitativo, la ricorrenza di fenomeni di revisione e di rassetatura del dettato originale dell'opera.⁹

Luca Sacchi
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Elucidarium (Lefèvre) = Yves Lefèvre, *L'Elucidarium et les Lucidaires*, Paris, Boccard, 1954.

Lucidario (Kinkade) = *Los «Lucidarios» españoles*, ed. por Richard Kinkade, Madrid, Gredos, 1968.

Lucidario (Sacchi) = Luca Sacchi, *Studio del Lucidario di Sancho IV di Castiglia, con saggio di edizione del testo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, Scuola di Dottorato europea in Filologia Romanza, XVII ciclo, 2005.

Lucidario – RAH Cortes 101 (Sacchi) = Luca Sacchi, *Lucidario (RAH Cortes 101)*, «Memorabilia. Boletín de Literatura Sapiencial» 9 (2006), in linea, disponibile all'indirizzo <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia9/Lucidario/luciweb.htm>.

LETTERATURA SECONDARIA

Bizzarri 2019 = Hugo O. Bizzarri, *Brunetto Latini y el gobierno de la ciudad: ¿un men-*

⁹ Al momento di licenziare il presente contributo ho avuto notizia del felice ritrovamento, da parte dello stesso collega, di un ulteriore testimone della nostra opera, conservato presso la Biblioteca Fundación Bartolomé March Servera di Palma de Mallorca: sarà interessante capire se anch'esso confermerà la tenuta dello stemma o se imporrà di rivederlo in misura consistente.

- saje no comprendido en España?*, in Louis Bénat Tachot, Mercedes Blanco, Araceli Guillaume Alonso, Hélène Thieulin-Pardo (éds.), *L'invention de la ville dans le monde hispanique (XIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Editions Hispaniques, 2019: 107-16.
- Burgoyne 2019 = Jonathan Burgoyne, *Imagining nature and nobility in law and literature: Siete partidas (Alfonso X), Libro de la montería (Alfonso XI), and Libro de la caza (Juan Manuel)*, «Romance Quarterly» 66/3 (2019): 114-23.
- Cossío Olavide 2022 = Mario Cossío Olavide, Tanto quiere dezir como alumbriamiento de las escrituras que son oscuras. *El Lucidario de Sancho IV ante la ciencia alfonsí*, «Incipit» 42 (2022): 57-92.
- Cossío Olavide 2023 = Mario Cossío Olavide, *Un nuevo manuscrito (Rouen, Bibliothèque municipale Villon ms. A283) y una nueva edición del Lucidario de Sancho IV*”, «e-Spania» 44 (2023), in linea, disponibile all'indirizzo: <http://journals.openedition.org/e-spania/46735>.
- Fournès 2020 = Ghislaine Fournès, *L'ékphrasis au service de l'idéologie royale dans les Castigos del rey don Sancho IV (fin XIIIe siècle)*, «e-Spania» 37 (2020), in linea, disponibile all'indirizzo: <https://journals.openedition.org/e-spania/35997>.
- Kasten–Cody 2001 = Lloyd A. Kasten, Florian J. Cody (compiled by), *Tentative Dictionary of Medieval Spanish*, second edition, greatly expanded, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001.
- Lorenzo Gradín – Sacchi 2021 = Pilar Lorenzo Gradín, Luca Sacchi, *Quel Tresor pour le Tesoro castillan? Le Livre du Trésor en Espagne*, in Sylvie Lefèvre, Fabio Zinelli (éd.), *En français hors de France. Textes, livres et collections au Moyen Âge. Actes du colloque (Paris, 9-10 décembre 2016)*, Strasbourg, EliPhi, 2021: 183-98.
- Robert 2020 = Sylvie Robert, *La translation du Libro del Tesoro de Brunet Latin au cœur des enjeux culturels et politiques sous Sanche IV*, «e-Spania» 36 (2020), in linea, disponibile all'indirizzo <http://journals.openedition.org/e-spania/35596>.
- Sacchi 2007 = Luca Sacchi, *Apuntes para una edición crítica del Lucidario del rey Sancho IV de Castilla*, «Incipit» 27 (2007): 113-86.
- Sacchi 2008 = Luca Sacchi, *L'edizione di testi modulari: il caso del Lucidario di Sancho IV di Castiglia*, in Alberto Cadioli, Paolo Chiesa (a c. di), *Prassi ecdotiche. Esperienze editoriali su testi manoscritti e testi a stampa (Milano, 7 giugno – 31 ottobre 2007)*, Milano, Cisalpino, 2008: 155-70.
- Sacchi 2009 = Luca Sacchi, *Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*, Milano, LED, 2009.
- Sacchi 2012 = Luca Sacchi, *Inerzialità ecdotiche e interpretative: lavorando al 'Lucidario' di Sancho IV*, in Pilar Lorenzo Gradín, Simone Marcenaro (eds.), *El texto me-*

dieval. De la edición a la interpretación, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012: 264-83.

Sacchi 2019 = Luca Sacchi, *Para una nueva recensio del Libro del Tesoro castellano: el manuscrito Córdoba, Palacio de Viana - Fundación CajaSur 7017 (Co)*, in Isabella Tomassetti (coord.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, vol. I, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019: 945-54.

Sacchi 2021 = Luca Sacchi, *La finestra fatale: morte di Enrico II di Champagne nella Gran Conquista de Ultramar*, «Carte Romanze» 9/1 (2021): 149-75; in linea, disponibile all'indirizzo <https://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/15493>.

RIASSUNTO: L'articolo riprende il problema della collocazione del ms. Rouen, Bibliothèque patrimoniale Villon A283, di recente scoperta, entro la tradizione del *Lucidario* di Sancho IV di Castiglia. Sulla base dell'analisi di vari *loci critici* il nuovo testimone permette di confermare la validità dello stemma proposto in passato, entro il quale arricchisce la famiglia di maggior peso; esso offre inoltre un termine di paragone importante per misurare le innovazioni del codice volgare a esso più vicino, siglato B.

PAROLE CHIAVE: *Lucidario*, Sancho IV di Castiglia, tradizione manoscritta.

ABSTRACT: The article addresses the problem of the position of the recently discovered ms. Rouen, Bibliothèque patrimonial Villon A283 within the tradition of the *Lucidario* of Sancho IV of Castile. On the basis of the analysis of various *loci critici*, the new witness confirms the reliability of the stemma proposed in the past, within which it enriches the major family; it also offers an important term of comparison to measure the innovations of the vernacular copy closest to it, designated B.

KEYWORDS: *lucidario*, Sancho IV of Castile, manuscript tradition.

LA *SCRIPTA* DU CHANSONNIER DU ROI
(BNF, FR. 844): NOUVELLES DONNÉES
POUR L'ÉTUDE DE LA GENÈSE DU RECUEIL
ET DE SES SOURCES*

Le «Chansonnier (ou Manuscrit) du Roi» a toutes les caractéristiques pour attirer l'intérêt des spécialistes, soient-ils philologues ou musicologues. Dans ses 215 feuillets, il renferme des chansons de trouvères (dans la section principale, siglé M) ordonnées par auteur selon un critère de hiérarchie sociale (grands aristocrates; nobles de deuxième rang; roturiers, clercs et bourgeois)¹ rare dans l'organisation des chansonniers de la lyrique galloromane médiévale,² mais aussi des chansons de troubadours linguistiquement francisées (W), des motets polyphoniques (R) et trois lais, dont deux en langue mixte franco-occitane,³ tous ou presque avec

* Cet article trouve son origine dans une communication présentée lors du XXX^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Universidad de la Laguna, 4-9 juillet 2022). Mon travail a été conçu et réalisé dans le cadre du projet de recherche ANR (2019-2023) *MaRITEM. Le Manuscrit du Roi (Paris, BnF, fr. 844). Image, texte, musique* (<https://maritem.hypotheses.org/>), coordonné par Christelle Chaillou (CNRS – Université de Poitiers-CESCM), et a pu aussi bénéficier du soutien du ministère italien de l'Éducation, de l'Université et de la Recherche (MIUR): programme «Dipartimenti di Eccellenza (2018-2022)», Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Pavia. Je tiens à remercier les réviseurs anonymes pour leurs précieuses suggestions.

¹ Voir Cepraga 2004: 409-10, et surtout Resconi 2017: 187-9.

² Pour quelques exemples «pur se in forme di gran lunga meno strutturate rispetto a quanto visto in M», voir *ibid.* Ce même critère se trouve appliqué de façon encore plus rigoureuse dans le fameux Codex Manesse du *Minnesang* en moyen-haut allemand, comme signalé par Battelli 1992: 277, n. 5.

³ Comme l'a bien remarqué Marshall 1982: 85-6 cette *Mischsprache* se doit vraisemblablement à l'auteur – ou aux auteurs – des deux pièces, connues sous l'intitulé de *Lai Markiol* (*BdT* 461.122) et *Lai Nompar* (*BdT* 461.124) respectivement. Voir aussi Billy 1995.

notation musicale, dans le cadre d'un «progetto antologico che si vuole il piú possibile ampio e totalizzante».⁴ De plus, quelques années ou décennies après la consignation de ces compositions faisant partie du projet originel, resté inachevé, celui-ci a été perturbé par une série d'interventions successives: l'insertion d'un *Liederbuch* de Thibaut de Champagne (M^t, avant la fin du XIII^e siècle); la transcription dans les espaces laissés vides de quelques dizaines de pièces diverses, profanes et sacrées, en français, occitan et latin, accompagnées de mélodies et même des premières pièces instrumentales attestées (avant la fin du XIV^e siècle); l'excision au couteau de bon nombre d'enluminures marquant l'incipit des sections d'auteur, qui a provoqué la perte de morceaux de texte et musique (probablement déjà à une époque ancienne); le bouleversement partiel de l'ordre des cahiers et de certaines feuillets, lors d'une reliure (impossible de dire si c'était la première ou l'une des successives).⁵

Effectivement, on ne compte pas les essais qui ont été consacrées au chansonnier depuis l'étude pionnière de Laborde au XVIII^e siècle, en passant par la monographie monumentale de Louise et Jean-Baptiste Beck,⁶ jusqu'au véritable foisonnement de ces dernières années.⁷ Mais ce n'est pas seulement au niveau quantitatif que la fortune critique de ce recueil a été tout à fait particulière. En effet, la présence d'un «Prince de le Mouree» (fol. 2r)⁸ et d'un «Cuens d'Angou» (fol. 4r) aux deux premiers rangs de la section des trouvères,⁹ avec des *unica* (RS. 1388 et 231 attribués au

⁴ Cepraga 2004: 406.

⁵ La critique s'accorde pour postuler que le recueil a dû circuler, au moins dans la première période de son existence, sous forme de fascicules non reliés, ce qui expliquerait le bouleversement de l'ordre de ceux-ci: voir Peraino 1995: 82 et Hatzikiriakos 2020: 23, 26 et 105.

⁶ Beck–Beck 1938.

⁷ Depuis 2019 on peut signaler au moins trois articles (Haines 2019, Saviotti–Chaillou 2020, Agrigoroaei 2022) et une monographie (Hatzikiriakos 2020) consacrés au codex et à son histoire, sans compter les contributions, encore plus abondantes, qui se focalisent sur les textes qu'il contient.

⁸ Mais la table (fol. Br) l'appelle tout simplement «Li prince».

⁹ Rappelons que, selon le témoignage de la table (sigle M^t, fol. Br), le recueil devait s'ouvrir sur une série de quatre pièces mariales (RS. 611 et 1178bis perdues suite à la chute du premier feuillet; RS. 2012 acéphale; RS. 388 conservée intégralement) dont la première (dans T) et la dernière (dans M) sont attribuées à Guillaume le Vinier.

Prince, RS. 540 attribué au Comte), a fait couler beaucoup d'encre à propos de l'identification du premier et du rôle prétendu des deux – mais surtout du deuxième, par antonomase Charles d'Anjou – dans la genèse du recueil et a inspiré des hypothèses fortes, voire des thèses, vu la pertinacité avec laquelle elles ont été défendues, bien au-delà de ce que les indices disponibles suggèrent. Selon les Beck, le Chansonnier du Roi (ainsi appelé pour la première fois par Laborde, parce qu'il était conservé dans la Bibliothèque du Roi) serait bien le chansonnier d'un roi, en l'occurrence Charles d'Anjou, couronné «roi de Sicile» en 1265: celui-ci serait le responsable du projet original aussi bien que des ajouts successifs, considérés comme autographes, transcrits par lui-même et/ou par des personnages à ses dépendances. Dans sa thèse de 1998 portant sur *The Musicography of the "Manuscript du Roi"*, mais qui se veut comme une étude globale du manuscrit, John Haines s'oppose à cette reconstruction et, sur la base de l'identification proposée par Jean Longnon du prince de Morée avec Guillaume II de Villehardouin (1211-1278),¹⁰ avance que le chansonnier aurait été commandité par (ou pour) celui-ci et confectionné dans son milieu français de Grèce¹¹ à l'aide de sources et de main d'œuvre italiennes.¹² Pourtant, dans un article plus récent, le même auteur rectifie son hypothèse et la rend plus péremptoire en revenant en partie à l'ancienne idée

¹⁰ Longnon 1939. L'auteur évitait prudemment de se prononcer sur la possibilité – évoquée en passant – que ce personnage soit impliqué dans la genèse du recueil (au contraire de ce qui lui est attribuée par Haines 1998: 81-2 et Haines 2013: 59-60). L'identification du *prince* avec Guillaume II, fils de Geoffroy I, succédé à son frère Geoffroy II sur le trône de Morée en 1246, a été récemment validée sur la base de «motivi di coerenza cronologica con il resto degli autori trascritti in questo luogo [*scil.* la première partie] della raccolta» par Resconi 2017: 179.

¹¹ Haines 1998: 81-7. Cette hypothèse a été relancée par Peraino 2011: 155; tout récemment Hatzikiriakos 2020: 123 la désigne de «virtuellement valida», tout en soutenant l'origine artésienne du chansonnier (voir plus bas).

¹² Les implications «italiennes» pour lesquelles aucune pièce d'appui solide ne saurait être trouvée – hormis, peut-être, l'aspect paléographique du *Liederbuch* de Thibaut de Champagne («*littera textualis rotunda*, probablement italiana», selon Hatzikiriakos 2020: 29), qui ne fait de toute façon pas partie du projet original du recueil – semblent dépendre d'une interprétation erronée des données relatives à la tradition des pièces occitanes de W (Haines 1998: 86-7), qui n'a en réalité aucun lien avec l'Italie (voir plus bas).

des Beck.¹³ Charles d'Anjou aurait conçu le manuscrit comme cadeau de mariage pour les troisièmes noces de Villehardouin dans la deuxième moitié des années 1250, quand la renommée de celui-ci était remarquable et aurait pu impressionner même un prince de sang royal. Pour des raisons impossibles à déterminer la compilation ne fut pas achevée et, après le renversement des rapports de force entre les deux personnages sanctionnés par le traité de Viterbe (1267),¹⁴ le codex serait ensuite resté ou rentré dans la disponibilité de l'Angevin.

Ces thèses ont été contestées par la majorité des spécialistes qui se sont penchés sur la question.¹⁵ L'objection principale qui a été soulevée c'est que, même s'il est tout à fait vraisemblable que le prince de Morée et le conte d'Anjou sont bien Charles et Guillaume, il est abusif de croire à une implication effective des deux seigneurs dans la genèse du manuscrit.¹⁶ Par rapport à la dernière thèse de Haines, il faut aussi rappeler que des relations directes entre les deux personnages sont attestées seulement après la moitié des années 1260, quand Charles aurait été appelé par quelqu'un de son entourage «roi de Sezile»,¹⁷ plutôt que «comte d'Anjou». En ce sens, le titre qui lui est réservé dans M, ainsi que les armoiries aux fleurs de lys représentées dans la miniature qui en introduit l'œuvre, amènent à supposer soit une datation avant 1265, soit un milieu de confection du recueil qui n'était pas celui de l'Angevin.¹⁸ Dans les deux cas, in-

¹³ Haines 2013; les mêmes idées sont exprimées dans Haines 2019.

¹⁴ Avec ce traité parrainé par le pape Clément IV, Guillaume se rendait vassal de Charles afin de pouvoir défendre ses possessions dans le Péloponnèse de l'avancé des Byzantins.

¹⁵ Pour la thèse des Beck voir par ex. Longnon 1939, Spanke 1943, outre à Haines 1998: 78-80; pour celles de Haines, voir Resconi 2017: 181 et Agrigoroaei 2022 (qui se concentre surtout sur la dimension «sociopolitique»). Il faut pourtant signaler que la thèse des Beck a joui d'une certaine faveur chez les musicologues: voir par ex. Comte d'Anjou (Maillard): 11-2.

¹⁶ Voir par ex. Hatzikiriakos 2020: 123.

¹⁷ Comme on le trouve effectivement dans l'une des pièces ajoutées dans le recueil, la *dansa* occitane *BdT* 244.1a («Reys Karles»). Dans l'envoi d'une autre, le lai français RS. 165a, qui est la dernière «addition» faite au chansonnier au fol. 215r, Charles est en revanche évoqué sous le titre de «Prinches de Terre de Labour», autrement dit de Campanie.

¹⁸ Comme c'est le cas pour les chansonniers N P X, tous datables après 1270, où le roi-trouvère est toujours appelé «comte d'Anjou» (voir Peraino 2011: 141-2).

interpréter la genèse du recueil à partir du rapport entre le comte d'Anjou et le prince de Morée paraît tout à fait arbitraire. Quoi qu'il en soit, la querelle autour du rapport de ces deux personnages avec le chansonnier a eu tendance à laisser à l'arrière-plan voire à donner pour acquis des aspects complémentaires, tels que le lieu de compilation, et à ne pas prendre en compte des éléments qui peuvent se révéler précieux pour y voir plus clair.

UN «CHANSONNIER ARTÉSIEN»¹⁹

La critique s'accorde généralement pour affirmer que le manuscrit aurait été réalisé en Artois ou même dans la ville d'Arras, avec deux seules exceptions: celle de Haines 1998,²⁰ retractée par la suite,²¹ et celle de Christopher Callahan dans un article qui n'a pas beaucoup circulé parmi les spécialistes.²² Cette localisation se fonde sur une série d'arguments d'ordre divers:

- 1) le choix des poèmes et leur position: en particulier, la place d'honneur réservée à l'arrageois Guillaume le Vinier (ou pour mieux dire à ses chansons mariales:²³ sa section d'auteur se trouve en revanche dans la deuxième partie du chansonnier) en ouverture du recueil mais aussi aux trouvères septentrionaux Jacques de Cysoing et Conon de Bé-

¹⁹ Ainsi le titre de Hatzikiriakos 2018.

²⁰ «There are no definitive grounds for asserting that 844 was produced in Artois» (Haines 1998: 96).

²¹ Selon Haines 2013: 91-7, Arras serait la localisation la plus probable, mais, ajoute-t-il, «it is also possible, but I think less likely, that one or more scribes from Arras created the songbook in the East using exemplars from their home city» (p. 95). L'auteur s'efforce de trouver tout lien possible entre Arras et Charles d'Anjou, Guillaume de Villehardouin et la Morée. Ces liens existent bien, mais ils ne paraissent pas suffisants à eux seuls pour établir qu'un comte de Provence aurait fait confectionner un chansonnier en Artois afin d'en faire cadeau à un prince résident en Grèce.

²² «Ms. M (Paris, BN, fr. 844), dont nous croyons pouvoir situer les origines, à l'appui de l'hypothèse de M. Jean Beck, en Anjou» (Callahan 1990: 683). Les arguments d'ordre scriptologique sur lesquelles l'auteur se fonde ne sont pourtant pas explicites; je reviendrai plus bas sur cette question. Il faut préciser qu'une localisation angevine de la copie du chansonnier ne suffirait quand-même pas pour surmonter les faiblesses de la thèse des Beck que nous venons de rappeler.

²³ Voir plus haut, n. 9.

thune, dont la présence dans d'autres chansonniers est très réduite, et la deuxième partie de l'anthologie «dedicata in maniera compatta alla tradizione borghese piccardo-artesiana» et introduite par «un compendio della pastorella arrageoise»²⁴ (fol. 99r-103r, poèmes de Jehan Bodel, Jehan Erart, Baude de la Kakerie, Jehan de Nuevile, Lambert l'Aveugle, Ernoul le Vielle);

- 2) la proximité stemmatique avec le «Chansonnier de Noailles» (T),²⁵ dont l'origine artésienne est hors de doute, pour les chansons,²⁶ les lais²⁷ et les motets,²⁸
- 3) l'iconographie des miniatures²⁹ et lo style de la décoration, qui seraient typiquement artésiennes.³⁰

Ces arguments ne sont pas vraiment décisifs. Sur les deux premiers points c'est précisément le rapport indéniable avec T, qui invite à la prudence. En effet, non seulement M manque des ouvrages foncièrement arrageois que T est le seul à conserver,³¹ tels que les «chansons et dits artésiens»³² (fol. 197r-216r)³³ et les motets décrivant des scènes de vie urbaine,³⁴ mais il est aussi bien moins municipal que T en ce qu'il range les poèmes d'auteurs d'Arras en position pour ainsi dire subordonnée, après une riche

²⁴ Cefruga 2004: 412 et 419.

²⁵ Voir la description dans Berger 1981: 17-9. La «general similarity between the script and decoration of the two chansonniers», mentionnée par Everist 1989: 186 citant une opinion exprimée oralement par Terry Nixon, est démentie par l'évidence (voir par ex. Haines 1998: 95-6).

²⁶ Schwan 1886: 19-38.

²⁷ Voir Billy 1995.

²⁸ Saint-Cricq-Doss-Quinby-Rosenberg 2017: xix-xx.

²⁹ Voir Prinnet 1928.

³⁰ Battelli 1996: 123. Pour une analyse approfondie de la décoration du Chansonnier du Roi, voir Stones 2013: 158-62.

³¹ T est «M gegenüber reichen an Arrasser Spezialitäten» selon Spanke 1943: 40. Voir aussi Battelli 1996: 121.

³² «Vingt-quatre poèmes écrits à Arras et connus sous le nom de *Chansons et dits artésiens* depuis la publication qu'en ont faite Alfred Jeanroy et Henri Guy (Bibliothèque des universités du Midi, deuxième fascicule, Bordeaux, 1898)» (Berger 1981: 5).

³³ Également arrageois, mais étrangers au domaine de la lyrique, sont les *Vers de la Mort* de Robert le Clerc d'Arras (fol. 218r-222r).

³⁴ Voir par ex. O'Sullivan 2013: 40-1.

première section consacrée à des poètes aristocrates d'origine diverse, pour lesquels il puise souvent à des sources inconnues ou négligées de T,³⁵ et à des trouvères considérés comme des «classiques» (Gace Brulé, le Chastelain de Couci, Gautier de Dargies). Je rappelle que les sources complémentaires du Chansonnier du Roi, qui contribuent substantiellement à en façonner le projet (avec 119 pièces françaises, dont 59 *unica*, que le compilateur range surtout dans la première partie du recueil) en le différenciant de manière évidente de celui de T, sont à localiser plutôt à l'Est qu'au Nord. Cela est suggéré par la présence des petits corpus de trouvères aristocrates liés aux régions nord-orientales (Comte de Bar, Duc de Brabant)³⁶ et de Gautier d'Épinal, pour lesquels M se rapproche de la famille lorraine s^{III} de Schwan³⁷ ou propose des *unica*. En outre, l'étude philologique et linguistique du corpus troubadouresque de W³⁸ a amené à identifier sa source principale dans une «collection de poésies provençales faite probablement en Lorraine autour de 1250».³⁹

Quant à la place faite à Guillaume de Vinier, Jacques de Cysoing et Conon de Béthune dans la première partie du recueil, il est arbitraire d'interpréter leur présence en continuité – une continuité qui n'existe matériellement pas – avec les contenus de la deuxième partie. Prenons d'abord Guillaume: il est bien plus probable que ses chansons mariales aient été choisies pour inaugurer le chansonnier par leur contenu, que par leur auteur,⁴⁰ dont le nom ne figure même pas dans la table, où les rubriques de

³⁵ Il s'agit des auteurs suivants: le Prince de Morée (2 *unica*), le Comte d'Anjou (*unicum*), le Comte de Bar (1 pièce transmise aussi par U), le Duc de Brabant (1 pièce F a, 1 pièce T et autres), Jacques de Cysoing (4 *unica*, 1 pièce a, 1 pièce K N P V, 3 pièces T et autres), Joffroi de Barale (2 *unica*), Gilles de Beaumont (*unicum*), Jehan de Louvois (1 pièce I U).

³⁶ Voir Resconi 2017: 185.

³⁷ Schwan 1886: 42-5. M s'accorde assez souvent avec C et parfois avec U.

³⁸ Voir Raupach–Raupach 1979: 89-103.

³⁹ Mölk 1991: 378. Voir aussi Lannutti 2011: 155, 164 et 169, qui avance l'hypothèse que la Lorraine, lieu de compilation du chansonnier occitan X (Paris, BnF, fr. 20050, où il côtoie le chansonnier français U), aurait été le premier centre de diffusion des mélodies troubadouresques dans la tradition manuscrite.

⁴⁰ Comme le reconnaît Hatzikiriakos 2020: 105, qui semble pourtant soutenir le contraire aux pp. 112-3.

ces pièces sont absentes.⁴¹ Pour ce qui est de Jacques et de Conon, il faudrait démontrer que le compilateur du chansonnier ait vraiment conscience de cette «tradition poétique picarde-artésienne», à laquelle la critique fait volontiers référence:⁴² une tradition fondée sur un critère purement géographique (qui fonctionne d'ailleurs beaucoup mieux pour l'Artois que pour la Picardie, l'adjectif «picard» ayant pour la langue et la production littéraire médiévales un sens beaucoup plus ample que celui de la région dont il dérive)⁴³ et reliant en diachronie les premiers trouvères du Nord comme le seigneur de Béthune aux trouvères d'Arras de la deuxième moitié du XIII^e siècle, que certains manuscrits (M T) auraient célébrée et d'autres écartée. Je ne veux pas nier l'importance des «traditions géographiques», mises en valeur par Dan Octavian Cefruga, dans l'organisation manuscrite de la lyrique d'oïl: il est hors de doute que la deuxième partie de M reflète bien ce genre de tradition, en l'occurrence arrageoise, urbaine et tendanciellement bourgeoise. Mais j'ai l'impression que ce critère et son rôle dans l'imposition d'une «taxonomie éditoriale» aux chansonniers a été souvent élargi de façon injustifiée. D'une part, le critère doit faire référence à un contexte socioculturel déterminé, et ce contexte a beaucoup changé entre la fin du XII^e siècle, lorsque la poésie lyrique se composait et circulait essentiellement dans les cours, et la deuxième moitié du XIII^e, qui connaît le triomphe des poètes bourgeois et des «Puis» urbains. D'autre part, il est important de garder à l'esprit la possibilité que le recueil qu'on a devant les yeux ne correspond pas exactement au choix idéologiquement orienté de son compilateur, qui se serait parfois limité à rassembler les matériaux dont il disposait; autrement dit,

⁴¹ Je n'aborde pas ici la question du rapport entre M et sa table (Mf), qui ne correspond pas tout à fait aux contenus de chansonnier et qui a été raisonnablement interprété comme une «ipotesi di lavoro» du compilateur (Battelli 1992: 277-8) ou encore une liste de *desiderata* en vue de la compilation du recueil (Peraino 2011: 155).

⁴² Selon Resconi 2017: 174 ces deux auteurs «rappresentano in maniera paradigmatica la storia della tradizione poetica piccardo-artesiana» et le traitement que leur réserve le compilateur de M témoignerait de la volonté de celui-ci de célébrer cette tradition (mais le même chercheur exprime une position plus nuancée ailleurs: voir plus bas, n. 58). Voir aussi Barbieri 2011: 185, n. 10.

⁴³ Voir plus bas, n. 77.

tout chansonnier n'est pas forcément une anthologie au sens fort du terme. Pour ce qui est de Conon, l'argument de sa 'municipalité linguistique' que l'on a l'habitude d'invoquer sur la base des vers célèbres de RS. 1837 (v. 5, 10-11, 13-14: «Ke mon langaige ont blasmé li François [...] Encoir ne soit ma parole franchoise, | si la puet on bien entendre en franchois [...] S'il m'ont repris se j'ai dit mos d'Artois, | car je ne fui pas norris a Pontoise»)⁴⁴ ne saurait être considéré comme déterminant pour ranger le futur protovestiaire de l'empire latin de Constantinople du même côté des auteurs arrageois du XIII^e siècle. En effet, selon la critique la plus récente, sa revendication d'une identité artésienne serait à entendre plutôt sur le plan politique et poétique⁴⁵ que sur le plan linguistique;⁴⁶ sans aucun doute, elle est liée à une occasion (celle d'une rencontre de 1180; la chanson est datable entre 1185 et 1188) et à un contexte qui devaient être évidents pour le public du poète, mais beaucoup moins pour celui des générations suivantes. Il est donc vraisemblable que l'exclusion du seigneur de Béthune, malgré son ancienneté, du canon des trouvères classiques (d'où sa marginalité dans la tradition manuscrite) relève plutôt de l'excentricité de son discours amoureux⁴⁷ que de son prétendu caractère régional. Quant à Jacques de la noble famille de Cysoing, il est aussi un poète quelque peu excentrique par rapport à la tradition lyrique. Auteur d'un serventois (RS. 1305) et de chansons d'amour comportant de traits personnels assez marqués, selon son éditeur il «fait partie de la génération des poètes de la Flandre qui, dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, gravitait autour des centres d'Arras et de Lille, sans que toutefois il s'y soit

⁴⁴ Conon de Béthune (Wallensköld): 5.

⁴⁵ Voir Gros 2012: 36-9, et Barbieri 2013: 285-6.

⁴⁶ La langue poétique de Conon (à ce qu'on peut la reconstruire de l'analyse des rimes et de la prosodie) semble s'éloigner très peu de celle de ses confrères d'autres régions: voir Bedier 1909: 29, Wacker 1916: 32. Plus récemment, Barbieri 2013: 284 et Bova 2023 ont dressé une liste des «picardismes» assurés dans l'œuvre du trouvère, en concluant que «tutti questi tratti, lungi dall'essere rintracciabili unicamente nella produzione di autori di origine settentrionale, sembrano appartenere piuttosto alla *koine* impiegata dalla maggior parte dei trovieri» (Bova 2023; je remercie sincèrement l'auteur pour m'avoir permis de lire et citer son article actuellement sous presse).

⁴⁷ Voir, entre autres, Zaganelli 1982 et Barbieri 2013: 286-7 (qui met pourtant en valeur aussi le critère de l'origine géographique des sources).

mêlé de très près». ⁴⁸ Ainsi, pour les deux personnages, dont le champ d'action politique et d'activité poétique ne se limitait aucunement à la région d'Arras, on peut reprendre les considérations avancées par Cefraga sur les trouvères arrageois (Moniot d'Arras, Gillebert de Berneville, Perrin d'Angecourt) qui auraient été accueillis dans d'autres chansonniers, fondés sur une perspective «suprarégionale», en vertu précisément de leur horizon non municipal. ⁴⁹ Somme toute, il me semble que l'organisation des matériaux dans M, avec l'insertion de Jacques et Conon dans la première section qui fait une large partie à des poèmes dépassant par leurs contenus le domaine du «grand chant courtois», confirme pleinement cette idée.

Globalement, 19 cahiers sur 29 comportent des œuvres de trouvères qui n'appartiennent pas à Arras ou à ses institutions culturelles, ⁵⁰ malgré le fait bien connu que cette ville, avec son Puy et la Confrérie des Bourgeois et des Jongleurs, représentait au XIII^e siècle le centre de production lyrique le plus important et prolifique de France. Ajoutons que même dans la partie «artésienne» du Chansonnier du Roi les auteurs étrangers au milieu arrageois ne sont pas rares. D'une part, parmi les pastourelles, genre qui connaît son plus grand succès en Artois, auquel M consacre un cahier contenant pour la plupart des pièces absentes de T, les trouvères arrageois sont accompagnés par Ernoul le Vielle «de Gâtinois» (ainsi dans une rubrique de T, qui n'en transmet pas les pastourelles mais des lais), province entre Seine et Loire, ⁵¹ auteur présumé ⁵² des quatre dernières pièces de la section (dont trois *unica*). ⁵³ D'autre part, dans les cahiers suivants, on rencontre des auteurs d'origine diverse (Robert le Chièvre de Reims, Guiot de Dijon, Gautier d'Épinal entre autres) et même un «clas-

⁴⁸ Jacques de Cysöing (Hoepffner): 70.

⁴⁹ Cefraga 2004: 399-400.

⁵⁰ Comme le signale Haines 1998: 95-6.

⁵¹ Pour le lieu d'origine de ce trouvère voir Dyggve 1934: 90 et 108. Son lieu d'activité n'est pas connu.

⁵² Les rubriques de M lui attribuent RS. 19 et 1365; les deux pastourelles suivantes, RS. 1258 et 973, adespotes dans le ms., lui sont assignées par la critique moderne: voir Ernoul de Gastinois (Maillard) et Lkr n° 59.

⁵³ La moitié des 18 pastourelles destinées à cette section de M selon le témoignage de la table (dont 16 survécues en partie ou en entier dans le chansonnier) sont des *unica*.

sique» comme Blondel de Nesle, ce qui suggère que la disponibilité et l'agencement de matériaux dans les sources (plutôt que l'intention d'isoler et de célébrer la production arrageoise) puissent avoir joué un rôle non négligeable dans la mise en place du recueil. En résumant: ce qui est certain c'est que le compilateur de M avait accès à des sources contenant un noyau quantitativement remarquable de poésie arrageoise, mais l'emploi qu'il a fait de ces matériaux ne dénonce pas forcément une volonté de la mettre en valeur.

Enfin, pour ce qui est de la décoration: un artiste arrageois aurait bien pu travailler ailleurs.⁵⁴ En outre, si le style de la décoration se laisse effectivement reconduire à celui des manuscrits littéraires artésiens,⁵⁵ pour ce qui est de l'iconographie, le même type de représentation des personnages se trouve dans d'autres régions de France.⁵⁶ Pour toutes ces raisons, il me semble que «la legittimità di un'interpretazione regionale della silloge»,⁵⁷ déjà problématisée par Stefano Resconi,⁵⁸ soit à remettre en cause. Surtout, les arguments en faveur sont affaiblis par l'absence de l'appui que pourrait fournir l'analyse de la *scripta*.

⁵⁴ «Anche i miniatori viaggiavano, al pari dei copisti, e [...] in ambito storico-artistico le localizzazioni sono altrettanto se non più problematiche che in ambito filologico-linguistico» («Medioevo romanzo» 2018: 4). Voir par ex. Avril 1986: 76.

⁵⁵ Par ex. les chansonniers A (vers 1300) et W (1291-1297). Mais cf. Haines 1998: 96 qui souligne les affinités avec d'autres chansonniers de provenance non artésienne. Tout récemment, Hatzikiriakos 2020: 27, n. 11 rapporte l'opinion de Patricia Stirnemann sur le «possible legame tra le decorazioni di *Roi* con [*sic*] codici provenienti da *ateliers* di Cambrai».

⁵⁶ Voir Hatzikiriakos 2020: 113.

⁵⁷ Cefruga 2004: 419.

⁵⁸ Resconi 2017 parle de (mes italiques) «*misurata valorizzazione* degli ambienti culturali propri della regione nella quale è stato compilato il canzoniere, pur *ulteriormente temperata* dalla variegata provenienza geografica e collocazione cronologica dei trovatori minori che completano i fascicoli costitutivi della prima parte del codice» (p. 175) et de «canzoniere [M] che si propone di rappresentare la grande tradizione della canzone cortese – tra l'altro [...] *senza eccedere* con la promozione della scuola regionale artesiana» (p. 186-187), pour conclure ainsi: «il canzoniere francese M rappresenta con tutta probabilità la più compiuta applicazione di un criterio organizzativo fondato principalmente – anche se, come visto, non solo – sulla gerarchia nobiliare» (p. 187).

LA *SCRIPTA* DE M: CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES

La *scripta* du Chansonnier du Roi n'a jamais été abordée de façon systématique. Rarement elle a été étudiée dans le cadre restreint des corpus d'auteurs singuliers en vue de leur édition⁵⁹ et, en général, seuls les phénomènes d'interférence oc-oïl qui intéressent les pièces de troubadours⁶⁰ et les lais⁶¹ ont attiré l'attention des spécialistes. Cela est loin d'être extraordinaire: les «recherches linguistiques sur les chansonniers» (titre de l'ouvrage fondamental de la scriptologie occitane),⁶² susceptibles de faire progresser la connaissance non seulement des manuscrits eux-mêmes mais aussi de leurs sources perdues, ont joui dans le domaine d'oïl de beaucoup moins de succès que dans le domaine d'oc.⁶³ Bien évidemment, l'exigence de disposer d'une transcription complète de centaines de feuillets et, au moins jusqu'à des années récentes, l'indisponibilité d'outils pour le traitement automatique des données ont pu décourager ce genre de recherche. Le projet *MaRITEM. Le Manuscrit du Roi (Paris, BnF, fr. 844). Image, texte, musique*, soutenu par l'Agence nationale de la recherche (2019-2023; PI: Christelle Chaillou, CNRS – Université de Poitiers-CESCM),⁶⁴ m'a donné l'opportunité d'entreprendre cette tâche. Dans le cadre de ce projet, le travail dont je présente ici les résultats a pu bénéficier d'une

⁵⁹ Voir surtout Gautier de Dargies (Raugé): 13-22.

⁶⁰ Voir Raupach–Raupach 1979: 113-56 (chap. V).

⁶¹ Voir *ibid.* et Billy 1995: 97-143.

⁶² Zufferey 1987.

⁶³ Callahan 1990: 680 cite l'«étude détaillée de l'orthographe d'une dizaine de chansonniers français du XIII^e et du XIV^e siècle» qu'il a conduite pour sa thèse doctorale (Indiana University, 1985). Malheureusement cette thèse n'a jamais été publiée ni est, à ma connaissance, ouverte à la consultation. Tout en témoignant d'une analyse non exhaustive du corpus, les données concernant la *scripta* du Chansonnier du Roi qu'il fournit dans l'article correspondent en partie à celles que j'ai moi-même obtenues: je les citerai par la suite.

⁶⁴ *MaRITEM* (<https://maritem.hypotheses.org/>) vise à produire l'édition numérique multimédia du Chansonnier du Roi, accompagnée d'une étude interdisciplinaire du codex et de ses contenus. L'édition à plusieurs couches (allographétique, graphématique, interprétative) sera disponible en ligne en libre accès et pourvue d'un moteur de recherche qui permettra de croiser les données textuelles et musicales.

transcription des textes contenus dans le manuscrit exécutée automatiquement par le logiciel *Transkribus*.⁶⁵

Même si plusieurs scribe interviennent dans la copie de ce qu'on peut considérer la partie originaire du manuscrit,⁶⁶ la responsabilité du 99% des textes (poèmes et *incipits* dans la table) revient à une seule main principale, que je propose d'appeler «A».⁶⁷ J'ai pu identifier deux autres mains:

- «B»,⁶⁸ responsable des textes du fol. 50,⁶⁹ des rubriques des cahiers III, VII-IX et XIII-XIV,⁷⁰ de l'insertion de quelques mots manquants ou peu lisibles pour des raisons matérielles⁷¹ et de la correction à quelques endroits du texte copié par A;
- «C», la main d'un rubricateur, responsable des noms d'auteurs dans le chansonnier (sauf aux endroits où B a agi à sa place) et dans la table,⁷² à l'exception du premier de la liste: en effet, «Le prince»⁷³ a

⁶⁵ <https://transkribus.eu/lite/>. Viola Mariotti (Université de Poitiers – CESC) s'est occupée de l'entraînement de la machine sous la direction de Jean-Baptiste Camps (École Nationale des Chartes – PSL) et de la révision philologique de l'output. Nous avons présenté ce travail en l'occasion de *EADH 2021 (2nd International Conference of the European Association for Digital Humanities; Krasnoyarsk, 21-24 september 2021): Interdisciplinary Perspectives on Data*. Jean-Baptiste Camps, Christelle Chaillou-Amadiou, Viola Mariotti et Federico Saviotti, *Editing and Attributing Musical Texts: the Chansonnier du Roi and the MARITEM Project*.

⁶⁶ À l'exclusion, donc, du *Liederbuch* de Thibaut (Mⁱ: fol. 13b-13v et 59r-77r), hétérogène par rapport au projet du recueil et dû à une main différente.

⁶⁷ Main «1» pour Haines 1998: 117 et Hatzikiriakos 2020: 28-9. L'identité de la main responsable des textes dans M et des *incipit* dans Mⁱ avait déjà été reconnue par Schwan 1886: 19, qui est responsable aussi des sigles indiquant les différentes parties du chansonnier.

⁶⁸ Main «2», selon Haines 1998: 117 et Hatzikiriakos 2020: 29, qui donnent de brèves descriptions de ses habitudes graphiques.

⁶⁹ Spanke 1943: 56 est le premier à le remarquer.

⁷⁰ Hatzikiriakos 2020 signale que ces rubriques ne sont pas du même rubricateur que les autres – qu'il attribue au «copista 1» (p. 28), mon A – sans pourtant en identifier la main avec celle qui transcrit les textes au fol. 50.

⁷¹ Comme c'est le cas pour les caractères ajoutés (ou repassés ?) en correspondance d'une ride du parchemin au fol. 45. Ni Beck-Beck 1938, II: 32 ni Spanke 1943: 55-6 ne remarquent l'intervention d'un copiste différent, tout en signalant la présence inhabituelle de *k* et de lettres d'une taille majeure que les autres.

⁷² Pour une brève description paléographique voir Longnon 1939: 97. Mais cf. Hat-

été écrit à l'encre noire par A «alors que tous les autres noms d'auteurs sont en rouge, comme si le cas du prince de Morée était différent des autres». ⁷⁴

Peu d'autres interventions minimales du même type que celles de B ne sont pas attribuables avec certitude à l'une de ces trois mains, qui se différencient non seulement au niveau paléographique, mais aussi au niveau de la *scripta*, comme je vais le préciser. En considération du rapport entre leurs différentes tâches – en particulier: la copie d'un seul feuillet (50r-v) par B sans solution de continuité textuelle avec le suivant (51r) où A reprend la transcription et l'imbrication des lignes transcrites par A et C dans la table – on peut croire que les trois copistes étaient actifs dans le même atelier et que B et C sont intervenus pour compléter le travail de A.

En commençant par les parties transcrites par A, j'ai limité mon analyse à la table (Mⁱ, fol. Br-Ev), au chansonnier de trouvères (M, fol. 1r-57v et 79r-185b) ⁷⁵ et à la section des motets (R, fol. 205r-210a). J'ai en revanche écarté le chansonnier de troubadours W (fol. 188r-204v) et la section des lais (fol. 212r-214v), où l'interférence de la couche occitane avec celle française du dernier scribe (sans compter le nombre de possibles intermédiaires et – pour les lais – les phénomènes liés à l'hybridisme originaire) risque de fausser l'interprétation des formes. La transcription numérisée m'a permis de vérifier rapidement pour chaque forme et phénomène le nombre total d'occurrences et l'éventuelle exclusivité. Je me suis concentré avant tout sur la recherche des traits septentrionaux (ou «picards») ⁷⁶ qui viendraient appuyer la prétendue origine artésienne

zikiriakos 2020: 28, selon qui ce serait «plausiblement la stessa mano principale del testo», c'est-à-dire A.

⁷³ Tout simplement. La spécification «de le Mouree» n'apparaît que dans la rubrique de RS. 231, au fol. 2r.

⁷⁴ Longnon 1939: 99.

⁷⁵ Sauf, naturellement, le début du *Liederbuch* de Thibaut de Champagne (fol. 13b-13v) et les pièces ajoutées (aux fol. 1b-v, 2v-3v, 4v, 5b-v, 44a-v, 77r-78v, 103b-104v, 117r-v, 135a-v, 159v, 161v).

⁷⁶ Pour une délimitation du «domaine linguistique picard», «qui dépasse nettement les limites de la province royale protéiforme, et qui englobe notamment l'Artois, la Flandre française, ainsi que le Hainaut, en empiétant ainsi sur le territoire belge», voir Wüest 1995: 300-1.

du manuscrit. Sur la présence de ces traits la critique est partagée. Quelques philologues ont cru trouver dans la *scripta* de M «sporadiquement quelques»⁷⁷ ou même «bon nombre de»⁷⁸ «graphies picardisantes»,⁷⁹ sans plus de précisions. En revanche, Anna Maria Raugéi affirme sur la base de son analyse détaillée des poèmes de Gautier de Dargies que cette *scripta* «non presenta tratti dialettali troppo accentuati».⁸⁰ Dans la monographie la plus récente consacrée au Chansonnier du Roi, Alexandros Maria Hatzikiriakos exprime la même idée sans pourtant l'argumenter.⁸¹

Afin de m'orienter dans le «diasystème»⁸² et d'éviter d'imputer au copiste des phénomènes qui pourraient remonter aux auteurs, j'ai pris en compte essentiellement:

⁷⁷ Chastelain de Couci (Lerond): 26.

⁷⁸ Jehan Erart (Newcombe): 22. Aucune différence n'est faite entre M et T, pourtant beaucoup des traits listés pp. 30-2 soit se trouvent dans T mais pas dans M (vocalisme VI; consonantisme I-III, V-VI), soit ne sont pas exclusivement picards (vocalisme I-II, IV-V). Le même éditeur range M parmi les «manuscrits picardisants» dans Thibaut de Blaison (Newcombe): 43-4.

⁷⁹ Voir aussi Chrétien de Troyes (Zai): 33.

⁸⁰ Gautier de Dargies (Raugéi): 13. La description de la *scripta* de A (pp. 13-22) se présente essentiellement comme un catalogue (utile même si dépourvu de données quantitatives) de traits d'ordre graphique et de formes du paradigme morphologique. Les traits ayant une relevance géolinguistique (surtout ceux «septentrionaux») sont signalés sans égard au problème de leur appartenance au copiste, à ses sources ou bien à l'auteur lui-même.

⁸¹ «Nonostante la *scripta* principale del testo risulti grossomodo priva di marche linguistiche locali, nelle rubriche appaiono alcuni tratti piccardo-valloni come ad es. *Iakes*, *Willeaumes*, *Bietbunes*» (Hatzikiriakos 2020: 28). L'auteur attribue textes et rubriques au même copiste (voir plus haut, n. 72).

⁸² Un «système intermédiaire doté de ses propres règles» (Zinelli 2018: 56; le concept a été introduit dans le domaine philologique par Segre 1979) qui se met en place lors de la transcription d'un texte par un copiste ou, plus fréquemment, par plusieurs copistes successifs. Dans le diasystème, les différentes couches linguistiques se trouvent entremêlées et pas seulement superposée l'une à l'autre. L'analyse des diasystèmes des manuscrits médiévaux en langue vernaculaire prend l'aspect d'une véritable «stratigraphie linguistique», qui peut être définie comme «l'étude des couches linguistiques contenues dans la tradition» (Greub 2018: 7; pour les aspects théoriques voir aussi les autres contributions rassemblées dans le même numéro monographique de *Medioevo romanzo* cité plus haut, n. 54).

- les traits à récurrence plus ou moins systématique dans l'œuvre de tous (ou presque) tous les auteurs, indépendamment de leur origine;
- les traits connotés en tant qu'indicateurs géolinguistiques qui apparaissent même sporadiquement dans l'œuvre d'auteurs d'origine différente, pourvu qu'ils ne se trouvent pas à la rime ou qu'ils ne sont pas justifiés par des raisons prosodiques;
- les formes qui contredisent la rime, particulièrement intéressantes si la rime est «régionale».

Une dernière considération préliminaire: les données que je présente sont à interpréter de façon probabiliste, en considération d'une part du caractère composite de toute *scripta* médiévale, surtout dans le cas des manuscrits littéraires,⁸³ où il faut aussi prendre en compte l'éventuelle existence de phénomènes de *koinè*, d'autre part de la connaissance plus ou moins approfondie que les sources et les études disponibles permettent d'avoir des différentes *scriptae* régionales gallo-romanes.

LA SCRIPTA DE A: UN COPISTE NON ARTÉSIEEN

Le premier encadrement général de la *scripta* du copiste A se doit, il y a plus d'un siècle, à l'anonyme éditeur de l'œuvre de Gautier d'Épinal:

L'orthographe de ce manuscrit est en général très simple et assez régulière. Le *t* final n'est pas conservé: *chante*, *volenté*, *failli*, *servi*, etc.; *a* et *e* nasalisés sont presque sans exception nettement distingués. Les mots comme *merveille*, *conseillier*, etc., montrent régulièrement la diphthongue *ei*. Le ms. est plus arbitraire à l'égard du *z* tandis que cette lettre est souvent employée à la fin des monosyllabes, même où elle n'a pas une raison d'être étymologique (*pluz*, *biauz*, *maiz*, *rienz*), on trouve quelquefois *s* pour dentale + *s*: *aymans*, *otroies*, à côté des formes régulières *efforciez*, *loiautez*, *volentez*, etc.⁸⁴

⁸³ Sur les différences entre *scripta* documentaire et *scripta* littéraire voir par ex. Goebel-Wüest 2001: 846-7.

⁸⁴ Gautier d'Épinal (s.n.): 7.

Il s'agit globalement d'informations correctes, en particulier pour ce qui est de l'emploi de *-z* plus souvent que *-s* en position finale dans les monosyllabes: j'ai repéré, pour MAGIS, 526 *maiz* vs. 407 *mes*/122 *mais* et, pour PLUS, 449 *pluz* vs. 83 *plus*⁸⁵ ainsi qu'un seul cas de *paz* pour l'adverbe de négation (< PASSU) vs. 279 *pas*.⁸⁶ Quant au concept assez vague de «régularité», l'éditeur se référait probablement à l'alternance entre formes différentes pour le même mot, qui semble être – au moins pour certains traits – un peu moins capricieuse que dans d'autres chansonniers; autrement dit, le copiste afficherait une certaine préférence pour l'une des formes alternatives impliquées (mais il faudrait bien sûr pouvoir disposer des mêmes données pour d'autres chansonniers pour qu'il soit possible d'exprimer plus qu'une impression). Cela ressort de façon évidente pour le traitement d'*ō* tonique devant /r/, qui donne presque toujours *ou/o* (vs. *eu*): voir par ex. FLORE > 50 *flor*/40 *flour* exclusivement; PLORE > 25 *plor*/26 *plour* vs. 4 *pleur*; ILLORU > 166 *lor* vs. 3 *leur*; HORA > 19 (*h*)ore vs. 6 (*h*)eure; mais les occurrences sont plus partagées pour MELIORE > 29 *meillor*/17 *meillour* vs. 17 *meilleur*.⁸⁷

Disons d'entrée de jeu que la *scripta* de A se présente dépourvue d'éléments spécifiquement picards, comme le montre de manière flagrante la comparaison avec celle des deux copistes artésiens de T,⁸⁸ lorsque les mêmes textes sont impliqués. En particulier, on constate une absence totale de traits picards dans les poèmes d'auteurs non septentrionaux (sauf

⁸⁵ Dans les deux cas, Raugéi note que la première des deux est «grafia nettamente prevalente» (Gautier de Dargies [Raugéi]: 18). Une «confusion notable entre *-s* et *-z*» est signalée par Callahan 1990: 686 et 694.

⁸⁶ Pour la présence de ces mêmes formes dans la *scripta* du copiste B voir plus bas.

⁸⁷ Mais cf. Gautier de Dargies (Raugéi): 13-4: «o < lat. ō, ū in sillaba libera: è in genere rappresentata dal digramma *ou*, ma anche talvolta da *eu* e assai più raramente da *o*; alla rima tuttavia non occorre mai la grafia *eu*».

⁸⁸ Le caractère septentrional de la *scripta* de T est reconnu au moins depuis Jeanroy 1918: 10 et n'a jamais été mis en doute. Pour le partage du travail parmi les copistes de T, voir Schwan 1886: 21. Haines 1998: 96 souligne les différences évidentes entre les mains de copie de M et de T «in orthography, abbreviation and letter shape». La différence «orthographe» de ces deux mss. a été signalée aussi par Nelson 1992: 27 (mais cf. Hughes de Berzé [Barbieri]: 25 selon qui «de affinità tra questi due canzonieri sono evidenti nella patina linguistica»).

exceptions particulières que je vais traiter plus bas) et une extrême rareté de ces mêmes traits dans les poèmes d'auteurs du Nord.⁸⁹ Pour ce qui est des aspects graphico-phonétiques, on peut citer, parmi les absences les plus emblématiques les suivantes.⁹⁰

Vocalisme:

- ĪLLOS > *iaus*:⁹¹ ex. 36 *ceus*, 1 *cheus* vs. 4 *ciaus*,⁹² 1 *cbiaus*⁹³ [T souvent *ciaus*];
- OL + consonne > *au*:⁹⁴ ex. toujours *fols/folx*, 9 *tolt* vs. 2 *taut*⁹⁵ [T le plus souvent *faus*, *tauſ*];
- -ÖCU > *iu*:⁹⁶ ex. 16 *gien*, 45 *lieu* vs. 1 *gin*,⁹⁷ 1 *liu*⁹⁸ [T souvent *gin*, *fu*, *liu*];
- E protonique devant /ʌ/, /ɲ/ > *i*:⁹⁹ ex. toujours *seign-*, *meill-*.

Consonantisme:

- C (+ A) > <C (/k/):¹⁰⁰ ex. toujours *chancon*;
- C (+ E, I) > <ch (/tʃ/):¹⁰¹ ex. toujours *cil*, *celui*;
- T + s/s > -s¹⁰²: ex. formes verbales de 5^e pers. 637 en *-ez* vs. 14 en *-es*¹⁰³ [T toujours *-es*];
- démouillure de /ʌ/ en position finale:¹⁰⁴ ex. *VOLEO > toujours *vue-*

⁸⁹ C'est le cas, par exemple, pour Gautier de Dargies: tous les traits picards que Raugé repère dans la *scripta* du copiste (voir plus haut, n. 80) pourraient être attribués à l'auteur (ou à la tradition manuscrite en amont de M: voir plus bas).

⁹⁰ Je signale les formes et les phénomènes correspondant dans T, lorsque la divergence s'avère significative.

⁹¹ Gossen 1970: § 12. L'absence dans M de ce trait – qui n'est par ailleurs pas exclusivement picard – a été signalée par Gillebert de Berneville (Fresco): 94.

⁹² Dans de poèmes de Conon de Béthune, Chatelain de Coucy et Gace Brulé (voir plus bas).

⁹³ Dans Gillebert de Berneville.

⁹⁴ Gossen 1970: § 23.

⁹⁵ Dans Gace Brulé (voir plus bas).

⁹⁶ Gossen 1970: § 25.

⁹⁷ Dans Gillebert de Berneville.

⁹⁸ Dans Pierre de Corbie, trouvère originaire de l'Île-de-France, mais actif à Arras (Falck s.d.).

⁹⁹ Gossen 1970: § 34.

¹⁰⁰ *Ibi*: § 41.

¹⁰¹ *Ibi*: § 38.

¹⁰² *Ibi*: § 40.

¹⁰³ *Sachiés* dans Thibaut de Champagne; *aprendiés* dans Pierre de Corbie; *deuriés* dans

ill/vueil/voil [T souvent *voel*].

Pour ce qui est de la morphologie, on constate l'absence de formes régionales pour:

- l'article et le pronom personnel féminin ILLA > *le*:¹⁰⁵ toujours *la* vs. 3 *le* (auteurs du Nord);
- les pronom personnel EGO > *jow*:¹⁰⁶ toujours *ge/ie*;
- les possessifs masculins au cas régime singulier *men, ten, sen*¹⁰⁷ et féminins au singulier *me, te, se*:¹⁰⁸ toujours *mon, ton, son / ma, ta, sa*;
- le pronom démonstratif neutre ECCE HOC > *c(b)ow*:¹⁰⁹ toujours *ce* [T souvent *cou*];
- FACIO > *fac(h)*:¹¹⁰ toujours *faʒ* vs. 3 *fac* (auteurs du Nord) [T *fac*];
- la désinence du subjonctif présent *-c(h)e, -ge* où elle n'est pas étymologique: ex. toujours *prende* [T *prenge*].¹¹¹

S'il est généralement abusif de traire des conclusions d'une absence, dans ce cas les absences sont tellement significatives et systématiques – et le corpus tellement étendu – qu'il est impossible d'en méconnaître l'importance probatoire.

LA *SCRIPTA* DES COPISTES B ET C

Avant de poursuivre avec l'analyse de la *scripta* du copiste A, il est opportun de vérifier qu'en est-il des traits picards dans celles de B et de C. Or, chez

Gace Brulé, Guillaume le Vinier, Adam de Givenchi; *estiés* dans Conon de Béthune; *disiés* dans Raoul de Soissons; *fuiés* dans Jehan Erart et Symon d'Autie; *auiés, fraigniés, voliés, estiés* dans Audefroï le Bastard; *avés* dans Roger d'Andeli (fausse attribution d'une pièce, RS. 1876a vraisemblablement du Chastelain de Couci: voir Gatti 2019: 50).

¹⁰⁴ Gossen 1970: § 59.

¹⁰⁵ *Ibi*: § 63.

¹⁰⁶ *Ibi*: § 64.

¹⁰⁷ *Ibi*: § 66.

¹⁰⁸ *Ibi*: § 67.

¹⁰⁹ *Ibi*: § 64 et 70.

¹¹⁰ *Ibi*: § 75.

¹¹¹ *Ibi*: § 80.

ceux-ci, quelques-uns au moins des traits que l'on vient de lister se trouvent bien attestés, notamment:

- E atone devant /k/, /ŋ/ > i: ex. *Mon Seigneur* [B et C];
- C (+ A) > <c> (/k/): ex. *capeler, senescaucesse, camp, Campaigne* [B], *canchon(s), Castelains* [C];
- C (+ E, I) > <ch> (/tʃ/): ex. *Torchi, senescaucesse, mache* (?), *cbe, Couchi* [B];
- T + s/s > -s: ex. *Monios, Pieros, motés* [C];
- article féminin ILLA > le: ex. *Hues de le Ferté, Robert de le Piere, Pierekins de le Coupele* [C].

On peut aussi en ajouter d'autres:¹¹²

- Ē protonique en syllabe ouverte > ie:¹¹³ ex. *Quenes de Biethune* [B et C];
- ĒU, ĪVU + s > -ius:¹¹⁴ ex. *Diu, Andriu* [B], *Andrius, Ioseaus Tardius* [C];
- T + j > <ch> (/tʃ/):¹¹⁵ ex. *canchon(s)* [C];
- R + L > ll:¹¹⁶ *Bouchars de Malli* [C].

Néanmoins, vu l'étroitesse et la spécificité du corpus – pour C que des rubriques, pour B des rubriques, des corrections minimales et la copie partielle de deux poèmes d'un auteur artésien, Huon d'Oisy – il est impossible de décider s'il s'agit de traits propres au système des deux copistes ou bien d'adhérence formelle à leurs antigraphes. Pour ce qui est de B, il faut prendre en compte aussi le foisonnement extraordinaire de formes avec -z phonétiquement aberrantes (non seulement celles qu'on trouve aussi chez A, comme *pluz, paz*, mais aussi de formes exclusives, comme *voz/vouz* < VOS, pron. et art. *lez* < ILLAS, *damez* < DOMINAS, *ez* < ET) qui s'accorde difficilement avec l'hypothèse d'un scribe du Nord¹¹⁷ mais qui pourrait lui aussi dépendre d'un respect très rigoureux du modèle.

¹¹² Selon Hatzikiriakos 2020: 29, «la *scripta* [de B] presenta [...] alcuni tratti grafici piccardi, come l'uso sistematico di k̄ per la velare sorda, tratto quasi del tutto assente nel copista principale».

¹¹³ Gossen 1970: § 11.

¹¹⁴ *Ibi*: § 9.

¹¹⁵ *Ibi*: § 38.

¹¹⁶ *Ibi*: § 55.

¹¹⁷ L'absence de -z étant «un des traits distinctifs de la *scripta* picarde» (Callahan 1990: 694). Voir aussi Gossen 1970: § 40.

LA *SCRIPTA* DU COPISTE A: LE RAPPORT AVEC LES SOURCES

En revenant à la main A, un seul trait que l'on pourrait qualifier de «picard», mais qui n'est pas inconnu des *scriptae* de l'Est et même de Paris,¹¹⁸ apparaît assez fréquemment, même si avec une récurrence très inégale selon les différentes formes: O atone (longue ou brève) + N > *oun*.¹¹⁹ Citons par exemple: 7 *couno-* vs. 2 *conno-*; 76 *-doun-* vs. 23 *-don-*; 31 *(h)ouno(u)r-* vs. 116 *(h)ono(u)r-*; 1 *coument* vs. 41 *conment*; 3 *chancounete* vs. 8 *chanconete*. La présence de ce trait n'est évidemment pas suffisante pour remettre en cause l'origine non artésienne du copiste A, d'autant plus que la majorité des formes picardes se trouve dans l'œuvre d'auteurs septentrionaux. Quant aux autres, on pourrait aussi soupçonner une tendance adaptative du scribe par rapport à un phénomène graphico-phonétique auquel il se serait fait l'oreille, ou encore la responsabilité de la tradition manuscrite en amont de M. La complète disparition des formes avec *oun* à partir du fol. 150 semble appuyer plutôt cette dernière hypothèse,¹²⁰ qui serait aussi cohérente avec ce que Dominique Billy suppose pour la présence de *ou* au lieu de *o* dans les lais franco-occitan (par ex. *lou*, *troubar*, *souple*, *moustrat*), sur la base du comportement du copiste de T.¹²¹ Encore aux sources il

¹¹⁸ *Ibi*: § 28a, d). Il s'agit d'un trait récurrent dans les manuscrits copiés dans les régions septentrionales (75% dans les ms. littéraires du Nord, 25% dans ceux du Hainaut selon Dees 1987: n° 289) sans qu'il en soit exclusif. Le moteur de recherche des *Plus anciens documents linguistiques de la France (DocLing)* (<https://www.rose.uzh.ch/phoenix/workspace/live/ph2/main.php?user=guest#>, récemment inséré dans le projet *Documents et analyses linguistiques de la Galloromania médiévale (GallRom)*, dirigé par Martin-Dietrich Glessgen: <https://gallrom.linguistik.uzh.ch/>) permet d'en relever: une récurrence assez systématique dans les chartes de Flandre, Hainaut, Oise et surtout Douai; une présence significative quoique minoritaire dans celles de Marne, Meurthe et Moselle, Meuse, Moselle et Paris; des apparitions très sporadiques dans celles d'Aube, Côte d'Or, Haute-Marne, Vosges. Le trait n'est pas pris en compte par Dees 1980.

¹¹⁹ Le phénomène ne se vérifie pas pour O tonique: voir Gautier de Dargies (Raugei): 16 (uniquement en référence aux textes de ce trouvère). Ajoutons que le même trait se trouve aussi abondamment sous la plume de B et C.

¹²⁰ Autrement, il faudrait supposer que le copiste ait commencé à oblitérer ce trait qui n'appartenait pas à son système seulement vers la fin de son travail. Pour une possible interprétation géolinguistique de la présence de ce trait dans les sources de M voir plus bas.

¹²¹ Voir Billy 1995: 137. Dans T on trouve tantôt des formes avec <ou> (*trobar*, *mostrat*),

faudra attribuer la présence d'un petit nombre de traits picards dans les poèmes du champenois Gace Brulé:

- ECCE ILLOS > *ciaus* (une fois, 2 autres dans auteurs septentrionaux);
- TOLLIT > *tant* (2 fois; ailleurs toujours *toll*);
- VOLUISSE > *vausisse* (une fois, ailleurs toujours *vousnisse*), VOLUISSET > *vausist* (une fois, ailleurs toujours *vous(s)ist*).

La correspondance de leçon avec T dans tous ces cas¹²² suggère qu'il s'agit de formes contenues dans le modèle commun, que l'on appelle depuis Schwan μ^1 , comportant 314 chansons de trouvères, 48 motets, 3 lais. Une source plus probablement unitaire¹²³ que multiple,¹²⁴ mais sous la forme

tantôt des formes aberrantes (*lor* au lieu de *lou* à 3 endroits différents) qui ne s'expliquent qu'à partir d'un modèle avec «ou».

¹²² Dans le cas de *ciaus* il est aussi possible que le trait, qui est «doin d'être exclusivement picard» (Gossen 1970: 61), se trouvant aussi – entre autres – dans les *scriptae* parisienne et champenoise, remonte à l'auteur lui-même. Pour la présence d'un certain nombre de picardismes chez Gace Brulé, voir Barbieri 2013: 285.

¹²³ Voir Schwan 1886: 30-8 («gemeinsam Vorlage», «gemeinsame Quelle»), Spanke 1943: 40 («Vorlage»), Resconi 2017: 185 («fonte primaria del canzoniere M [...] dal quale deriva la maggior parte dei propri materiali anche T»). Selon Lannutti 2011: 158 il s'agirait d'«un prodotto scrittoria che contenesse componimenti francesi e provenzali». Son opinion peut être rapprochée de celle de Billy 1995: 97 et 145-6 sur l'existence d'une source commune pour le chansonnier de troubadours W et les lais en langue mixte, fondée sur la récurrence des mêmes formes franco-occitanes dans les deux corpus. Toutefois, comme le reconnaît Billy lui-même sur la base de la présence de ces mêmes formes dans le ms. N du *Girart de Roussillon*, celles-ci pourraient aussi relever d'une «certaine tradition littéraire» plutôt que de la main d'un seul scribe. Vu la particularité de la tradition de *BdT* 461.122 et de *BdT* 461.124, insérés dans les deux témoins dans des sections consacrées au genre lai avec d'autres pièces parfaitement françaises, et l'absence d'autres pièces occitanes dans T, j'aurais plutôt tendance à croire (avec Marshall 1982: 88) à l'existence de sources distinctes pour les deux lais et pour W. Je reviendrai plus bas sur cette question ainsi que sur les composants possibles de la source μ^1 et sur leur provenance, à coup sûr artésienne seulement pour une partie d'entre elles.

¹²⁴ Comme suggéré par exemple par Karp 1964: 44-7, sur la base des différences dans les mélodies qui ne correspondent toujours pas à celle que l'on peut trouver dans les textes (voir aussi Haines 1998: 94-6 et Saint-Cricq–Doss–Quinby–Rosenberg 2017: xx pour ce qui est des motets). Battelli 1992: 300, postule aussi «la messa a frutto di sillogi autonome» sur la base de la divergence dans l'ordre des sections d'auteur, tout en ne renonçant pas à parler plus bas de «fonte principale» au singulier.

d'un ensemble de fascicules et feuilles éparses plutôt que d'un livre, ce qui expliquerait l'ordre très différent des sections d'auteur dans T et M.

Une autre correspondance, d'autant plus significative qu'on peut la mesurer d'un bout à l'autre des deux recueils, est celle qui intéresse un trait graphique apparemment peu commun, tel que la notation systématique *-ig/-g* pour le phonème nasal palatalisé en fin de mot, un trait que les études sur les *scriptae* d'oïl tendent à passer sous silence:¹²⁵ *besoig*, -LONGE > *-loig*, PLANGO > *plaig*, TENEO > *tieig/tieg*, TENUI > *tig*, VENIO > *vieig/vieg*, VENUI > *vig*.¹²⁶ Le témoignage des chartes suggère que ce trait n'est pas diatopiquement marqué, puisqu'on le trouve assez rarement (sauf pour la forme *tesmoig*, qui compte des dizaines d'occurrences) dans des documents de différentes régions de l'Est à l'Ouest (à l'exclusion du Nord) en passant par Paris.¹²⁷ Pour ce qui est des manuscrits littéraires, l'*Atlas* de Dees montre une concentration relative dans l'Ouest et le Centre-Ouest, entre l'Anjou et le Poitou, et en moindre mesure en Bourgogne, mais les formes avec *-(i)g* ne sont pas complètement absentes ailleurs. S'agissant d'un trait minoritaire et plutôt négligé par les spécialistes, il est assez étonnant de le trouver bien attesté dans les chansonniers de trouvères: outre M T, il est employé, en alternance avec *-ng* par les scribes des chansonniers N¹²⁸ P (où les formes alternatives se côtoient parfois, comme c'est le cas pour *loing/loig* au fol. 106a),¹²⁹ ce qui semble indiquer que ce trait n'était pas du tout étranger à la *scripta* littéraire de la deuxième moitié du XIII^e siècle. Cela et la présence des formes en *-(i)g* dans M même dans

¹²⁵ Complètement absent de Beaulieux 1927, de Gossen 1967 et des chapitres du *Lexikon der Romanistischen Linguistik* consacrés aux *scriptae* d'oïl (LRL 1995), Pope 1934: § 695 le cite en passant comme l'une des possibilité alternative pour la notation du phonème nasal palatalisé en fin de mot.

¹²⁶ Toutes ces formes sont exclusives dans M.

¹²⁷ J'ai recherché dans *DocLing* (voir plus haut, n. 119) les formes *besoig*, *loig*, *tesmoig*, *reteig/retiieg/retieg*, *teig/tieig/tieg*.

¹²⁸ Voir Eustache le Peintre (Gambini): 26.

¹²⁹ Mon sondage sur une dizaine de feuillets des principaux chansonniers du groupement sⁱⁱ de Schwan 1886 n'a pas permis de repérer le trait dans K O X. Rappelons que O est le seul manuscrit du groupe dont le copiste est localisable sur la base des éléments manifestement bourguignons de sa *scripta* (voir Jeanroy 1918: 8).

les pièces qu'il ne partage pas avec T ne permettent pas d'établir si le trait faisait partie des habitudes graphiques des copistes de deux chansonniers indépendamment l'un de l'autre ou bien si ceux-ci l'ont reproduit à partir de leur modèle commun, en le faisant propre au point de le généraliser (au moins dans le cas de M) dans la copie de tous les textes.

Pour résumer: l'analyse de la *scripta* révèle un copiste (notre A) qui n'est pas d'Arras ou – ce qui reviendrait au même – qui s'efforce d'éliminer tout trait artésien de sa *scripta*.¹³⁰ Ce scribe a copié une série de poèmes provenant de sources différentes, sans mettre particulièrement en valeur ceux d'auteurs arrageois qu'il tire de son modèle principal. Même en supposant que le copiste secondaire B et le rubricateur C soient du Nord, ce qui n'est pas assuré, il me semble que l'hypothèse d'une confection du manuscrit en Artois ressort ultérieurement affaiblie.

UNE «SCRIPTA LYRIQUE COMMUNE»?

Avant d'évaluer la possibilité d'émettre d'autres hypothèses, une considération s'impose, suggérée par l'investigation que j'ai effectuée sur la *scripta* de quelques chansonniers de trouvères (de façon exhaustive sur M, par comparaison d'une centaine de textes partagés sur T et par échantillonnage sur K N O P X) et sur la *scripta* des chartes grâce à la disponibilité des *DocLing* en édition numérique.¹³¹ Les *scriptae* des chansonniers, comme toute *scripta* littéraire, connaissent moins d'uniformité que celles des écritures documentaires:¹³² dans la *scripta* d'un chansonnier donné, la probabilité de détecter des oscillations entre formes graphiques et phonétiques alternatives, telles que *-s* vs. *-z*, *-(i)g* vs. *-(i)ng*, *-eu(s)* vs. *-ieu(s)*, *-ein(n)e* vs. *-ain(n)e*,¹³³ est beaucoup plus élevée que dans celle d'une charte de n'im-

¹³⁰ En ce sens, l'«absence» d'éléments picards dont j'ai parlé plus haut pourrait être interprétée comme l'un de ces «faits négatifs» dont il faut tenir compte non moins que des «faits positifs» dans l'étude de la «stratigraphie linguistique des manuscrits médiévaux» selon Greub 2018: 10-1.

¹³¹ Voir plus haut, n. 118.

¹³² Voir la synthèse de Goebel-Wüest 2001: 846-7.

¹³³ Pour les différents pourcentages des formes alternatives dans les chansonniers considérés, voir Callahan 1990, avec les précautions exprimés plus haut, n. 22.

porte quelle région. Mais il y a plus. Dans la *scripta* de la plupart des chansonniers considérés (outre notre M, K N P X) les éléments reconnaissables comme régionaux sont très peu évidents: ainsi, en l'absence d'analyses linguistiques exhaustives la localisation de leurs copistes (et souvent des manuscrits eux-mêmes)¹³⁴ reste très difficile à déterminer. On a l'impression que ces copistes se servent d'une sorte de «*scripta* lyrique commune» – dont le rapport avec l'éventuelle *koiné* lyrique utilisée par les auteurs serait à investiguer¹³⁵ – fondée sur des critères dont les plus importantes semblent être la tolérance d'un certain degré de polymorphisme graphique (avec des témoins plus «normatifs» comme K et d'autres plus «libres», comme M) et surtout le rejet, sans doute pour des raisons à la fois esthétiques et réceptionnelles, d'éléments trop connotés en sens diatopique (par ex., les graphèmes <w> et <w>, faisant partie des habitudes sribales du Nord, mais pas seulement, presque toujours évités même dans la transcription de poèmes d'auteurs septentrionaux).¹³⁶ Cette *scripta*, caractérisée par certains traits de conservatisme (par ex. -ORE > o(u)r plutôt qu' -eur: le deuxième, reproduisant le développement picard et francien /ør/ (déjà accompli au XII^e siècle), se trouve systématiquement dans les chartes de ces régions)¹³⁷ et ouverte à des traits qui demeurent

¹³⁴ K N P X sont parfois localisés en Île-de-France (voir par ex. Barbieri 2011: 181), sans qu'il y ait de véritables arguments en faveur de cette hypothèse, sinon la présence de peu de trouvères parisiens ignorés par les autres chansonniers (Robert de Semilli e Moniot de Paris: voir *ibi*: 185, n. 10) et précisément l'absence de marques «provinciales» dans la *scripta*. Callahan 1990: 683 parle génériquement pour ces chansonniers de «*scripta* francienne» mais quelques années plus tard reconnaît en passant l'absence de chansonniers provenant de la région parisienne (Callahan 2008: 26, n. 5).

¹³⁵ Bédier 1909: xvii affirme avoir reproduit «les formes grammaticales et les graphies» de M pour l'édition des chansons de croisade, «parce qu'il est écrit en cette sorte de *koiné* ou de langue littéraire qui semble bien avoir été la langue de la plupart des trouvères lyriques». Selon Cepraga 2004: 394 la *scripta* de K, «senza tratti dialettali rilevanti, [...] riproduce, con poche smagliature, la *koiné* fissatasi nella lirica francese già a partire dalla prima metà del Duecento». Je signale l'absence d'études spécifiquement consacrées à cette *koiné* (après l'essai pionnier de Wacker 1916), dont il serait nécessaire de pouvoir disposer pour en évaluer le rapport avec la *scripta* des chansonniers. Pour la considération d'un élément de cette *koiné*, la désinence verbale de quatrième personne asigmatique -on, voir plus bas.

¹³⁶ Voir par ex. Callahan 1990: 694 et Barbieri 2011: 186.

¹³⁷ Voir Gossen 1970: § 26. Eustache le Peintre (Gambini): 34 signale une prédo-

marginaux dans les *scriptae* documentaires (par ex. *-(i)g*), peut bien évidemment relever en partie de la tradition manuscrite en amont des témoins survécus; j'en montrerai un autre exemple flagrant dans le paragraphe suivant. Mais ce qui me semble significatif c'est qu'on retrouve cette *scripta* surtout dans des grands chansonniers comme K N P X et M qui déploient une perspective suprarégionale et dont les spécialistes ont attribué l'initiative de la composition, sur la base aussi de leur richesse, aux cours seigneuriales (ou même royales)¹³⁸ plutôt qu'aux milieux urbains, naturellement liés à une expression plus locale (comme c'est le cas pour T).¹³⁹ Cette correspondance, formulée de façon assez générale à partir de sondages limités, pourra trouver une vérification dans l'étude scriptologique exhaustive de tous les chansonniers d'oïl, que les outils de transcription automatique rendent aujourd'hui beaucoup plus aisée.¹⁴⁰

LA *SCRIPTA* DU COPISTE A: DES ÉLÉMENTS POUR UNE LOCALISATION ?

En revenant au copiste A du Chansonnier du Roi, on peut être d'accord avec Christopher Callahan quant au fait que dans sa *scripta* aucune caractérisation régionale n'est clairement identifiable;¹⁴¹ cela trouverait son ex-

minance des formes en *-eur* dans K; pourtant, nous avons repéré toujours *flor, dolor, valor* (voir aussi Gautier de Dargies [Raugei]: 167).

¹³⁸ Pour M, «presumibilmente realizzato per un rappresentante della corona di Francia», voir Lannutti 2011: 160 (qui semble reprendre Cepraga 2004: 407: «più volte è stata avanzata l'ipotesi di una committenza socialmente elevata, da ricercarsi con ogni probabilità fra i rappresentanti della corona di Francia»). Faute d'indices solides, celle-ci reste une hypothèse possible mais indémontrable.

¹³⁹ La *scripta* de T semble présenter un niveau modéré de «régionalisme», par rapport au caractère artésien bien plus marqué des chansonniers A et a.

¹⁴⁰ Une telle étude pourrait fournir aussi d'éléments utiles pour vérifier l'hypothèse stématique de Schwan 1886, en particulier sur un point délicat comme celui du rapport entre M et la famille sⁱⁱ: voir les suggestions en ce sens de Barbieri 2011: 215 et de Lannutti 2011: 168-70.

¹⁴¹ Callahan 1990: 686. Toutefois, le chercheur américain avance également, sans la motiver, l'hypothèse d'une «*scripta* angevine» (p. 696; voir aussi plus haut, n. 22), localisation qui irait «à l'appui de l'hypothèse de M. Jean Beck» (p. 683). Dans mon analyse je

plication dans la perspective suprarégionale que je viens d'évoquer. Néanmoins, je crois avoir repéré au moins un trait ayant relevance diatopique: la désinence de la première personne du pluriel en *-om* (< -UMUS), qui apparaît 15 fois (vs. 12 *-ons*) employée de façon presque exclusive¹⁴² dans la première partie du recueil, dans des poèmes d'auteurs d'origine différente (Comte de Bar: 2 fois *avom*; Pierre de Corbie: *verrom*; Gace Brulé: *seriom*, *disom*, *saurom*, *amom*; Conon de Béthune: *avom*, *iron*, *laisom*; Huon d'Oisy: *alom*; Gautier de Dargies: *poom*, *avom*; Hue de la Ferté: *serom*, *verrom*). L'évolution asigmatique *-um/-om/-on* de cette désinence verbale est considérée comme spécifiquement occidentale (du Poitou à l'Angleterre) par Pope¹⁴³ et Gossen,¹⁴⁴ tandis que Fouché l'attribue aussi, sans précision ultérieure, à «une partie de la Picardie».¹⁴⁵ Les *Atlas* de Dees montrent que ce sont plutôt l'Anjou et l'Orléanais à partager ce trait en continuité avec l'Ouest.¹⁴⁶ Toutefois, les études citées ne distinguent pas les formes en *-om*, seules à apparaître dans la *scripta* de A, de celles en *-on*, dont se servent même quelques-uns des auteurs, comme Gace Brulé (: *trabison*) et Huon d'Oisy (: *bandon*), et pour lequel on doit évidemment penser à un trait faisant partie de la *koiné* lyrique qui peut apparaître sous la plume de trouvères de n'importe quelle origine.¹⁴⁷ On peut donc douter de l'utilité des formes asigmatiques prises en vrac comme indices fiables pour la localisation d'une *scripta* littéraire. Pour ce qui est des désinences *-om*, des indications bien plus précises sont fournies par les chartes. Si l'on considère les formes (*h*)*avom*, *faisom*, *laisom*, *poom*, *savom*, les résultats sont unanimes:¹⁴⁸ hormis un document chacun pour Haute-Marne, Côte-d'Or,

n'ai pu repérer aucun trait spécifiquement angevin; je peux supposer que l'auteur fasse référence à celui dont je parle ci-après, qui n'est pourtant aucunement exclusif de la *scripta* d'Anjou.

¹⁴² A l'exception des formes en *-ons* qui se trouvent dans RS. 2012 (6 fois, fol. 1r) attribué à Guillaume le Vinier et dans RS. 1522 du Comte de Bar (1 fois; *avom* y apparaît aussi 2 fois). Pour l'interprétation de ce fait voir plus bas.

¹⁴³ Pope 1934: § 894.

¹⁴⁴ Gossen 1967: 125-6.

¹⁴⁵ Fouché 1967: 191.

¹⁴⁶ Dees 1980: n° 219; Dees 1987: n° 440. Voir aussi Goebel 1995: 335.

¹⁴⁷ Voir Gautier de Dargies (Raugei): 21.

¹⁴⁸ Selon le moteur de recherche du projet *DocLing* (voir plus haut, n. 118).

Oise et deux pour Paris, toutes les autres occurrences se trouvent dans de centaines de chartes du Poitou.

Doit-on de ce fait postuler que le copiste A était originaire de cette région de l'Ouest, aire de passage entre le domaine d'oïl et celui d'oc? En l'absence de tout autre trait occidental clairement reconnaissable,¹⁴⁹ on a le droit d'en douter. En outre, la prise en compte du seul feuillet transcrit par le copiste B s'avère précieux pour éviter d'attribuer à A des éléments qui apparaissent sous la plume de tous les deux: c'est précisément le cas pour la forme verbale *alom* attestée aussi chez B (vs. *savon* conservé à la rime). De fait, deux explications sont possibles pour la présence de formes en *-om* chez les deux scribes A et B. Soit B recopie un texte qu'A avait déjà transcrit,¹⁵⁰ pour des raisons matérielles difficiles à imaginer mais dont pourrait aussi dépendre l'absence d'enluminure représentant Huon d'Oisy dans le même feuillet,¹⁵¹ en ce cas, A serait le responsable des formes en *-om*. Soit celles-ci ne sont pas propres au copiste A, mais remontent à l'antigraphe que les deux copistes ont eu sous les yeux. En ce cas on pourrait attribuer à celui-ci aussi l'emploi très répandu de *-z* au lieu de *-s*, que B aurait gardé plus fidèlement (même dans *voz/vouz* < VOS, *lez* < ILLAS, *damez* < DOMINAS), tandis que A l'aurait limité à certaines formes (*maiz* < MAGIS, *pluz* < PLUS).

La deuxième explication paraît beaucoup plus vraisemblable, en ce qu'elle permet d'intégrer des éléments déjà vérifiés relatifs aux différentes sources de M. En effet, un indice en faveur de la responsabilité de la tradition en amont de M semble venir de la distribution respective des formes dans le corpus: toutes celles en *-om* apparaissent avant le fol. 99, où commence la partie «artésienne» du recueil, dans des pièces partagées avec T,¹⁵² qui affiche une fois la forme asigmatique *alon* en correspondance

¹⁴⁹ Sur les quatorze traits qui caractériseraient les *scriptae* de l'Ouest selon Gossen 1967: 72-186 celui-ci est le seul qui est attesté de façon évidente dans M.

¹⁵⁰ Comme on l'a vu plus haut, B intervient toujours après A.

¹⁵¹ Circonstance unique dans l'ensemble du chansonnier, l'initiale prévue n'a pas été peinte, comme le signale une main (manifestement postérieure à la confection du ms.) qui circonscrit l'espace qu'elle aurait dû occuper en écrivant au centre «*Nota*» (mais cf. Hatzikiriakos 2018: 355 qui semble interpréter cette écriture comme des «note per il miniatore»).

¹⁵² Avec la seule exception de RS. 1522 du Comte de Bar, absent de T, où *avom* (2 fois) est toutefois côtoyé par *soions*.

d'*alom* de M, tandis que toutes les formes en *-ons* se concentrent dans des poèmes que M tire de sources différentes (notamment RS. 2012 de Guillaume le Vinier et les pastourelles des fol. 100-103) avec la seule exception de RS. 1909 d'Ernoul Caus Pains, où pourtant la position de 4 des 5 formes verbales à la rime (: *oseillons* : *semons*) aurait pu suggérer aux copistes impliqués dans la tradition manuscrite de ce poème de garder la forme en *-ons*, même hors de rime. Or, l'hypothèse d'une source poitevine en amont des manuscrits fr. 844 et 12615 irait rejoindre celle qui a été avancée par Dominique Billy pour les deux lais franco-occitans, sur la base d'une série de formes apparemment à attribuer au Poitou repérées dans les deux témoins ou bien dans le seul Chansonnier du Roi en correspondance de francisations fautives dans celui de Noailles.¹⁵³ Si cela est le cas, dans μ^1 on devrait reconnaître le fusionnement d'au moins deux sources distinctes: l'une plus ancienne, relevant d'un intérêt suprarégionale, contenant l'œuvre des trouvères «classiques» (confluée dans la première section de M avec les sources complémentaires inconnues de T) et les lais et comportant une couche linguistique poitevine; l'autre plus récente et municipale, artésienne quant aux contenus et sans doute aussi pour la langue (à ce qu'on peut en juger des formes résiduelles qui n'ont pas été oblitérées par le copiste A de M).¹⁵⁴

Cependant, Billy ne cache pas que les formes prétendument poitevines présentes dans les lais (et dans une certaine mesure aussi dans le chansonnier de troubadours W) pourraient relever d'une «certaine tradition littéraire» franco-occitane liée tant à la réception française de textes du Midi qu'à la circulation de textes composés en langue mixte, telle que l'attestent par exemple certains manuscrits du *Girart de Roussillon*.¹⁵⁵ Je me suis donc posé la question si la désinence *-om* peut trouver d'autres explications que l'influence de la *scripta* poitevine. La réponse est oui. Reprenons la comparaison entre les copistes A et B du Chansonnier du Roi. Il y a au moins une autre forme rare partagée par les deux, *fraim* (< FRENÜ, 3 fois chez B, 2 fois chez A), toujours avec *-m* au lieu de *-n*, qui est ac-

¹⁵³ Notamment celles avec traitement *-ARIUM* > *-er* et avec la diphtongue *ei* au lieu d'*oi*. Voir Billy 1995: 127-32 et 146.

¹⁵⁴ Pour les sources des motets, d'origine en partie artésienne, en partie parisienne, voir Saint-Cricq-Doss-Quinby-Rosenberg 2017: xviii-xxi.

¹⁵⁵ Voir plus haut, n. 123.

compagnée chez A de l'option systématique pour les formes étymologiques avec *-m nom, renom* (< -NOMEN, jamais *non*). Or, la préférence pour *-m* vs. *-n* est un trait que le témoignage des chartes amène à considérer comme typique de l'Est: on trouve par ex. des rares attestations de MANU > *maim* en Doubs, Jura, Saône-et-Loire, et des attestations bien plus fréquentes de MEUM > *mom* en Doubs, Jura, Haute-Marne et Côte-d'Or; les mêmes formes apparaissent, en continuité diatopique, dans les documents francoprovençaux de Fribourg et Neuchâtel, mais elles sont apparemment inconnues ailleurs.¹⁵⁶ Sur ces bases, on pourrait mettre aussi en valeur les attestations, bien que singulières, d'*avom* repérées dans les chartes de Haute-Marne et de Côte-d'Or et avancer l'hypothèse que le Chansonnier du Roi montre des désinences de la *koiné* lyrique en *-on* (rappelons les forme *alon* partagée par T et *savon* conservée à la rime par le copiste B) modifiées en *-om* suivant les habitudes graphiques d'un scribe oriental. D'autres indices – encore plus exigus, il faut l'admettre – repérés dans la *scripta* de A pourraient contribuer à façonner l'hypothèse d'une couche orientale, puisque les formes suivantes ne se trouvent pas dans des chartes d'autres zones de la France: GENTE > 2 *gant* (vs. 146 *gent*) rarement attesté en Jura, Doubs, Côte-d'Or et Meurthe-et-Moselle, et *WADDI > 4 *guage* (vs. 3 *gage*) rarement attesté en Doubs, Côte-d'Or, Haute Marne (mais aussi dans une charte du Poitou).¹⁵⁷

Impossible, à mon avis de trancher entre les deux hypothèses, celle d'un antigraphe linguistiquement occidental et celle d'un antigraphe linguistiquement oriental, même si la deuxième serait plus cohérente avec ce qu'on sait de la provenance des matériaux poétiques que T ne transmet pas. Quoi qu'il en soit, le respect de traits manifestement non-picards (*-om, -z*) de leur modèle de la part de deux copistes différents, dont l'un (B) utilise même une *scripta* teintée de picardismes, plaide une fois de plus en faveur d'une localisation de l'atelier loin d'Arras. Reste ouverte la question d'où situer cet atelier, outre que le copiste principal, vu qu'aucun des rares

¹⁵⁶ Voir aussi Taverdet 1995: 377.

¹⁵⁷ Quant à la forme DOMINA > 2 *deme* (vs. 684 *dame*), on peut soupçonner qu'à deux endroits différents le copiste s'est trompé; d'ailleurs, la seule occurrence repérée dans une charte de Haute-Marne fait penser également à un *lapsus*.

éléments ayant une relevance diatopique repérés dans la *scripta* de celui-ci ne semble pouvoir lui être attribués avec certitude.

*

J'ajoute, presque en appendice et au lieu d'une véritable conclusion, que les arguments linguistiques manquent aussi pour appuyer la première hypothèse de John Haines (retractée mais pas complètement exclue par la suite):¹⁵⁸ celle d'une localisation de l'atelier du Chansonnier du Roi dans les espaces francophones de la Méditerranée orientale, un milieu d'Outremer proche de ce Guillaume de Villehardouin, dont M est le seul chansonnier à transmettre de poèmes.¹⁵⁹ Il est vrai que certaines particularités et alternances de formes signalées par Laura Minervini comme typiques de la *scripta* d'Outremer¹⁶⁰ se trouvent bien sous la plume du copiste A. Parmi les phénomènes les plus significatifs on peut citer l'emploi presque systématique de:

L (+ j, e) > <(i)ll:¹⁶¹ 18 *trauail*, 4 *gentill* vs. 1 *gentil*, 4 *fill*, 127 *vueill* vs. 5 *vueil*;
G (+ A) > <g>:¹⁶² 5 *eslongant*, 1 *atargant*, 3 *sergant* (vs. 1 *serians*), 2 *changant*, 1 *assoagant*, 3 *ligance*, 2 *vengance* (vs. 10 *veniance*).

Encore, on remarque la tendance à éviter certaines formes comportant une triphongue *ieu* d'origine diverse:¹⁶³ OCULOS > 44 *ex* (vs. 8 *ie~~x~~* et 11 *ieu~~x~~*), DEUS > 235 *dex*, 7 *deu* (vs. 90 *di~~x~~*,¹⁶⁴ 119 *di~~eu~~*), mais cf. MELIUS > 3

¹⁵⁸ Haines 2013: 95.

¹⁵⁹ Sur l'absence d'indices de la prétendue existence d'un milieu et de la confection de manuscrits littéraires (francophone ou grecophone) en Morée au XIII^e siècle voir Agrigoroaci 2022.

¹⁶⁰ Minervini 2010. Il faut rappeler que cette étude fondamentale sur la *scripta* d'Outremer se concentre sur les manuscrits français transcrits à Chypre et en Terre Sainte (pp. 119-20). En revanche, pour la *scripta* française de Constantinople (jusqu'à 1261) et de Morée (jusqu'au XIV^e siècle) nous sommes beaucoup moins bien renseignés.

¹⁶¹ *Ibi*: § 3.2.1.4.

¹⁶² *Ibi*: § 3.2.1.4. La réalité phonétique de fricatif palato-alvéolaire voisé est assurée par les deux occurrences de *gant* < GENTE, citées plus haut.

¹⁶³ *Ibi*: § 3.2.2.4.

¹⁶⁴ Cette forme est absente entre les fol. 106-137.

meuz, 2 *melz* (vs. 130 *mieu*, 25 *miens*, 3 *miex*, 1 *mieux*). Toutefois, l'absence des formes outre-marines qui peuvent être considérées comme le plus marquées¹⁶⁵ est totale: on ne trouve jamais *leuc*, *feuc* (< LOCU, FOCU), *zians* (< OCULOS), *aigue* (< AQUA), s + cons. > *h*, È tonique > *ei/e*. Quant à l'emploi de <z> pour /z/, il y a une seule occurrence d'*oizel* (< AVICELLU, vs. 30 *oise*), qui pourrait s'expliquer par un *lapsus calami*.

Cette absence s'ajoute aux autres absences déjà évoquées plus haut. Malgré toutes les données textuelles disponibles et l'effort de leur interprétation linguistique, l'énigme du (mi)lieu d'origine du Chansonnier du Roi demeure irrésolue. Toutefois, j'espère avoir suffisamment démontré l'utilité d'une analyse scriptologique exhaustive pour la discussion d'hypothèses fondées sur des arguments d'ordre différent seulement en l'apparence solides.

Federico Saviotti
(Università di Pavia)

RENVOIS BIBLIOGRAPHIQUES

SIGLES DES CHANSONNIERS FRANÇAIS

- A = Arras, Bibliothèque Municipale-Médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast, 139 (657)
 C = Bern, Burgerbibliothek, 389
 F = London, British Library, Egerton 274
 I = Oxford, Bodleian Library, Douce 308
 K = Paris, BnF, Ars. 5198 («Chansonnier de l'Arsenal»)
 M = Paris, BnF, fr. 844 («Chansonnier du Roi»)
 N = Paris, BnF, fr. 845
 O = Paris, BnF, fr. 846 («Chansonnier Cangé»)
 P = Paris, BnF, fr. 847

¹⁶⁵ Voir Zinelli 2021: 78-9.

- T = Paris, BnF, fr. 12615 («Chansonnier de Noailles»)
 U = Paris, BnF, fr. 20050 («Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés»)
 V = Paris, BnF, fr. 24406
 W = Paris, BnF, fr. 25566
 X = Paris, BnF, fr. 1050
 a = Città del Vaticano, BAV, Reg. lat. 1490

ÉDITIONS DE TEXTES

- Andrieu Contredit d'Arras (Nelson) = *The Songs Attributed to Andrieu Contredit d'Arras*, by Deborah Hubbard Nelson, Amsterdam · Atlanta, Rodopi, 1992.
 Bédier 1909 = *Les Chansons de croisade*, publiées par Joseph Bédier, avec leurs melodies publiées par Pierre Aubry, Paris, Champion, 1909.
 Berger 1981 = Roger Berger, *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas de Calais, 1981.
 Billy 1995 = Dominique Billy, *Deux lais en langue mixte: le lai Markiol et le lai Nompar*, Tübingen, Niemeyer, 1995.
 Chastelain de Couci (Lerond) = *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII^e – début du XIII^e siècle)*, éd. par Alain Lerond, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
 Gautier de Dargies (Raugei) = Gautier de Dargies, *Poesie*, a c. di Anna Maria Raugei, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
 Gillebert de Berneville (Fresco) = Gillebert de Berneville, *Les poésies*, par Karen Fresco, Genève, Droz, 1988.
 Comte d'Anjou (Maillard) = *Roi-trouvère du XIII^e siècle: Charles d'Anjou*, éd. par Jean Maillard, American Institute of Musicology, [s.l.], 1967.
 Conon de Béthune (Wallensköld) = *Les chansons de Conon de Béthune*, éd. par Axel Wallensköld, Paris, Champion, 1921.
 Chrétien de Troyes (Zai) = *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, éd. par Marie-Claire Zai, Berne · Francfort/M., Lang, 1974.
 Ernoul de Gastinois (Maillard) = Jean Maillard, *Lais et chansons d'Ernoul de Gastinois*, Rome, American Institute of Musicology, 1974.
 Eustache le Peintre (Gambini) = *Le canzoni di Eustache le Peintre*, a c. di Maria Luisa Gambini, Fasano, Schena, 1997.
 Gautier d'Épinal (s.n.) = *Les chansons de Gautier d'Épinal*, s. n., s. l., s. a. [mais 1900].
 Hughes de Berzé (Barbieri) = *Le liriche di Hughes de Berzé*, a c. di Luca Barbieri, Milano, C.U.S.L., 2001.

- Jacques de Cysoing (Hoepffner) = Ernest Hoepffner, *Les chansons de Jacques de Cysoing*, «*Studi medievali*» n. s. 11 (1938): 69-102.
- Jehan Erart (Newcombe) = *Les poésies du trouvère Jehan Erart*, éd. par Terence Newcombe, Genève · Paris, Droz, 1972.
- Thibaut de Blaison (Newcombe) = *Les poésies de Thibaut de Blaison*, éd. par Terence H. Newcombe, Genève, Droz, 1978.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- Agrigoroaei 2022 = Vladimir Agrigoroaei, *Le Manuscrit du Roi, un chansonnier que le prince de Morée Guillaume de Villehardouin n'a sans doute jamais connu*, «*Textus & Musica*» 6 (2022), URL: <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2350>.
- Avril 1986 = François Avril, *Un atelier «picard» à la cour des Angevins de Naples*, «*Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*» 43 (1986): 76-85.
- Barbieri 2011 = Luca Barbieri, *Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri*, in Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011: 179-240.
- Barbieri 2013 = Luca Barbieri, «*A mon Ynsombart part Troia*»: *une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours*, «*Medioevo romanzo*» 37 (2013): 282-95.
- Battelli 1992 = Maria Carla Battelli, *Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr. 844: un canzoniere disordinato?*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina – Università degli studi – Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 Dicembre 1991, Messina, Sicania, 1992, 2 voll., I: 273-306.
- Battelli 1996 = Maria Carla Battelli, *Les manuscrits et le texte: typologie des recueils lyriques en ancien français*, «*Revue des langues romanes*» 100 (1996): 111-29.
- BdT = Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, hrsg. von Henry Carstens, Halle (Saale), Niemeyer, 1933 (voir la réimpression anastatique avec mise à jour du corpus par Stefano Resconi: a c. di Paolo Borsa e Roberto Tagliani, Milano, Ledizioni, 2013).
- Beaulieux 1927 = Charles Beaulieux, *Histoire de l'orthographe française*, Paris, Champion, 1927.
- Beck–Beck 1938 = *Le Manuscrit du Roi, fonds français n° 844 de la Bibliothèque Nationale*, éd. par Jean Beck et Louise Beck, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938, 2 voll.

- Bova 2023 = Marianoemi Bova, *La dialettica centro-periferia tra lingua, politica e ideologia: Conon de Béthune, Mult me semont Amors que je m'envoie (RS 1837) e il dialogo con Bertran de Born*, in *Occitanie: centre et périphéries*. Actes du XIII^e Congrès AIEO (Cuneo, 12-17 juillet 2021) [sous presse].
- Callahan 1990 = Christopher Callahan, *Aspects de la scriptologie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 68 (1990): 680-97.
- Callahan 2008 = Christopher Callahan, *La tradition manuscrite et le rôle de la musique pour appréhender la personnalité poétique de Colin Muset*, in Marie-Geneviève Gros-sel, Jean-Charles Herbin (éd. par), *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008: 25-37.
- Cepraga 2004 = Dan Octavian Cepraga, *Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi*, «Critica del testo» 7/1 (2004): 391-424.
- Chaurand 1972 = Jacques Chaurand, *Introduction à la dialectologie française*, Paris · Bruxelles · Montréal, Bordas, 1972.
- Dees 1980 = Anthonij Dees, *Atlas des formes et des constructions des chartes françaises du XIII^e siècle*, Tübingen, Niemeyer, 1980.
- Dees 1987 = Anthonij Dees, *Atlas des formes linguistiques des textes littéraires de l'ancien français*, Tübingen, Niemeyer, 1987.
- Dyggve 1934 = Holger Petersen Dyggve, *Onomastique des trouvères*, Helsinki, Société néophilologique d'Helsinki, 1934.
- Everist 1989 = Mark Everist, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France: Aspects of Sources and Distribution*, New York · London, Garland, 1989.
- Falck s. d. = Robert Falck, *Pierre de Corbie*, in *Oxford Music Online (Grove Music Online)*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21721>.
- Fouché 1967 = Pierre Fouché, *Le verbe français: étude morphologique*, Paris, Klincksieck, 1967.
- Gatti 2019 = Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.
- Goebel 1995 = Hans Goebel, *Französische Skriptaformen III. Normandie*, in *LRL* 1995: 314-37.
- Goebel-Wüest 2001 = Hans Goebel et Jakob Wüest, *Skriptaforschung*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, hrsg. von Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, Band I/2. *Methodologie (Sprache in der Gesellschaft / Sprache und Klassifikation / Datensammlung und -verarbeitung)*, Tübingen, Niemeyer, 2001: 835-51.
- Gossen 1967 = Carl Theodor Gossen, *Französische Skriptastudien: Untersuchungen zu den nordfranzösischen Urkundensprachen des Mittelalters*, Wien, Bohlaus, 1967.
- Gossen 1970 = Charles-Théodore Gossen, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1970.

- Greub 2018 = Yan Greub, *La stratigraphie linguistique des manuscrits médiévaux et la variation linguistique*, «Medioevo romanzo» 42 (2018): 6-30.
- Gros 2012 = Gérard Gros, *Comment peut-on être artésien? Réflexions sur la Chanson III de Conon de Béthune*, in Marie-Sophie Masse, Anne-Pascale Pouey-Mounou (éd. par), *Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité linguistique et littéraire aux XII^e et XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2012: 25-40.
- Haines 1998 = John Dickinson Haines, *The Musicography of the «Manuscrit du Roi»*, PhD thesis, University of Toronto, 1998.
- Haines 2013 = John Haines, *The Songbook for William of Villebardouin, Prince of the Morea (Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 844): A Crucial Case in the History of Vernacular Song Collections*, in Sharon E. J. Gerstel (ed. by), *Viewing the Morea. Land and People in the Late Medieval Peloponnesus*, Washington DC, Dumbarton Oaks, 2013: 57-109.
- Haines 2019 = John Haines, *Aristocratic Patronage and the Cosmopolitan Vernacular Songbook: the Chansonier du Roi and the French Mediterranean*, in Jennifer Saltzstein (ed. by), *Musical Cultural in the World of Adam de la Halle*, Boston, Brill, 2019: 95-120.
- Hatzikiriakos 2018 = Alexandros Maria Hatzikiriakos, *Un canzoniere artesiano a più voci: ibridazione e «contaminazioni» tra lirica e polifonia nello Chansonier du Roi*, «Medioevo romanzo» 42 (2018): 352-78.
- Hatzikiriakos 2020 = Alexandros Maria Hatzikiriakos, *Musiche da una corte effimera: lo Chansonier du Roi (BnF f. fr. 844) e la Napoli dei primi Angioini*, Verona, Fiorini, 2020.
- Jeanroy 1918 = Alfred Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Âge: manuscrits et éditions*, Paris, Champion, 1918.
- Karp 1964 = Theodore C. Karp, *The Trouvère Manuscript Tradition*, in Albert Mell (ed. by), *The Department of Music, Queens College of the City University of New York: Twenty-Fifth Anniversary Festschrift (1937-1962)*, New York, Queens College of the City of New York, 1964: 25-52.
- Lannutti 2011 = Maria Sofia Lannutti, *Sulle raccolte miste della lirica galloromanza*, in Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011: 153-78.
- Lkr = Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University (MS), Romance Monographs, 1979.
- Longnon 1939 = Jean Longnon, *Le prince de Morée chansonnier*, «Romania» 65 (1939): 95-100.
- LRL 1995 = *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, hrsg. von Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, Band II/2. *Die einzelnen romanischen Spra-*

- eben und Sprachgebiete vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1995.
- Marshall 1982 = compte-rendu de Raupach–Raupach 1979, «Romance Philology» 36 (1982): 83-93.
- «Medioevo romanzo» 2018 = La Direzione e la Redazione di «Medioevo romanzo», *La stratigrafia linguistica dei manoscritti medievali. Alla ricerca di criteri diagnostici (Seminario 2017)*, «Medioevo romanzo» 42 (2018): 3-5.
- Minervini 2010 = Laura Minervini, *Le français dans l'Orient latin (XIII^e-XIV^e siècles). Éléments pour la caractérisation d'une scripta du Levant*, «Revue de linguistique romane» 74 (2010): 119-98.
- Mölk 1991 = Ulrich Mölk, «*Quan vei les praz verdesir*», in Aa. Vv., *Mélanges de langue et de littérature occitanes, médiévales et modernes, en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, Université de Poitiers · CESC, 1991: 376-84.
- O'Sullivan 2013 = Daniel E. O'Sullivan, *Thibaut de Champagne and Lyric Auctoritas in Paris, BnF fr. 12615*, «Textual Cultures» 8/2 (2013): 31-49.
- Peraino 1995 = Judith A. Peraino, *New Music, Notions of Genre, and the «Manuscript du Roi» circa 1300*, PhD dissertation, University of California at Berkeley, 1995.
- Peraino 2011 = Judith A. Peraino, *Giving Voice to Love. Song and Self-Expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Pope 1934 = Mildred K. Pope, *From Latin to Modern French with Especial Consideration of Anglo-Norman: Phonology and Morphology*, Manchester, Manchester University Press, 1934.
- Prinet 1928 = Max Prinet, *L'illustration héraldique du Chansonnier du Roi*, in Aa. Vv., *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Paris, Droz, 1928: 521-37.
- Raupach–Raupach 1979 = Manfred Raupach, Margret Raupach, *Französierte Troubadorlyrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Max Niemeyer, 1979.
- Resconi 2017 = Stefano Resconi, *Canoni, gerarchie, luoghi, tradizioni: le strategie comparative del canzoniere francese M (BNF, fr. 844)*, in Alessio Decaria, Claudio Lagomarsini (a c. di), *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017: 167-91.
- RS. = *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, hrsg. von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.
- Saint-Cricq–Doss-Quinby–Rosenberg 2017 = *Motets from the Chansonnier de Noailles*, ed. by Gaël Saint-Cricq with Eglal Doss-Quinby and Samuel N. Rosenberg, Middleton (Wis.), A-R, 2017.

- Saviotti–Chaillou 2020 = Federico Saviotti, Christelle Chaillou, *Les dansas du Chansonnier du Roi* (Paris, BnF, fr. 844): à la recherche de fautes dans un corpus d'unica, «Textus & Musica» 1 (2020), URL: <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=245#tocto1n5>.
- Schwan 1886 = Eduard Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886.
- Segre 1979 = Cesare Segre, *Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema*, in Id., *Semiologia filologica*, Torino, Einaudi, 1979: 53-70.
- Spanke 1943 = Hans Spanke, *Der Chansonnier du Roi*, «Romanische Forschungen» 57 (1943): 38-104.
- Stones 2013 = Alison Stones, *Gothic Manuscripts: 1260-1320. Part I, Volume I: Catalogue*, London · Turnhout, Harvey Miller, 2013.
- Taverdet 1995 = Gérard Taverdet, *Französische Skriptformen VII. Bourgogne, Bourbonnais, Champagne, Lothringen*, in LRL 1995: 374-89.
- Wacker 1916 = Gertrud Wacker, *Über das Verhältnis von Dialekt und Schriftsprache in Altfranzösischen*, Halle, Niemeyer, 1916.
- Wüest 1995 = Jakob Wüest, *Französische Skriptformen II. Pikardie, Hennegau, Artois, Flandern*, in LRL 1995: 300-14.
- Zaganelli 1982 = Gioia Zaganelli, *Conon de Béthune e il rovescio della fin'amor*, in *Studi provenzali e francesi* 82, dir. da Giuseppe Tavani, L'Aquila, Japadre, 1982: 143-64.
- Zinelli 2018 = Fabio Zinelli, *Stratigraphie, contact linguistique et localisation des manuscrits littéraires occitans*, «Medioevo romanzo» 42 (2018): 31-71.
- Zinelli 2021 = Fabio Zinelli, *Attrito, resistenza e fluidità nella ricodificazione linguistica dei testi romanzi (con particolare attenzione per le tradizioni in contatto)*, in Stefano Resconi, Davide Battagliola, Silvia De Santis (a c. di), *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, Milano · Udine, Mimesis, 2021: 67-106.
- Zufferey 1987 = François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987.

RIASSUNTO: La compilazione dello «Chansonnier du Roi» (Paris, BnF, fr. 844), testimone tra i più importanti della lirica antico-francese, viene in genere localizzata in Artois sulla base di una serie di argomenti di ordine contenutistico, stemmatico e storico-artistico nel complesso discutibili. Lo studio esaustivo della *scripta* dei copisti responsabili della sua trascrizione fornisce elementi contrari a tale ipotesi e utili per approfondire la conoscenza delle fonti della silloge.

PAROLE CHIAVE: Chansonnier du Roi, Trovieri, *Scripta*, tradizione manoscritta

ABSTRACT: The composition of the «Chansonnier du Roi» (Paris, BnF, fr. 844), one of the most prominent Trouvère manuscripts, is usually located in Artois, based on different yet questionable pieces of evidence going from its contents, to its stemmatic relationships and its decoration. The thorough investigation of its copyists' *scripta* has yielded useful elements in order to refute this hypothesis and to further knowledge of the chansonnier sources.

KEYWORDS: Chansonnier du Roi, Trouvères, *Scripta*, Manuscript Tradition.

LA HOUSSE PARTIE NELLE TRE VERSIONI A, r, s

1. PREMESSA

Una delle grandi contraddizioni del genere del *fabliau* riguarda i confini del genere stesso, fattore che ha reso difficile fornire una definizione univoca, riassumibile in un'unica formula (Collet–Lunardi 2013: 14). Particolarmente esemplificativo di tale spinosa questione teorica è *La housse partie, fabliau* che perviene in tre versioni (una piccarda, una anglonormanna e una presumibilmente parigina) e che ha diviso la critica in ragione del suo carattere moraleggiante, dei personaggi che mette in scena e i dei possibili destinatari. Dall'analisi linguistica e testuale dei tre testi si raccolgono non soltanto indizi circa la «vita storico-sociale» (Picone 1985: 9) di questo *fabliau*, ma, grazie anche al confronto delle tre versioni, ci si sofferma su alcune caratteristiche del genere.

Nella prima parte di questo studio, si individuano i motivi narrativi principali del *fabliau* in esame e le peculiarità che rendono ambigua l'appartenenza del testo a questo genere. Nella seconda parte si analizzano le caratteristiche di ciascun componimento, mentre nella terza si confrontano le tre versioni.¹ Dell'analisi linguistica condotta sui singoli testi si rende conto in appendice, dove sono esplicitati gli elementi lessicali e testuali maggiormente rilevanti.

2. LA HOUSSE PARTIE: MOTIVI NARRATIVI E DIBATTITO SUL GENERE

Le tre versioni de *La housse partie* (di cui due anonime e una firmata da Bernier), nonostante notevoli differenze, presentano la stessa trama di

¹ Il confronto tra le diverse versioni di un *fabliau* (o di questo e testi di generi coevi) è oggetto di numerosi studi volti a fornire chiarezza su un determinato motivo letterario o sulla definizione del genere. Tra questi si citano, a titolo di esempio: Percy 1973, Eichmann 1979, Busby 1984, Bianciotto 2006.

base: un uomo molto ricco cede tutti i suoi beni al figlio. Questi sposa una donna che, dopo qualche anno di matrimonio, dà alla luce un figlio e diventa sempre più intollerante nei confronti del suocero, il quale, invecchiando, non è di alcuna utilità alla famiglia. Chiede quindi al marito di allontanarlo e lui la accontenta. Il padre, rassegnato a dover abbandonare la casa, chiede che gli sia data una gualdrappa per proteggersi dal freddo. Il figlio acconsente e ordina al padre di farsela dare dal nipote, che accetta di dargliene metà, perché l'altra è riservata al padre, il quale, raggiunta l'età del nonno, riceverà lo stesso trattamento. Nel sentire le ragioni del figlioletto, il padre si pente e chiede perdono all'anziano genitore, il quale è riammesso in famiglia e servito come merita fino alla fine dei suoi giorni. Seppure con qualche sfumatura diversa (come si vedrà dettagliatamente in seguito), in tutte le versioni la morale da trarre da questo racconto è che non si deve mai rinunciare ai propri beni, neanche in favore dei figli.

I tre testi sviluppano il motivo del figlio ingrato che, come spiega Noomen,

A joui d'une grande popularité depuis le 13e siècle. Il s'agit d'un exemplum, dont les premières attestations remontent aux Sermones vulgares de Jacques de Vitry (mort en 1240) et aux Libri octo miraculorum de Césaire d'Heisterbach (mort ca. 1240) (*La Housse partie* (Noomen): 798).

Nel *Motif-Index* stilato da Stith Thompson (1955: 19), *La housse partie* si ritrova al numero J121, sotto il motivo letterario «Ungrateful son reprovved by naïve action of his own son: preparing for old age». Sotto la stessa voce, Thompson indica l'*exemplum* numero 288 di Vitry, al quale fa riferimento Noomen, il numero 335 della *Scala Coeli* e il 272 del *Libro de los exemplis*. Tra i testi rinascimentali cita *Uf ein mal bet ein vatter seinem sun all sein gut geben*, raccolto nell'opera *Schimpf und Ernst* di Johannes Pauli, e tra le novelle italiane *De doctrina data a puero* di Giovanni Sercambi, la *Novella XIII* di Ortensio Lando e *La piacevol notte e il lieto giorno* di Granucci. Ancora in area tedesca, il *fabliau* mostra dei punti di contatto con il racconto *Der alte Großvater und der Enkel*, raccolto nelle *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm (Thompson 1955: 19). Inoltre, Paul Meyer nota che *La housse partie* si avvicina all'*exemplum* 161 trasmesso da Étienne Bourbon, che è stato in seguito inserito da William Waddington nel suo *Manuel de péchés* in traduzione anglonormanna (Meyer 1908: 216, n. 1). È evidente quindi che la

fonte del nostro *fabliau*, come già individuato da Noomen, è un *exemplum* (*La Housse partie* (Noomen): 798).

I racconti trasmessi da Vitry, Bourbon e Heisterbach, probabili progenitori de *La housse partie*, presentano una trama scarna, priva di morale conclusiva, in ragione del fatto che il testo latino, inserito nell'omelia, doveva essere poi completato di una morale dal predicatore, libero di adattare la storia al pubblico di fedeli che si trovava di volta in volta di fronte (Picone 1985: 17-9). Nei tre testi infatti non è menzionata la redenzione del figlio, avvenuta grazie all'intercessione del nipote, e i personaggi non sono particolarmente caratterizzati,² salvo in Vitry, dove si sottolinea la malvagità del figlio (Vitry 1980: 121). Nei tre *exempla*, a differenza del *fabliau*, il padre non viene cacciato dalla famiglia, ma viene relegato in un angolo angusto della casa o nella stalla. Inoltre, in Heisterbach e Bourbon, l'anziano padre chiede un indumento per proteggersi dal freddo tramite il nipote, che nutre grande affetto per il nonno, mentre in Vitry è il fanciullo, mosso a compassione dalla situazione del vecchio, a chiedere al padre di comprargli un mantello, che egli donerà al genitore quando sarà invecchiato e lo tratterà con la stessa ingratitudine che ora sta mostrando nei confronti del nonno (Vitry 1980: 121). Nella *Scala coeli*, il racconto si mostra simile al testo di Vitry, ma qui l'autore inserisce il pentimento del padre, che in seguito all'intervento del figlioletto servirà e onorerà l'anziano genitore fino alla morte (Gobi, *Scala coeli* (Polo de Beaulieu): 397-8).

Simile agli *exempla* latini è il racconto tedesco di Pauli, nel quale il padre, relegato in un angolo della casa, chiede al figlio un nuovo mantello, ma questi gli dà due scampoli per rattoppare il suo. Il figlioletto gli chiede allora di riceverne altrettanti da tenere da parte per lui, che, raggiunta l'età del nonno, subirà la stessa sorte. L'intervento del figlioletto redimerà il padre (Pauli, *Schimpf und Ernst* (Österley): 260-1).

Per quanto riguarda la versione spagnola, nel *Libro de los exemplos*, Sánchez offre una storia molto simile all'analogo tedesco, mentre non menziona il pentimento del padre. Anche in questo caso non si trova una morale esplicita in chiusura della narrazione, ma è il titolo a fornire una chiave di lettura, che recita «Para tu padre qual fueres, tal será tu fijo a ti,

² de Vitry, *Exempla* (Crane): 121, Bourbon, *Recueil* (Lecoy de la Marche): 137-8, Heisterbach, *Libri VIII Miraculorum* (Meister): 122.

assi lo pienses» (Sánchez, *Libro de los exemplos por A.B.C.* (Gutiérrez Martínez: 46), insegnamento che si allontana dalla morale de *La housse partie*, come si vedrà piú nel dettaglio successivamente.

Il racconto tedesco trasmesso dai fratelli Grimm, d'altra parte, condivide con il *fabliau* il pentimento finale del padre e della nuora, ma offre una storia leggermente diversa: il nonno, ormai anziano e infermo, non è piú in grado di mangiare ordinatamente e di tenere salde le posate. Per questo è allontanato dal tavolo da pranzo e costretto a mangiare da una scodella di terracotta, che un giorno rompe. La nuora lo rimprovera e gli viene data una scodella di legno, ma, quando sorprendono il figlioletto a costruirne una simile destinata ai genitori, si ravvedono e riamettono l'anziano al tavolo (Grimm, *Kinder und Hausmärchen*: 398). L'elemento della scodella di legno si ritrova anche nel *Buen aviso y puertacuentos* di Juan Timoneda,³ che trasmette una storia piuttosto simile a quella tedesca: qui troviamo un padre intento a costruire una scodella per l'anziano genitore, che ormai non è piú in grado di mangiare in modo adeguato. Sorpreso dal figlioletto, questi lo ammonisce promettendogli lo stesso destino e il padre, prendendo coscienza delle sue azioni, rompe la scodella per evitare che il bambino segua il suo esempio (Timoneda, *Buen Aviso y portacuentos* (Schevill): 243).

Il motivo del figlio ingrato è ampiamente trattato da Pio Rajna nell'articolo *Una versione in ottava rima del libro dei Sette Savi (III)*, dove l'autore riscontra alcune somiglianze tra il *fabliau* *La housse partie* e l'aneddoto raccontato dalla matrigna nella versione veneta del *Libro dei sette savi*. Nell'opera il motivo è declinato in piú varianti, tra le quali quella che prevede l'intervento del nipote, discriminante particolare in questo grande bacino di testi. Qui il figlio, ereditati i beni del padre, col passare del tempo diventa insensibile alle necessità di quest'ultimo e, relegatolo in un infimo angolo della casa, lo ignora completamente. Il nipotino trascorre molto tempo insieme al nonno, al quale è molto affezionato, e quando l'anziano domanda al bambino di chiedere al padre un nuovo mantello per lui, il

³ Thompson inserisce questo racconto al numero J121.1 «Ungrateful son reprovèd by naïve action of his own son: preparing for old age (Wooden drinking cup)», separandolo dai testi precedenti, nonostante la somiglianza con il testo dei fratelli Grimm.

fanciullo intercede. Il padre però rifiuta di comprarne uno e concede all'anziano un suo vecchio e logoro mantello. Il bambino nasconde il cencio in una cassa e dà al nonno uno dei mantelli buoni del padre e così farà anche per altri indumenti. Quando il padre scopre la cassa, chiede al figlio le ragioni del suo comportamento e il bambino spiega che terrà in serbo quegli stracci per i genitori, per ripagarli con la stessa moneta del loro comportamento verso il nonno. Il figlio e la nuora quindi si pentono e da quel giorno serviranno degnamente l'anziano (Rajna 1881: 6-7). Rajna individua una somiglianza tra questo racconto e *La bousse partie* (Rajna 1881: 7), benché nel *fabliau* sia il nonno a chiedere la gualdrappa al nipote ed è quest'ultimo a non concederla, con l'intento di far ravvedere il padre. Il filologo nota inoltre un'analogia con due anonimi tedeschi, *Der Kozze* e *Vom dem ritter mit dem koczen*, che differiscono dalle versioni francese e italiana in quanto

A dimezzare propriamente è il padre stesso; il fanciullo, portata al nonno la mezza coperta, torna al babbo per l'altra; e, interrogato, che voglia farne, dà la solita risposta. In ciò s'ha manifestamente un'alterazione dei dati primitivi (Rajna 1881: 8).

Tuttavia, i racconti tedeschi condividono con la versione veneta l'ispirazione divina del nipotino (Rajna 1881: 9), che invece è del tutto assente e strutturalmente impossibile, come vedremo a breve, nel *fabliau*. Lo stesso tratto è presente nelle novelle di Lando e Granucci, ma assente in Sercambi (Rajna 1881: 9), benché il padre definisca il figlioletto un «profeta» (Sercambi, *Novelle* (D'Ancona): 43), che, vedendo maltrattare il nonno, pianifica di trattare parimenti i genitori. Il padre dunque corregge il proprio comportamento per diventare un buon esempio per il fanciullo (Sercambi, *Novelle* (D'Ancona): 43). Rajna nota infine come in quest'ultima versione il nipote tagli fisicamente il «pelliccione» destinato al nonno, così come avviene nella prima versione de *La bousse partie*, mentre nella seconda – e nella terza, che Rajna non conosce – lo strappo della gualdrappa è minacciato dal nipote, ma mai eseguito (Rajna 1881: 9). Un altro punto di contatto tra la versione di Sercambi e il *fabliau* consiste nel fatto che il nonno chiede direttamente l'indumento al figlio ed è il nipote a danneggiarlo. Interessante è inoltre notare che Sercambi ambienta la storia a Parigi (Sercambi, *Novelle* (D'Ancona): 38), città dove si svolge l'azione nella prima versione del *fabliau* in esame.

Piuttosto diversa, benché tratti lo stesso motivo letterario, è la novella di Ortensio Lando, nella quale la figura del figlio è connotata piuttosto negativamente (Lando, *Novelle* (Bongi): 91) (a differenza del *fabliau*, come si vedrà in seguito). Costui decide di inviare il padre, ormai anziano e spogliatosi di ogni bene in suo favore, in un ospedale della città, ma resosi conto che tale decisione ha rovinato la sua reputazione, manda due camicie all'anziano tramite il figlioletto, che ne consegna al nonno soltanto una. Interrogato dal padre, spiega che l'altra camicia è destinata a lui, che esattamente come il nonno sarà mandato all'ospedale, quando non sarà più in grado di lavorare. In questa versione il nipote argomenta particolarmente la sua decisione, dicendo al padre:

Chi la fa l'aspetta. Voi v'avete mandato [all'ospedale] vostro padre vecchio e infermo senza mai avervi fatto cosa di che doler vi poteste, e pensate che io non debba mandarvi voi? Siete grandemente ingannato se altrimenti pensate: non vi ho detto, che chi la fa l'aspetta? (Lando, *Novelle* (Bongi): 92-3).

Il padre dunque si ravvede e la novella si conclude come di consueto, se non per la novità introdotta dal proverbio, che secondo il novelliere si diffonde in tutta Italia proprio a partire da questo aneddoto (Lando, *Novelle* (Bongi): 92-3).

Infine, la versione di Granucci, che secondo Rajna non è che una copia di più scarsa qualità della novella di Lando (Raina 1881: 7), mostra alcuni tratti peculiari rispetto alla sua fonte. In questa variante il figlio non chiede perdono al padre e muore poco dopo per la sua vita dissoluta, abbandonato in ospedale dal figlioletto, proprio come questi aveva promesso. Qui la morale è che il padre, col suo esempio negativo, ha spronato i posteri a comportarsi con più rispetto verso gli anziani e con meno ambizione e superbia (Granucci 1572: 160-1).

Tuttavia, il motivo del figlio ingrato redento grazie all'intercessione del nipotino (fatta eccezione per la versione di Granucci) non è il solo a caratterizzare la storia de *La bousse partie* e alcune delle sue varianti. Premessa necessaria al principio della narrazione è la cessione prematura dei beni del padre al figlio, avvenuta prima della morte dell'anziano genitore⁴

⁴ Il motivo del testamento anticipato è tuttavia assente nella versione dei fratelli Grimm e nel *Buen aviso y portacuentos*.

e, nel caso specifico del nostro *fabliau*, causa di tutte le sciagure del vecchio padre, come vedremo di qui a poco.

Ciononostante, Thompson (1955: 156) non rileva nella nostra storia la presenza di questo motivo, che è inserito al numero P236.1 «Folly of father's giving all property to children before his death. They abandon him», nel quale rientra lo stesso *exemplum* tratto dal *Libro de los exemplos* posto al numero J121 e di cui si è discusso poco sopra. Qui si trova il *Re Lear* di Shakespeare, la cui fonte è la *Historia Regum Britanniae* di Geoffrey of Monmouth⁵ e probabilmente le *Gesta Romanorum* (*Gesta Romanorum* (Swan): xl), opera anch'essa qui indicizzata. Quel che è interessante notare è che in realtà nelle *Gesta* manca la componente del testamento anticipato, ma l'imperatore si limita a concedere la mano delle tre figlie al partito migliore in base alla risposta che loro offrono alla canonica domanda sull'affetto che provano per il padre.⁶ Nel *Lear* shakespeariano, la spartizione del regno tra le tre figlie avviene prima della morte del re, giustificata dall'avanzare dell'età⁷ (elemento accennato anche nella versione I de *La bousse partie*). Nella tragedia, «Lear dà via tutto per poi trovarsi in condizioni di bisogno»,⁸ «mosso da malinteso senso di bontà»,⁹ esattamente come il personaggio del padre nel *fabliau*, che cede la totalità dei propri beni per permettere al figlio di prosperare o, come nella versione I, di prendere in sposa una nobile fanciulla.¹⁰ Ma se nell'opera shakespeariana non c'è sal-

⁵ Shakespeare, *King Lear* (Bertinetti): xxxvii. La stessa vicenda si ritrova nella *tercera parte* della *General estria* di Alfonso X. Per un approfondimento sul trattamento della *Historia Regum Britanniae*, e in particolare dell'episodio del *Re Lear* nell'opera alfonsina, si rimanda all'articolo di Simó 2017.

⁶ La primogenita, che dichiara di amare il padre più di se stessa, sposterà un re, mentre la seconda, che dichiara di amarlo quanto se stessa, un duca. Sarà poi la figlia minore, andata in sposa a un umile conte per aver dichiarato di amare il padre quanto merita, ad aiutarlo nella battaglia intrapresa per rientrare in possesso dell'impero, perso in guerra (Shakespeare, *King Lear* (Bertinetti): xxxix-xl).

⁷ Shakespeare, *King Lear* (Bertinetti): 12, vv. 37-40.

⁸ *Ibi*: 90, nn. 195-96.

⁹ *Ibi*: 86, nn. 158-59.

¹⁰ Inoltre, se nell'opera teatrale è il personaggio del Buffone a preconizzare al re che la scelleratezza delle sue azioni causeranno la sua stessa rovina, nel *fabliau*, in particolare nella prima e terza versione, spetta al narratore comunicare al pubblico che tale decisione si ritorcerà contro il padre. Nella terza versione, in particolare, il narratore ano-

vezza per l'anziano re, né redenzione per le due figlie maggiori, ne *La housse partie* il finale tragico è scongiurato dall'intercessione del nipote. Proprio l'intervento del nipotino e l'epilogo moraleggiante del *fabliau* hanno acceso un dibattito tra gli studiosi sull'appartenenza o meno di questa storia al genere fabliolistico.

La housse partie si trova al numero 16 dell'inventario del *Nouveau Recueil Complet de Fabliaux*¹¹ di Noomen e van den Boogard, mentre le versioni I e II si trovano rispettivamente al numero 74 e 75 del *corpus* designato da Bédier e non compaiono in Nykrog (NRCF: 177). L'assenza del *fabliau* nell'inventario del filologo danese è dovuta al dibattito sul genere: se infatti Bédier definì la versione I de *La housse partie* «un de nos fabliaux les plus ingénieusement composés» (Bédier 1964: 478), benché non ne spieghi la ragione, per Nykrog questo *fabliau* è «purement mor[al] et édifi[ant] [et] ne f[ait] nullement appel au sourire» (Nykrog 1957: 15). La ragione del carattere moraleggiante di questo *fabliau* è da ricondurre alla fonte da cui è tratto, ossia all'*exemplum*. Data la fonte, che conferisce a *La housse partie* un tono più serio, perché possiamo considerare questo racconto un *fabliau*?¹²

Nel saggio «La natura dei fabliaux», Togeby (1985: 143) invita la comunità accademica a riconsiderare la definizione di Bédier, accettando che esistono *fabliaux* «seri». Nello schema dei generi narrativi francesi medievali da lui proposto, lo studioso inserisce anche *La housse partie*, definendolo un «racconto», in ragione della lunghezza, di livello «basso», in quanto mette in scena personaggi non nobili, ma di «orientamento serio». Per-

nimo definisce questa scelta come «un de greinours folie» (v. 22), accennando al tema della follia presente nell'opera del drammaturgo inglese e sottolineato dallo stesso Thompson nel suo *Motif-Index*. Il Buffone inoltre si rende conto dell'atteggiamento «snaturato» (Shakespeare, *King Lear* (Bertinetti): 22) delle figlie, suggerendo immagini di «sovversione dell'ordine naturale» (Shakespeare, *King Lear* (Bertinetti): 22), tratto interessante in quanto il personaggio del figlio è definito ugualmente «denaturel» nel titolo della versione III.

¹¹ D'ora in poi NRCF.

¹² In ragione della difficoltà di definire un confine tra i generi, in letteratura non mancano analisi di *fabliau* originati da *exempla* o interpretazioni in chiave esemplare-didattica di testi fabliolistici. Si vedano: Béguin 2003, Levy 2006, Trachsler 2019.

tanto *La housse partie* è a pieno titolo un *fabliau*. Tuttavia, porre le basi del genere sui personaggi trattati permette di includere componimenti come quello analizzato in questa sede, ma esclude tutti quelli che vedono protagonista l'aristocrazia. Come proposto da Rychner, occorre affidarsi, piuttosto che alla spinosa definizione del genere proposta da Bédier, ai caratteri formali presentati dai *fabliaux* (Rychner 1985: 153).

Il consiglio del filologo svizzero viene accolto da Noomen, che nel saggio «Qu'est-ce qu'un fabliau?» si propone di analizzare i tratti formali del genere, individuando delle caratteristiche applicabili a tutti i *fabliaux* indipendentemente dal tema trattato e dalla fonte. Ne individua cinque che sono comuni a tutti i testi che inserisce nel *NRCF* (salvo poche eccezioni, che presentano almeno due o tre caratteri su cinque): sono brevi, in *octosyllabes* a rima baciata, narrativi, non appartengono a un insieme più vasto di testi, gli agenti sono esseri umani (Noomen 1981: 422). Noomen arricchisce ulteriormente la sua riflessione concentrandosi sugli «schemi narrativi» che, come spiega l'autore,

Se ramènent tous à une perturbation qui survient dans le circuit de la communication, affectant soit les agents ou l'un des agents, soit le message, ou dans la réalisation du projet de l'un ou plusieurs agents (Noomen 1981: 427).

La housse partie si muove sul «circuit» dell'azione e in particolare sulla cessione totale dei beni al figlio. Quest'azione iniziale è il motore della storia, sebbene l'intervento del nipote sia decisivo nella risoluzione della vicenda. Alla luce dello studio di Noomen, possiamo inquadrare queste due azioni fondamentali nel contesto del *fabliau*: la prima, infatti, ne determina lo «schema narrativo», mentre la seconda lo conclude, permettendo la transizione all'epilogo moralizzante, criticato da Nykrog, ma che Noomen considera un tratto caratteristico del genere. Più precisamente, secondo il filologo olandese, quando lo schema narrativo riposa sull'azione, alla base della vicenda vi è un

Mécompte sur la portée ou les conséquences d'un comportement ou d'une parole. Le déroulement des événements ne correspond pas à l'attente de l'agent qui les déclenche. Il en est lui-même la faute, parce qu'il a négligé de tenir compte de toutes les implications possibles de ses actes ou de ses paroles, y compris la possibilité qu'ils se retournent contre lui. La pointe du récit consiste souvent en une punition ou une vengeance (Noomen 1981: 428).

Il personaggio del padre, rinunciando a tutti i suoi possedimenti, si aspetta la gratitudine e il sostegno del figlio, che invece non ottiene. Gli stessi narratori delle versioni I e III avvisano il pubblico della cattiva scelta del genitore ancor prima che questa gli si ritorca contro (versione I vv. 166-167; versione III vv. 22-30). In nessun caso la colpa è addossata al figlio, ma si ribadisce, specialmente nell'epilogo, che la responsabilità ricade sul padre, ossia «l'agent» che scatena il susseguirsi di azioni successive. Nel caso specifico de *La housse partie*, la «vendetta» o «punizione» non si compie grazie all'intercessione del nipote, che ci riporta alla questione della morale. L'intervento del nipote salva il nonno dalla situazione di pericolo e permette al padre di ravvedersi sul suo comportamento di figlio ingrato, ma la morale non riguarda né il nipote, né il figlio, bensì il padre stesso, ossia il motore dell'azione narrativa che rappresenta un modello da non seguire, in quanto uomo poco avveduto, che non ha saputo guardare al proprio interesse. Noomen infatti riconosce che in alcuni *fabliaux* la componente moralistica è più importante che in altri e questo aspetto li avvicina molto ai «contes moraux» (Noomen 1981: 429). Se si considera il sottogenere del «*fabliau dévot*», etichetta applicata da Joseph Morawski (1935: 158n) a testi come *Saint Pierre et le jongleur* e *Le Vilain qui conquist le paradis par plait*, si noterà come, ancora una volta, non manchino punti di contatto anche importanti tra il genere canonizzato da Bédier e testi di letteratura sacra come *exempla* e *miracles* (Morawski 1935: 158-9). Tuttavia, la differenza fondamentale con questi ultimi consiste nel fatto che

Ni dans leur narration, ni dans leur morale, si celle-ci est explicite, les *fabliaux* ne se réfèrent à une idéologie religieuse ou séculière, comme c'est le cas pour les contes moraux, les miracles, ou même les nouvelles courtoises. Les *fabliaux* ne connaissent pas un système de valeurs fondant la sémiotique du récit ou justifiant l'enseignement de leur morale. Ils ignorent les structures socio-politiques, culturelles, ecclésiastiques contemporaines en tant que génératrices de valeurs. [...] Toute forme d'engagement lui est étrangère (Noomen 1981: 430).

In effetti nessuna delle tre versioni del *fabliau* fa riferimento al quarto comandamento «onora il padre e la madre» e, benché le figure del figlio e della nuora siano connotate negativamente (specialmente dagli autori delle versioni I e III), non viene dato loro un ruolo rilevante nella morale del racconto. Il centro della vicenda è la cattiva decisione del padre, il quale,

secondo lo schema di Noomen, non considera appieno le conseguenze della sua scelta e non è in grado di capire che gli si può ritorcere contro. Similmente al Lear di Shakespeare, il protagonista di questo *fabliau* paga per la «sua incapacità di comprendere gli inganni del mondo» (Shakespeare, *King Lear* (Bertinetti): 92), come sottolinea particolarmente il narratore della versione III.¹³

Contraria è la prospettiva d'analisi di Leslie Brook (1995), che propone una lettura in chiave cristologica della figura del padre. Secondo Brook, infatti, la morale esplicita del *fabliau* di Bernier, condivisa dalle versioni II e III, offre una «lezione superficiale» che cela un messaggio più profondo (Brook 1995: 399). Nell'atto estremo del padre, che dona al figlio ogni possedimento, Brook vede il sacrificio di Cristo, che ha dato la sua vita per la salvezza dell'umanità (*ibid.*). L'ingratitude del figlio, d'altro canto, rappresenta la difficoltà dei fedeli di accettare tale dono, in quanto «on the spiritual level [...] one should both receive the gift of salvation and give all one's heart to God in return» (Brook 1995: 400). Seguendo questa interpretazione, il pentimento del figlio rappresenta quindi la «conversione» dell'uomo al cristianesimo e la salvezza dal peccato (*ibid.*), lettura che trova conferma nel prologo del *fabliau*, nel quale Bernier invita chiunque conosca una buona storia a non essere pigro, ma a sforzarsi di raccontarla al meglio delle proprie possibilità (vv. 1-21) (Brook 1995: 399). Di conseguenza,

The story may thus be read from the worldly and anagogical viewpoints. Furthermore we, as readers, must not be lazy in our response to the text, or we will be like those minstrels condemned by Bernier in his introduction, who cannot be bothered to work at their demanding craft. (Brook 1995: 401).

L'interpretazione anagogica di Brook, che sembra trovare giustificazioni interne al testo nella poetica dell'autore, convalida la posizione di Nykrog, ma Brook non mette in discussione che *La bousse partie* appartenga al genere del *fabliau*. In effetti la sua lettura sembra non tenere conto di due

¹³ «E ceo est un de greinours folie/Dount nuls homs se poet entremetre,/Quant auscons se prent a demettre,/Nomeement de tote sa terre,/Por fiz ou fille, soer ou frerre,/Ou por nul autre parent du mounde !/Taunt de trayson ore i abounde/E de plis en plus se vivifie,/Come ceste estorie vous dit partie» vv. 22-30.

fattori determinanti: il primo consiste nel fatto che non possediamo altre opere di Bernier, quindi non siamo a conoscenza della sua poetica autoriale, ovvero non possiamo sapere se vi fosse un intento evangelizzante alla base del suo progetto artistico. In secondo luogo, tale interpretazione non sembra tenere in considerazione le caratteristiche principali del genere che, come sottolinea Noomen, non si fa portatore di valori religiosi. In altre parole, conferire un senso anagogico a *La housse partie* significa negare che si tratti di un *fabliau* e attribuire a questo testo un fine che pertiene all'*exemplum*. D'altra parte Bernier, pur esortando i colleghi a non sottrarsi all'arte di raccontare, manifesta che l'intenzione è «choses conter/qui sont bones a raconter» (vv. 7-8), allo scopo di *delectare* il pubblico. Lo stesso Bédier ammette che «les fabliaux recèlent une propriété calmante et consolatrice» (Bédier 1964: 310): se poi, continua il filologo, sussistono delle «prétentions morales», queste sono sempre da considerarsi «accessorie» (*ibi*: 310-11).

Sulla base dell'analisi qui condotta, possiamo quindi affermare che, da un punto di vista formale, *La housse partie* presenta la struttura del *fabliau*. La discussione sulla sua natura si deve da un lato alla difficoltà di definire un genere a posteriori, che si nutre del dibattito stesso che lo ha creato, dall'altro ai motivi letterari che dominano il testo e alle peculiarità specifiche di ciascuna versione, che meritano di essere attenzionate sia singolarmente che in comparazione le une con le altre.

3. ANALISI E CONFRONTO DELLE TRE VERSIONI DEL *FABLLAU* *LA HOUSSE PARTIE*

Come accennato precedentemente, il *fabliau La housse partie* è pervenuto in tre diverse versioni: la versione I del manoscritto *BnF 837 (A)*¹⁴ conservato alla Bibliothèque Nationale de France di Parigi, la versione II tramandata dal manoscritto *L.II.14 (r)* conservato alla Biblioteca Nazionale di Torino e la versione III contenuta nel manoscritto *Taylor 12*¹⁵ (s), con-

¹⁴ Si riportano in neretto le sigle dei codici per favorirne la leggibilità.

¹⁵ Nel *NRCF*, in Meyer (1908) e in Noomen (1988) riportato come *Phillipps 25970*, secondo la segnatura precedente.

servato alla Princeton University Library. Benché le versioni II e III presentino diversi punti di contatto, come si vedrà piú avanti, i tre testimoni offrono tre racconti indipendenti. Come spiegano Noomen e van den Boogard.

Il s'agit bien de la même histoire, mais les trois récits ne diffèrent pas seulement en longueur (**A**, **r** et **s** ont respectivement 416, 184 et 274 vers), mais aussi pour ce qui est de l'élaboration des épisodes, des motivations et des leçons à tirer des événements racontés (*NRCF*: 117).

Per questa ragione si propone l'analisi di ciascun *fabliau*, per fornire infine un confronto tra le tre versioni. Le edizioni critiche delle versioni I e II alle quali si fa riferimento in questa sede sono tratte dal *NRCF*, inventariate rispettivamente come *16a* e *16b*, mentre la versione III è tratta dal saggio «Une version inédite du fabliau de *La Housse partie*» di Willem Noomen (1988: 793-814), in quanto il *NRCF* offre esclusivamente un'edizione diplomatica citata come *16c* in apparato. Si è deciso di seguire queste edizioni perché sono le piú recenti e perché gli autori tengono particolarmente in considerazione il precedente *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles imprimés ou inédits* di Anatole de Montaiglon e Gaston Raynaud, spiegando perché scelgono talora di discostarsene, talora di adottarne le medesime scelte editoriali. Per quanto riguarda la versione III, l'edizione di Noomen è l'unica disponibile, corredata da un apparato di note e da un glossario che si ritrovano ugualmente nel *NRCF*.¹⁶

3.1. *Versione I: La housse partie*

La versione I de *La housse partie* è trasmessa dal manoscritto *BnF 837 (A)*, il quale, benché sia il piú importante per lo studio dei *fabliau* (Collet–Lunardi 2013: 21), è danneggiato in diversi punti¹⁷ e l'*incipit* del *fabliau* in esame è andato perduto. Di conseguenza, il lungo prologo (vv. 1-21) non risulta di immediata comprensione e il titolo stesso del *fabliau* è tratto dall'*explicit* (*NRCF*: 177). Come accennato nella sezione precedente, si tratta

¹⁶ Per studi approfonditi sul *NRCF*, si veda Collet–Maillet–Trachsler 2014.

¹⁷ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc51085n>.

della versione piú lunga e narrativamente densa e anche dell'unica che riporta la firma del suo autore nei tre versi finali («Icest exemple fist Bernier,/Qui la matere enseigne a fere,/Si en fist ce qu'il en sot fere»).

In *Les fabliaux. Études de littérature et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Joseph Bédier si interroga sulle origini e l'identità di Bernier: esaminando l'ipotesi di Pilz, secondo il quale Bernier era di origine piccarda, benché influenzato dal franciano, Bédier giunge alla conclusione che gli elementi linguistici a disposizione non permettono di fornire una risposta certa sulla provenienza geografica di questo misterioso autore (Bédier 1964: 479). Quanto agli indizi forniti dallo stile, e in particolare dalla versificazione, Bédier ammette che

Ce fabliau est de ceux dont M. Hermann Suchier a bien voulu examiner spécialement les rimes avec moi ; il croyait que Bernier était parisien. Parisien ou Picard ? Les rimes de ce poème sont peut-être trop peu nombreuses pour que nous le sachions jamais précisément [...]. Parisien ou Picard, Bernier restera toujours un inconnu (*ibid.*).

Per quanto riguarda la datazione del *fabliau*, Bédier ipotizza che Bernier sia vissuto tra la fine del XIII secolo o l'inizio del XIV, come evince da alcune irregolarità nella declinazione del sistema bicasuale (*ibid.*), idea condivisa da Noomen e van den Boogaard, i quali, sottolineando come l'autore pieghi le regole di questo sistema in favore della metrica e dello schema rimico, collocano il *fabliau* nella seconda metà del XIII secolo (NRCF: 179).

Il racconto si sviluppa in 416 versi, di cui i primi 21 sono occupati dal prologo. In questo esordio, Bernier invita chi è in grado di «biau parler et de bien dire» (v. 1) a raccontare tutte le storie di cui è a conoscenza e che meritano di essere tramandate, seguendo il modello dei predecessori («ancissier», v. 12). L'autore insiste sulla necessità di raccontare nuove «aventures» (v. 5), perché i nuovi «menestrel» (v. 19) sono pigri («pereceus», v. 16), a causa del «sicle qui est mauvés» (v. 17). Questo elemento potrebbe essere indice del declino del *fabliau* come genere, il che renderebbe ancor piú credibile la datazione proposta da Bédier.

Dopo la formula di esordio, il narratore presenta il personaggio principale della vicenda, che ruota intorno a quattro figure: il padre, il figlio e sua moglie, il nipote. In questa versione la figura del padre riceve particolare attenzione, infatti il narratore dedica 36 versi (dal v. 25 al v. 61) alla

sua storia che si può dividere in due fasi: nella prima (vv. 25-33) si trova ad Abbeville, mentre nella seconda (vv. 33-61) si trova a Parigi, dove si svolgerà il resto della vicenda. Costretto a lasciare Abbeville a causa di nemici invidiosi della sua fortuna, fugge nella capitale, dove le sue qualità vengono maggiormente apprezzate e riesce a farsi amare dai vicini (v. 42), in particolar modo per i suoi modi nobili, condivisi dalla moglie e dal figlio (vv. 38-40). Il suo valore è tale da essere riconosciuto persino dal re (vv. 36-37). Anche il narratore decanta le qualità del suo personaggio, intervenendo con proverbi che avvalorano la veridicità delle sue parole e con versi che richiamano il prologo in cui già si discute l'importanza di saper padroneggiare l'arte della parola (vv. 46-54).

Raccogliendo le informazioni contenute in questa sezione del racconto, Noomen e van den Boogaard ipotizzano che quest'uomo sia un

Personnage important, roturier sans aucun doute, possédant de grands biens et vivant dans l'aisance, qui est impliqué dans un conflit qui l'oppose à des adversaires plus puissants que lui. Comme sa condition de roturier lui interdit en principe de se défendre en recourant à la guerre privée, il n'a que le choix de s'adresser à la justice de la juridiction compétente [...]. Se sentant entouré d'ennemis et n'attendant par conséquent rien de bon de la justice locale, il a la sagesse de préférer l'émigration à la procédure [...]. Sans doute il tient un arrière-fief dans sa région d'origine, le comté de Ponthieu: en tout cas, il prête hommage au roi, dont il devient ainsi le vassal direct. Comme un seigneur n'est pas tenu de recevoir l'hommage d'un roturier, mais se contente normalement d'une prestation de foi, il faut considérer ce détail comme une marque de faveur [...], soulignant l'importance du personnage. En outre, après un certain délai, notre émigré a dû prêter serment pour acquérir le statut de bourgeois [...]; comme la ville de Paris appartient au domaine royal, il devient bourgeois du roi (NRCF: 430).

Alla morte della moglie, l'uomo decide di consolare il figlio addolorato cercando per lui una compagna appartenente alla nobiltà (vv. 95-102), perché egli è già in età avanzata (v. 87) e alla sua morte il figlio si troverebbe solo e privo di sostegno (vv. 91-94). Trovata una ragazza adatta (vv. 128-131), l'uomo mercanteggia le condizioni del matrimonio con il padre e gli zii di lei, tre cavalieri d'alto rango ormai senza alcun possedimento, in quanto hanno impegnato tutti i loro averi per partecipare ai tornei (vv. 108-112). Poiché la figlia possiede una dote e l'uomo che la chiede in moglie è un semplice borghese, i cavalieri chiedono che in cambio della mano

della ragazza l'uomo conceda tutti i suoi beni e le sue terre al figlio (vv. 152-159). Dopo un breve intervento dell'autore (vv. 164-168) che anticipa che la decisione presa dall'uomo gli sarà nefasta, il padre accetta di rinunciare a ogni suo bene in favore del figlio e il matrimonio è celebrato (vv. 169-192).

Nei successivi dodici anni, il matrimonio si rivela un successo e la coppia ha un figlio che ama farsi raccontare dal nonno le circostanze delle nozze dei genitori (vv. 193-212). Tuttavia, il «preudom» invecchia e diventa sempre più debole, al punto che il figlio ne desidera la morte (vv. 216-219). La moglie, altrettanto insofferente alla presenza del suocero, prega il marito di metterlo alla porta (vv. 219-232); per non contraddire la moglie, l'uomo si precipita a trasmettere la notizia al padre, il quale cerca invano di convincerlo a lasciarlo rimanere, pure in umilissime condizioni (vv. 236-264). Una volta compreso che il figlio non cederà alle sue suppliche, il padre si prepara a lasciare la casa (vv. 265-291), ma chiede che gli sia concesso un indumento per coprirsi. All'ennesimo rifiuto, chiede che gli sia data almeno una gualdrappa e il figlio, pur di sbarazzarsi del padre, fa chiamare il suo giovane figlio affinché accompagni il nonno nelle stalle e gli dia la migliore coperta e la più grande che riesca a trovare (vv. 288-324). Il giovane, che viene giudicato dal narratore «de biau sens», seleziona la gualdrappa più grande, la piega e la taglia a metà, dice al nonno che non ne avrà che una e lo rimanda dal padre (vv. 324-345). Quando questi lo rimprovera per aver disubbidito, il giovane replica che l'altra metà la terrà in serbo per lui, affinché, dopo aver ereditato tutti i suoi beni e quando sarà invecchiato, potrà riservargli lo stesso destino del nonno (vv. 346-366). L'uomo si rende conto del terribile errore che stava per commettere e di essersi comportato con estrema ingratitudine verso chi si era privato di ogni bene a suo vantaggio, quindi chiede perdono al padre e lo prega di tornare a casa, anche contro la volontà della moglie (vv. 362-392).

La vicenda si conclude con l'epilogo (vv. 393-416), in cui il narratore riprende la parola per svelare al pubblico il significato della storia che ha appena raccontato: chiunque abbia figli da sposare, non deve mai e per nessuna ragione rinunciare ai propri beni in favore di questi, poiché dipendere dai figli è estremamente rischioso, in quanto costoro sono ingrati e si stancano presto degli anziani genitori.

3.2. *Versione II: Ch'est de la bouce*

La versione II de *La housse partie*, intitolata *Ch'est de la bouce*, è tramandata dal manoscritto *L.II.14 (r)* che, a causa di un incendio avvenuto nel 1904, è ormai illeggibile (NRCF: 177).¹⁸ La sola edizione critica disponibile, al momento della stesura del NRCF, era offerta dal *Recueil général et complet de fabliaux*, testo che Raynaud e Montaiglon avevano stabilito sulla base di una copia in possesso del filologo Edmund Stengel (NRCF: 177). Noomen e van den Boogaard utilizzano quindi questa versione, pur emendandola dove ritengono opportuno e spiegando nella sezione *Notes et éclaircissements* le ragioni di ogni scelta editoriale che si discosta dall'edizione di base o individuando incongruenze testuali per le quali non hanno tuttavia trovato una soluzione soddisfacente (NRCF: 178, 433-5). In questa sede non si discutono le scelte operate dagli autori del NRCF, ma si utilizza l'edizione critica da loro proposta per condurre l'analisi del testo.

Come già visto per la versione I, proporre una datazione e una localizzazione per questa versione risulta complesso. Analizzando le rime e prendendo come punto di riferimento l'oscillazione del sistema bicasuale, Noomen e van den Boogaard collocano anche questa versione del *fabliau* nella seconda metà del XIII secolo, sebbene gli elementi linguistici a disposizione non forniscano dati sufficienti ad affermarlo con certezza (NRCF: 179). D'altra parte, per quanto riguarda la localizzazione, benché la storia si svolga a Poitiers, l'autore potrebbe avere origini piccarde, come dimostrerebbero la rima *eslonges : donnes* (NRCF: 179-80) e l'analisi di alcuni elementi linguistici riportata in appendice.

Da un punto di vista testuale, la versione *r* è la più breve e la meno apprezzata da Bédier, che la ritiene «mediocre» rispetto ad **A** (Bédier 1964: 479). Di tutt'altro avviso sono gli autori del NRCF e Jean Rychner, il quale apprezza particolarmente la qualità letteraria di questa versione, sottolineando che «l'auteur de la version de Turin recherche constamment les rimes riches, léonines ou équivoques, alors que [l'auteur de **A**] se contente le plus souvent de rimes suffisantes» (Rychner 1960: 29).

¹⁸ Per maggiori informazioni sul manoscritto, si veda la versione digitalizzata corredata da scheda descrittiva al seguente link: <https://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/59028>.

Se da un lato **r** presenta una maggiore ricerca rimica, dall'altro sviluppa un minor numero di nodi narrativi rispetto ad **A** e **s**. La storia coinvolge, anche in questo caso, tre generazioni: un padre, un figlio con la rispettiva consorte e un nipotino. Dopo un breve prologo (vv. 1-3), il narratore presenta la figura del padre, di cui si dice che è un uomo ricco e importante di Poitiers che ama incondizionatamente il figlio, tanto da farlo crescere ed educare come nessuno ha mai fatto (vv. 4-15). Quando il ragazzo si sposa, il padre gli concede tutti i suoi beni e le sue proprietà (vv. 16-24); dal matrimonio nasce un nipote, che l'autore anticipa «fu puis de grant savoir» (v. 27). Dopo diverso tempo in cui l'uomo ha vissuto con il figlio e la nuora, quest'ultima, stanca del suocero sfaccendato e ubriaccone, prega il marito di cacciarlo via (vv. 28-44). L'uomo, desideroso di soddisfare la moglie quanto prima, comunica al padre di essere ormai stanco di lui e gli chiede di andarsene (vv. 45-63). Il vecchio padre riceve la notizia con sgomento, ne soffre molto e ricorda al figlio che ha concesso a lui tutti i suoi beni, pertanto non sa dove andare. Tuttavia, accetta la sua sorte e chiede soltanto che gli sia data una veste per proteggersi dal freddo (vv. 63-86). Al rifiuto del figlio, chiede che gli sia concessa almeno una gualdrappa. Il figlio acconsente e dice al padre di farsi dare la più grande dal nipotino, che è a guardia dei cavalli nelle stalle (vv. 87-102). L'uomo racconta quindi l'accaduto al nipote, che reagisce alla notizia condividendo il dolore del nonno in modo pressoché identico (notare la somiglianza dei vv. 114-117, che narrano la reazione del nipote, con i vv. 63-66 che descrivono invece quella dell'anziano). Il giovane dice al nonno che non avrà che la metà della coperta e lo rimanda dal padre (vv. 103-124). Quando questi capisce che il figlio ha disobbedito, lo rimprovera duramente, ma il bambino spiega che conserverà una metà della coperta per lui che, mostrandosi ingrato verso chi lo ha tanto amato, merita di essere ripagato con la stessa moneta (vv. 125-166). Sentite le ragioni del figlio, l'uomo si rende conto del grande errore che stava per commettere e chiede perdono al padre, che viene riammesso in casa e rientra in possesso delle sue proprietà (vv. 157-172). Dopo aver posto l'accento sul merito del nipotino (vv. 171-174), l'autore conclude il *fabliau* con un breve epilogo (vv. 175-184), nel quale illustra quale insegnamento bisogna trarre da questa storia: nessuno dovrebbe rinunciare ai propri beni in favore di qualcun altro, neanche se si tratta di un figlio, innanzitutto perché nessun altro può volere il suo bene come sé stesso e in secondo luogo perché, per beneficiare dei

possedimenti altrui, bisogna chiedere il permesso, mentre dei propri beni si può disporre a piacimento.

3.3. *Versione III: Coment le naturel pierre e son denaturel fiz departirent la bouce*

La versione III è tramandata dal manoscritto *Taylor 12*, noto come **s**. La scrittura corsiva utilizzata dal copista permette di collocare il ms. **s** in Inghilterra agli inizi del XIV secolo (*La Housse partie* (Noomen): 795-6, n. 12). La sua storia è piuttosto travagliata: ne viene data notizia nel 1861 da Paul Meyer, scompare per anni in una collezione privata e viene ritrovato da Noomen presso la Princeton University Library nel 1979 (*La Housse partie* (Noomen): 793-5).¹⁹ Per questa ragione, il manoscritto non è stato analizzato approfonditamente e di conseguenza la versione III del *fabliau* in questione non fa parte dell'inventario di Bédier, non viene menzionata né da Nykrog (*La Housse partie* (Noomen): 794) né da Montaiglon e Raynaud e non viene presa in esame da Rychner nell'opera *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, dove il filologo confronta la versione di Parigi e quella di Torino.

Il tratto più interessante della versione **s** è quello linguistico, in quanto il *fabliau* è in anglonormanno, varietà insulare del francese continentale che svolge il fondamentale ruolo di cerniera tra il francese e l'inglese medievale e l'inglese di oggi, come sottolineano i curatori dell'*Anglo-Norman Dictionary*²⁰ (Rothwell 2006). *Coment le naturel pierre e son denaturel fiz departirent la bouce*, sia in ragione delle osservazioni riguardanti il manoscritto che lo tramanda, sia alla luce dell'analisi linguistica, porta in luce tratti tipici dell'anglonormanno tardo (*La Housse partie* (Noomen): 796). Anche la versificazione, come spiega Noomen,

Est loin de respecter le principe numérique, quoiqu'il soit clair que l'octosyllabe a fonctionné comme modèle. Sur 274 vers, près d'un quart (soit environ 80) sont trop longs, près du huitième (une quarantaine), sont trop brefs. Il est vrai qu'une bonne partie d'entre eux se laissent réduire à l'octosyllabe si l'on

¹⁹ Per maggiori informazioni sul ms. *Taylor 12*, si rimanda catalogo della Princeton University Library: https://findingaids.princeton.edu/catalog/RTC01_c01794.

²⁰ D'ora in poi *AND*.

profite de toutes le licences et tolérances qu'offre la métrique, y compris une prononciation 'à l'anglo-normande' [...]. Cependant, une telle opération aurait peu de sens, car elle conduirait à des résultats contradictoires [...]. Quant au schéma des rimes, notre texte offre la particularité, caractéristique pour la versification anglo-normande, qu'il y a parfois succession de plusieurs couplets sur la même rime, cf. 79-82, 91-6, 199-204 (*ibi*: 802).

L'insieme di questi elementi induce quindi a pensare che il *fabliau* sia stato composto tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV da un autore inglese (*ibi*: 802).

Per quanto riguarda il racconto, anche in questo caso la narrazione ruota intorno a quattro personaggi principali. Dopo un breve prologo (vv. 1-3), l'autore ci presenta la figura del padre (vv. 4-21), ricco, saggio e potente maniscalco di Poitiers. Noomen (1988: 799) sottolinea l'insistenza dell'autore sulla professione del suo personaggio, che sarà poi ereditata dal figlio e dal nipote. Analizzando i primi versi del *fabliau*, Paul Meyer deduce che, accanto alla professione di maniscalco,

il y joignait les professions plus lucratives de vétérinaire et, semble-t-il, de marchand de chevaux, car on nous dit qu'il avait de grands chevaux en garde et qu'il était devenu riche (Meyer 1908 : 216).

Dal suo fortunato matrimonio nasce un figlio che l'uomo ama tanto da concedergli ogni suo bene e proprietà. Il narratore interviene giudicando pessima la scelta dell'uomo («E ceo est un de greinours folie» v. 22) e avverte il pubblico di non imitare questo comportamento (vv. 22-44).

In seguito, viene presentata la figura del figlio (vv. 31-39), che dopo aver ricevuto l'eredità paterna è diventato altrettanto importante e ricco. Mentre il padre invecchia, il giovane decide di prendere moglie, ma anziché valutare la ragazza per le sue qualità morali, la sceglie sulla base della sua bellezza. A questo punto l'autore interviene nuovamente per commentare la scelta del suo personaggio, ricordando al pubblico che la bellezza senza bontà non ha valore (vv. 44-48).

Col passare del tempo la moglie è sempre più stizzita dalla presenza del suocero, che è ormai incapace di contribuire al sostentamento della famiglia, e chiede al marito di allontanarlo dalla loro casa (vv. 49-61). L'uomo, che viene definito dall'autore come una persona saggia e assennata (v. 62), rifiuta di accontentare la moglie e la rimprovera severamente, spiegando che non può abbandonarlo adesso che è anziano, soprattutto

dopo che il padre ha rinunciato a tutto per lui (vv. 62-77). Allora la donna intraprende una vendetta ai danni del suocero, che consiste nel servirgli sempre meno viveri (vv. 85-90).

Negli anni successivi, la coppia ha un figlio che erediterà il lavoro paterno (vv. 91-98), mentre l'anziano padre è sempre più piegato dalla vecchiaia. La nuora, estremamente insofferente, prega nuovamente il marito di cacciare il padre, che è un buono a nulla e un ubriacone, altrimenti sarà lei a lasciare la casa (vv. 99-128). Alle minacce della moglie, l'uomo, visibilmente sconvolto, seppure contro voglia corre a dare la notizia al padre (vv. 129-143). Questi è estremamente addolorato e cerca di convincere il figlio a lasciarlo restare, ricordandogli che ha rinunciato a ogni suo possedimento in suo favore (vv. 144-162), ma ottiene l'effetto contrario: il figlio, sentendosi rimproverato, si adira e lo caccia via (vv. 163-173). L'anziano implora che gli sia data almeno una gualdrappa per proteggersi dal freddo (vv. 173-187) e il figlio gliela concede, dicendogli di farsela dare dal nipote, che è a guardia dei cavalli (vv. 188-195). Il giovane, compresa la situazione (v. 203), nega la coperta al nonno e lo rimanda dal padre (vv. 188-209). Non appena questi viene a sapere che il figlio ha disubbidito, chiede spiegazioni e il giovane risponde che il nonno non potrebbe avere che la metà della coperta, in quanto l'altra spetta al padre che, una volta invecchiato, subirà la stessa sorte che adesso impone all'anziano genitore (vv. 210-232). Alle parole del figlio, l'uomo si pente e chiede perdono al padre, che viene riammesso in casa e servito come merita (vv. 232-246).

In conclusione, l'autore congeda il suo pubblico con un lungo epilogo (vv. 247-274), nel quale lo invita a prendere esempio da questa storia: non bisogna mai darsi pena per accumulare dei beni per poi lasciarli ai figli, perché questi sono snaturati e sleali nei confronti dei genitori. Infatti, al mondo è più facile incontrare persone di questo tipo che persone buone e oneste.

4. CONFRONTO TRA LE VERSIONI

Nell'opera *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Jean Rychner esamina i *fabliaux* che sono pervenuti in diverse versioni per studiare il rapporto tra le varianti di uno stesso racconto. Il filologo dispone i testi su un ipotetico ventaglio, ponendo a un estremo quelle ver-

sioni che hanno in comune esclusivamente il tema generale e nell'altro quelle pressoché identiche, che differiscono per alcune varianti di copista (Rychner 1960: 11). Come già anticipato, de *La housse partie* l'autore conosce le versioni di **A** e **r** e, oltre a valutarne le differenti qualità formali (*ibi*: 29), le colloca tra i «fabliaux de même sujet, mais de filiation incertaine [...]». L'identité des sujets rapproche, en effet, des pièces qui, du point de vue du métier littéraire, accusent de remarquables différences» (*ibi*: 28). Si tratta quindi di versioni indipendenti, che si posizionano nel primo estremo del ventaglio, ma più vicine al centro rispetto a quei *fabliaux* che condividono il solo tema generale. In effetti, le due versioni condividono dei punti in comune nei momenti salienti del racconto, ma sviluppano diversamente i personaggi, i fatti, le motivazioni (*NRCF*: 177) e il narratore di **r** interviene in maniera del tutto differente rispetto a Bernier. Analogamente, la versione di **s**, pur sviluppandosi autonomamente, presenta i medesimi punti nodali del racconto, ossia: il padre rinuncia ai suoi beni per il figlio; la nuora mal sopporta la presenza del suocero e chiede al marito di allontanarlo; il marito caccia il padre, che dovrà andarsene senza neanche un indumento; il padre chiede che gli sia data una gualdrappa che viene concessa dal figlio, ma negata dal nipote; il giovane riesce a far ravvedere il padre minacciandolo di tenere metà della coperta per fargli subire la stessa sorte che ora impone al nonno; l'anziano genitore perdona il figlio e viene riammesso nella famiglia; il narratore interviene per esplicitare la lezione da trarre dal racconto.

Se da un lato la versione di **r** è quella che maggiormente si attiene alle linee fondamentali della vicenda, dall'altro **A** e **s** sviluppano lo scheletro del racconto offrendo uno schema di personaggi più variegato. Da un lato **A** esplora maggiormente la figura del padre con una lunga presentazione che funge da antefatto (vv. 25-61) e aggiunge i tre cavalieri che svolgono un ruolo fondamentale nell'azione, in quanto sarà su loro richiesta che il padre rinuncerà ai propri beni in favore del figlio (vv. 153-163), e non di sua iniziativa, come avviene invece in **r** (vv. 18-24) e **s** (vv. 16-21). Di conseguenza, sarà il padre a volere l'unione matrimoniale che gli si ritorcerà contro (vv. 88-177), mentre in **r** (vv. 16-17) e in **s** (vv. 40-48) è il figlio a scegliere la sposa. D'altro canto, **s**, pur non aggiungendo personaggi supplementari, dà maggiore rilievo a due figure fondamentali del racconto. In questa versione, infatti, la nuora interviene più attivamente nella vicenda, innanzitutto perché si rivolge due volte al marito per convincerlo

ad allontanare il padre (vv. 48-61 e vv. 107-128) e in secondo luogo perché mette in atto una vendetta ai danni del suocero (vv. 85-90); di conseguenza, anche la figura del figlio appare sotto una luce differente: in un primo momento rifiuta di soddisfare la moglie, riconoscendo che sarebbe ingrato da parte sua cacciare il padre (vv. 63-84), mentre in seguito cede alla sua minaccia di abbandonare la famiglia e invita il genitore ad allontanarsi contro la sua volontà (vv. 129-137), salvo avere un eccesso d'ira, quando il padre gli ricorda quanto ha fatto per lui, che lo porta a scacciarlo imponendogli di non portare con sé neanche un indumento (vv. 163-172). Si noterà che questa figura è diversa da quella che viene presentata da Bernier, dove il figlio arriva a desiderare la morte del padre ben prima che sia la moglie a mostrare insofferenza nei suoi confronti (vv. 216-219), ma anche da **r**, dove il figlio accetta passivamente di accontentare la moglie (vv. 45-47).

Nonostante queste evidenti differenze, se si analizzano con maggiore attenzione le somiglianze tra **A**, **r** e **s**, si può ipotizzare, con un certo grado di certezza, un rapporto di filiazione tra **s** e **r**, in quanto in entrambi i testi l'azione si svolge a Poitiers, e non tra Abbeville e Parigi (come avviene in **A**) e perché nelle due versioni la nuora accusa il suocero di essere un ubriaccone.²¹ Noomen individua inoltre una serie di versi pressoché identici tra **s** e **r**, ovvero:

- **s**4: Il avint jadis a Poytiers → **r**4: Il avint jadis a Poitiers;
- **s**19: Si se demist de quanqu'il out → **r**22: Et de quanqu'il eut se demist;
- **s**61: Ceste hostiel voidra par tens → **r**42: U me vuidera cest ostiel
- **s**116-117: Ne jameis fait autre bien/Fors chascun jour estre yvre → **r**56-57: De riens nule que ne mesistes/Painne, sans plus, fors que d'estre ivre;
- **s**185: Dount vous coverez voz chevalz → **r**95: dount tu fais tes chevaux couvrir;
- **s**223-224: Par ma foi, sire, jeo vous dirroi/Por quoi la housse ne lui

²¹ Meyer 1908: 216, *La Housse partie* (Noomen): 799. Noomen e Meyer sono tuttavia molto più cauti nel formulare l'ipotesi di filiazione.

donoi → **r**142-143: Et si vous dirai orendroit/Pour coi je ne li voel baillier;

- **s**231: Quant vous de son age serrez → **r**148: Quant de son eage serés (*La Housse partie* (Noomen): 788).

Il filologo individua inoltre

une série de ressemblances portant sur un mot ou une formule, par ex. Phill. 159 : Que de ma terre me ai demis, cf. Turin 77 : Au jor que pour toi me demis. Mais presque toutes ces rencontres concernent l'expression verbale d'éléments essentiels du conte et peuvent donc être fortuites (*ibi*: 788-9).

Sulla base di queste osservazioni, Noomen deduce che **s** è opera di

un auteur insulaire qui a évidemment pu se laisser inspirer par un modèle continental, mais qui a élaboré à sa façon, pour la forme comme pour le fond (*ibi*: 802).

Questa «materia continentale» potrebbe essere quindi rappresentata da **r**, ma esistono anche dei punti di contatto tra **s** e **A**. Se da un lato, come evidenziato da Noomen (1988: 799), la somiglianza tra alcuni versi²² è trascurabile, soprattutto perché queste analogie si riscontrano, ancora una volta, nei punti nodali del racconto, d'altra parte le versioni I e III condividono una più approfondita analisi dei personaggi e un maggior numero di interventi del narratore.

Per quanto riguarda il trattamento dei personaggi, sia **A** che **s** si soffermano, seppure in misura diversa, sulla figura del padre. In **s** il narratore insiste sulla professione di maniscalco dell'uomo e della sua famiglia e quindi sulla sua origine borghese, tratto che viene appena accennato in **r** (in cui il narratore si limita a dire che l'uomo era «rices d'avoir et connis-sans», v. 7). Bernier invece racconta che il padre era un popolano arricchitosi grazie alla sua grande abilità negli affari e che, in ragione dei suoi modi nobili e del suo valore come professionista, entra nelle grazie del re

²² *La Housse partie* (Noomen): 799: **s**48: La femme devint orgueilleuse → **A**221: Qui fiere estoit et orgueilleuse; **s**142: Ore alez, si vous porchacez → **A**239: Alez vous aillors porchacier; **s**185: Dount vous coverez voz chevalz → **A**309: dont tu cuevres ton cheval; **s**195: Que sur mon cheval demein gist → **A**321: Qui est sus mon cheval morel.

e acquisisce lo stato di borghese. In entrambi i casi, la presenza di questa classe sociale potrebbe essere fortuita, in quanto non è inusuale nel genere che i protagonisti siano borghesi, o avere uno scopo piú preciso, soprattutto se si valuta il carattere «serio», per usare le parole di Togeby (1985: 142), di questo particolare *fabliau*. In effetti Nykrog scrive che nella versione I

On nous y raconte comment un brave bourgeois marie son fils avec la fille d'un noble lourdement endetté. En opposant l'honnête générosité du bourgeois et l'orgueilleuse dureté de sa belle-fille et de sa famille, le conteur prend nettement parti contre l'aristocratie (Nykrog 1957: 93n).

Pertanto il lungo antefatto in cui si descrivono le qualità morali del protagonista e lo scontro con i tre cavalieri rappresentano una critica alla classe nobiliare. È anche per questa ragione (oltre al carattere moralistico del *fabliau*) che Nykrog esclude *La housse partie* dal suo inventario, in quanto secondo lo studioso il *fabliau* come genere è un esempio di «burlesco cortese» (Rychner 1985: 153) e ha quindi come destinatario l'aristocrazia che qui viene messa in cattiva luce. Tuttavia, è forse per la stessa ragione che invece Bédier (1964: 478) definisce **A** «un de nos fabliaux les plus ingénieusement composés». Infatti l'importanza della borghesia in questo racconto potrebbe suggerire che Bernier e l'autore di **s** si rivolgevano a un pubblico borghese, mentre la narrazione di **r**, che non sottolinea particolarmente le origini e le qualità morali del padre, potrebbe rivolgersi a un pubblico piú ampio. Questo quadro rispecchia la teoria di Rychner, secondo il quale il narratore adatta una medesima storia al pubblico che si trova di volta in volta di fronte e di cui conosce i gusti²³ e ci permette di immaginare quale fosse la «vie réelle» (Rychner 1960: 7), come dice lo stesso autore, di questi tre *fabliaux*.

Per quanto concerne invece le sezioni di commento del narratore, si può constatare che in **A** e in **s** sono piú cospicue che in **r**. La voce del narratore si riscontra quindi in tutte e tre le versioni, sebbene in proporzioni diverse, e svolge principalmente tre funzioni: attirare l'attenzione del pub-

²³ Rychner 1985: 154-6, Rychner 1960: 146.

blico (A1-24, A103, A196; r1-5, r28; s1-4, s99-103); offrire un giudizio sui personaggi (A46-54, A128-129, A166-167, A202-204, A221; r27, r52; s22-30, s42-50, s203); spiegare la funzione del racconto (A393-416; r175-184; s247-274). La necessità di catturare l'interesse degli uditori si riscontra principalmente, oltre che in alcuni versi interni al racconto (A103, A196; r28), nel prologo e quindi, nel caso in questione, soprattutto in A, dove occupa i primi 21 versi (contro i 3 delle versioni II e III). Come spiega Noomen,

Le prologue a une double fonction : celle d'établir le contact entre le récitant et son auditoire et d'optimiser les conditions de l'audition, ainsi que d'introduire l'œuvre qu'on va entendre. Si un assez grand nombre de fabliaux commencent *ex abrupto* dans les manuscrits qui les ont transmis [...] cela signifie seulement que le discours introductif qui l'a nécessairement précédé lors de la performance n'a pas été noté (Noomen 1992: 311-2).

Secondo questa teoria, quindi, la maggiore dimensione orale presentata da A rispetto a r potrebbe essere apparente, dovuta al fatto che il prologo di r non è stato annotato. Tuttavia, se si considerano anche le sezioni di commento sui personaggi e la lunghezza degli epiloghi di A e s rispetto a r, si può dedurre che la dimensione orale è più pregnante nelle versioni I e III. Tale ipotesi sembra trovare conferma nella lingua dei tre *fabliaux*: r presenta una maggiore ricerca rimica rispetto ad A, come sottolineato da Rychner (1960: 29), mentre la versione I utilizza un discreto numero di proverbi (A51-52, A54), sfoggiando una certa saggezza popolare condivisa dall'autore di s, che utilizza a sua volta un proverbio (s77), interviene con valutazioni sull'atteggiamento dei suoi personaggi che richiamano toni proverbiali (s45-48, s102-103, s265) e annota il suo testo per agevolarne la declamazione (*La Housse partie* (Noomen): 797). Di conseguenza, r potrebbe essere una versione principalmente destinata alla trasmissione scritta che, come spiega Rychner (1960: 141), ha avuto anch'essa un ruolo fondamentale nella diffusione dei *fabliaux* oppure «la mise à point d'une version orale» (*ibid.*), ma l'accurata ricerca rimica è in contraddizione con quest'ultima opzione: invece le difficoltà interpretative e i punti oscuri riscontrati nel *fabliau*, che la rendono probabile, non sono direttamente ascrivibili al manoscritto, ma alla copia stilata da Stengel.

I giudizi del narratore sui personaggi e le sezioni conclusive dei *fabliaux* permettono di effettuare ancora un ultimo confronto. Infatti i det-

tagli forniti sul comportamento dei personaggi influiscono sul messaggio finale, che, come si è visto, in linea di massima è lo stesso, ma presenta sfumature diverse in ogni versione. Partendo da **A**, Bernier interviene per approfondire il personaggio della nuora (vv. 128-129, vv.221-222), esprime un giudizio positivo sul nipotino (v. 325) e mostra una certa progressione della figura del figlio, di cui inizialmente dice essere «ne vilains ne mal enseignez» (v. 41), ma poi diventa presto stanco del padre (vv. 216-217) e sottomesso alla moglie che «doute et crient» (v. 233). Tuttavia l'autore ritorna soprattutto sulla scelta del padre di rinunciare a tutti i suoi beni in favore del figlio, decisione che viene commentata più volte all'interno del testo (vv. 166-167, vv. 202-204), anticipando di fatto l'epilogo. Qui Bernier si concentra principalmente sulla cattiveria e l'ingratitudine dei figli, ai quali è bene non affidarsi completamente, come invece ha fatto il padre di questa storia, perché se non fosse intervenuto il nipote, non avrebbe avuto modo di salvarsi dalla volontà del figlio.

Diversa è l'intenzione di **r**. In questa versione, l'autore si limita a dare un giudizio sul nipote, anticipando al v. 27 che in futuro sarà «de grant savoir», e a criticare la figura del figlio, sottolineando la sua ingratitudine (vv. 46-52). Di conseguenza, anche l'epilogo di **r** è più breve e offre una morale più pratica: non bisogna affidarsi a nessuno e non si deve mai rinunciare ai propri possedimenti, perché la libertà di disporre del proprio destino e dei propri beni è irrinunciabile, se non si vuole rischiare di incorrere nello stesso errore del protagonista di questa storia, che si è salvato esclusivamente grazie all'intercessione del nipote.

Infine **s** è opera di un narratore che interviene già ai vv. 22-30 per offrire un giudizio sulla scelta del padre che ricalca l'epilogo (notare la somiglianza tra il v. 28 «Taunt de trayson ore i abounde» e il v. 268 «Ou tort e treisun n'i abounde»). Inoltre il narratore non si limita a commentare le figure della nuora (v.v. 49-50), del figlio (v. 62) e del nipote (v. 203), ma aggiunge osservazioni di carattere universale quando valuta la scelta della sposa (vv. 45-48: «Qe ja se marieroit a nuly/Por la beauté de s'amie,/Si auques de bounté n'enduissist:/Taunt mar l'un saunz l'autre gist!») e il personaggio del figlio nel momento in cui si scontra per la prima volta con la moglie (vv. 76-81: «Car a ceo qe le proverbe dist:/Cil qe me aime, aime mon chien,/De ceste parte auxi di jeo bien:/Si vous me amassez leument,/Mon pierre amassez ensemment,/Voire le meindre de mon parent!»). Ne consegue che anche il lungo epilogo parte dall'esempio specifico (am-

monendo il pubblico di non fidarsi dei figli, che sono sleali nei confronti dei genitori, vv. 247-263) per concludere con una riflessione di carattere generale sulla cattiveria degli uomini (vv. 265-268). Questo tratto particolarmente moralistico del *fabliau* diventa tipico del genere nella sua ultima fase, rappresentata canonicamente da Jean de Condé, e in Rutebeuf, autori di *fabliaux* nei quali la morale è piú presente (Tavani 1984: 54-5), in contrasto con gli esemplari piú antichi, nei quali il significato

può essere [...] ricondotto a un proverbio, [...] non coinvolge nessuna verità profonda o trascendentale, ma solo una verità comune e immanente, al limite della banalità e dell'ovvietà, se non talvolta dell'aperta ironia (Picone 1985: 35).

In conclusione, dal confronto delle tre versioni si può evincere che si tratta di tre testi che condividono lo stesso soggetto e, pertanto, gli stessi nodi narrativi fondamentali. Se da un lato i punti di contatto tra **s** e **A** non ammettono di affermare che l'autore conoscesse il testo di Bernier, benché ne condivida la dimensione orale e il tipo di pubblico al quale si rivolge, il rapporto tra **r** e **s** appare piú stretto. I punti di contatto e i versi quasi identici, oltre alla datazione che colloca **s** dopo **r**, inducono a pensare che l'autore anglonormanno abbia conosciuto la versione II e che, come dice Rychner, sia stato uno di quei narratori

Plus audacieux ou plus prétentieux [qui] prennent vis-à-vis des originaux de plus importantes initiatives. Ils les amplifient ou les abrègent, changent leurs proportions en grossissant démesurément telle partie au détriment d'une autre [...]. Dans ces opérations, style, versification, organisation narrative et cohérence, intention et esprit, tout peut être altéré ; mais l'intention du remaniement n'est pas toujours transparente, car l'écran des modifications nous empêche parfois de savoir si le remanieur connaissait vraiment bien l'original (Rychner 1960: 132).

Pertanto, se a conclusione di queste riflessioni si volesse collocare *La housse partie* sul ventaglio ideato da Rychner, si concorderebbe con l'autore nel collocare **A** e **r** a un estremo, tra quelle versioni che condividono lo stesso soggetto (*ibid.*: 28) sviluppato in forme differenti, mentre **s** si potrebbe trovare tra i «remaniements», in qualità di rimaneggiamento di **r**, di cui mantiene i tratti fondamentali (ambientazione, personaggi, significato del racconto) per adattarli a un pubblico borghese d'oltremarica e aggiungere tratti piú marcatamente moralizzanti.

5. APPENDICE

5.1. La housse partie, *note al testo*

1. Poiché è assente l'incipit, Noomen e van den Boogaard ipotizzano che i versi mancanti esprimessero «l'idée que celui qui est capable de biau parler et de bien dire se doit de mettre en valeur son art; cet argument, caractéristique de la topique de l'exorde, justifie l'affirmation contenue dans les vers 2-5» (NRCF: 430).

39. *lie* 'allegra, gioisa': agg. f. s., var. piccarda corrisp. al fr. *liée*, femminile di *lié* < laetus lat.

46. (*metre du lor* '(spendere) denaro': pron. poss., III pers. plur. < ille lat., che designa anche la proprietà o il denaro, secondo una definizione attestata nell'*AND* (s. v. "lur¹") e l'interpretazione fornita da Noomen e van den Boogard (NRCF: 494).

50. *qui biau dit, biau vent oïr* 'chi bene semina, bene raccoglie': secondo Noomen e van den Boogaard, questo verso rappresenta l'unione di due proverbi attestati in Morawski (NRCF: 430), ossia «qui biau dit biau oïe» e «qui bel veut oïr bel die» (Morawski 2007: 67, num. 1832 e 1834).

51. *qui mal dit et qui mal fait/il ne puet estre qu'il ne l'ait* 'chi semina vento raccoglie tempesta': come sopra, questi due versi rappresentano una variante di due proverbi, ovvero «qui mal dit, mal luy vient» e «qui mal fera, mal trouvera». ²⁴

53. Qui Noomen e van den Boogaard interpretano il verso «dans une situation comme celle-ci on le voit et constate», dove il pronome «le» sottintende "la veridicità di questi proverbi" (NRCF: 430).

54. *L'uevre se prueve!* 'ognuno è artefice del proprio destino': *uevre* sost. f. e m. s. < opera lat.; *prueve* indic. pres., III pers. sing di *soi prover* < probare lat. Noomen e van den Boogard leggono questo proverbio come variante di «chacun est l'artisan de son sort» (NRCF: 430), attestato in Morawski (2007: 42, num. 1144).

82. *reveigne* qui 'passi a sua volta': cong. pres., III pers. sing. di *revenir* < revenire lat. Letteralmente significa "ritorni", ma per dare chiarezza al

²⁴ Morawski 2007: 72 (num. 1979 e 1983), NRCF: 430.

verso nel contesto, Noomen e van den Boogaard traducono *reveigne* come “venire a sua volta”, interpretando i vv. 82 e 83: «personne ne peut passer dans l’au-delà sans avoir à passer, lui aussi, par la mort» (NRCF: 431).

110. *mis en gage* ‘dato in pegno’: *mis* part. pass. di *mettre* < mittere lat.; *gage* sost. m. s. < *waddi a. franc. Noomen e van den Boogaard precisano che si trattava di contratti a usura chiamati «mort-gages, au moyen desquels les chevaliers se procuraient l’argent nécessaire pour couvrir les frais de participation aux tournois» (NRCF: 431).

125. (*n’aban* ‘(né) sforzo’: sost. m. s. < *afannare lat. < afanar antico provenzale. Per i vv. 126-127, Noomen e van den Boogaard propongono l’interpretazione «cette maison ne lui aurait certainement pas causé aucun tracas que celui de percevoir les deniers du loyer» (NRCF: 431).

140. *tout le plus (de)* ‘la maggior parte (di)’. Secondo Noomen e van den Boogaard (NRCF: 431), i vv. 140-141 (tradotti letteralmente «je lui en donnerais la plus grande partie de cent livres parisis») offrono una lezione corrotta. Infatti questi versi contraddicono il verso 143, dove il padre dichiara di voler lasciare la metà dei suoi beni al figlio. Gli studiosi ritengono più probabile che, dato il contesto in cui si discute la dote del ragazzo, il copista abbia voluto correggere un ipotetico «*je nen donroie de son modèle en Je len donroie. Le texte primitif a du comporter une évaluation de l’écart entre l’estimation du vers 137 et la valeur réelle des biens, écart que le *preudom* juge insignifiant» (NRCF: 431). Di conseguenza, interpretano i vv. 137-141: «“je mentirais si je me vantais d’un capital plus important: je n’en ([c’est-à-dire] de la différence entre mon évaluation et la valeur réelle) donnerais certainement pas la plus grande partie de cent livres”, avec la litote caractéristique de ce genre de négociations» (NRCF: 431).

159. *calengier* ‘rivendicare’: inf. pres., var. di *chalongier/chalengier* < calumniare lat. tardo. Ai vv. 158-159 Noomen e van den Boogaard individuano un errore di interpretazione da parte del copista, il quale, pensando che *vous* fosse il soggetto di *puissiez*, ha emendato il testo, che quasi certamente portava la lezione *na vous*, con *ne vous*. Di conseguenza i due versi vanno letti «de telle sorte que vous n’en pourriez rien revendiquer, ni pour vous ni au bénéfice d’autrui» (NRCF: 431).

264. Ai vv. 262-264, Noomen e van den Boogaard individuano un anacoluto dovuto a «la contamination de *Ja ne pués tu mieus espenir toz tes pechiez qu’en moi bien faire* et *Mieus pués tu espenir toz tes pechiez en moi bien faire, que se tu vestoies la haire*» (NRCF: 432).

403. (*i*) *recouvrer* (*a*) ‘ristabilirlo’: inf. pres. < recuperare lat. Per i vv. 402-403 Noomen e van den Boogaard propongono l’interpretazione «Ne faites pas un don si absolu que vous ne soyez plus capable de le remettre en question» (NRCF: 432), traducendo quindi *recouvrer* come ‘rimettere in discussione’.

412. Ai vv. 408-412, Noomen e van den Boogaard sospettano un errore di trasmissione in ragione della somiglianza dei vv. 408 e 410. Questi due versi «ont l’air de servir de sujet au vit du vers 409. [...] Telle qu’elle est, elle [= la leçon du ms] n’est pas incompréhensible si l’on admet que 408 *qui* doive être interprété comme ‘qu’ils’: le vers offrirait alors une construction ad sententiam; il s’agirait d’un cas individuel de ce qui vient d’être affirmé de façon générale dans les deux vers précédents» (NRCF: 432).

413. (*vous*) *chastoier* (*de*) ‘correggervi’: inf. pres. < castigare lat. Per questa forma Noomen e van den Boogaard propongono l’interpretazione «tirer une leçon de» (NRCF: 479). Il verso si tradurrebbe quindi ‘dovete trarre esempio da questa storia!’.

415. *enseigne* ‘insegna’: indic. pres., III pers. sing. di *enseigner* < *insignare lat. volg. < insignire lat. class. Noomen e van den Boogaard sottolineano che *matere* è il soggetto, pertanto questo verso va letto «à qui la matière apprend à composer» (NRCF: 432).

5.2. Ch’est de la housse, *note al testo*

Ch’est ‘è’: *chou* pron. dim. neutro, forma piccarda corrisp. al fr. *ce* < *ecce-hoc lat. (Moignet 1976: 43), qui con valore di presentativo come sogg. neutro di *est* (*ibi*: 151) indic. pres., III pers. sing. di *estre* < esse lat. class. Trattandosi del titolo, qui è traducibile come ‘quella/quello della gualdrappa’, ossia ‘la storia della gualdrappa’ o ‘il *fabliau* della gualdrappa’.

24. *oés* ‘uova’: sost. m. pl., var. anglonormanna corrisp. al fr. *uef* < ovum lat. class. Inoltre, secondo l’AND (*s. v.* “oef”), in senso metaforico *oef* indica qualcosa di scarso valore.

31. *qui* ‘che’: pron. rel. < qui lat. In questa occasione svolge la funzione del caso obliquo (NRCF: 433).

71. Al v. 71 Noomen e van den Boogaard notano che «vous est suspect, puisque partout ailleurs le père tutoie son fils. La forme mari du vers précédent interdit de prendre vous comme un pluriel se rapportant à son

filz et à sa bru» (NRCF: 433). Per la stessa ragione, il *vous* al v. 73 è altrettanto sospetto (*ibid.*).

74. *greüst*: questa forma, riportata fedelmente dal ms, non sembra avere una spiegazione. Nella precedente edizione di Montaiglon e Raynaud, si propone la correzione *gré eüst*, ma Noomen e van den Boogaard rifiutano questa soluzione in quanto incoerente rispetto al contesto. Secondo gli studiosi, i vv. 73-74 «*précisent sans doute les conditions dans lesquelles se serait réalisé ce qu'expriment le vers 72 et le début du vers 73*», ma ciononostante risultano incomprensibili, sia a causa della forma *greüst*, sia in ragione dell'ambiguità dei *vous* presenti ai vv. 71 e 73 (NRCF: 433).

80. *Pour chou que 'affinché'*: cong. < pro lat. + *chou*, var. piccarda corrisp. al pron. dim. neutro fr. *ce* (Moignet 1976: 43) < **eccehoc* + < quia lat.

83. Ai vv. 83-84, Noomen e van den Boogaard portano l'attenzione sulla rima imperfetta *eslonges : donnez*: è probabile che il ms riportasse *donges*, forma piccarda del congiuntivo presente (NRCF: 433).

98. Questo verso risulta di difficile comprensione. Noomen e van den Boogaard propongono l'interpretazione «*qu'il fasse en sorte que tu finisses par être plus attentif à ce que je dis (que tu ne l'es maintenant)*», ipotizzando che «*de moi représente le régime du verbe oïr [...] dans le sens 'écouter, exaucer'*» (NRCF: 434).

134. *le [...] tout 'la [...] tutta'*: la forma *le* rappresenta la var. piccarda del fr. *la*, pertanto il pron. *tout* dovrebbe presentare l'accordo al femminile. Secondo Noomen e van den Boogaard, si tratta di una licenza che il copista si è concesso per preservare l'*octosyllabe* (NRCF: 434).

182. *vo commandement (ferés) 'a modo vostro (farete)'*: *vo* agg. poss., II pers. plur., var. piccarda (caso obliquo singolare) (Moignet 1976: 42) corrisp. al fr. *vostre* < *voster* lat. tardo < *vester* lat. class.; *commandement* sost. m. s. < *commendare* lat. class. + *mentum* lat.

5.3. Coment le naturel pierre e son denaturel fiz departirent la houce,
note al testo

1. *voille* ‘voglio’: indic., pres., I pers. sing., di *voler*, corrisp. al fr. *voleir/voloir* < velle lat. Citando Pope, Noomen (NRCF: 184) spiega che si tratta di una variante ortografica tipica dell’anglonormanno che, specialmente in epoca tardiva, vede l’introduzione di una [e] in posizione finale post-consonantica e l’inserimento della consonante [j] (Pope 1952: 461, §1238).

counter ‘raccontare’: inf. pres., var. di *conter* < computare lat. class. La grafia *ou* per [ō] è caratteristica di tutto il testo (NRCF: 179).

4. *n’aad mestiers (de)* ‘non c’è bisogno di’: *aad* indic. pres., III pers. sing. di *aver*, corrisp. al fr. *avoir* < habere lat. Secondo Noomen, il raddoppiamento di *a* accentuata è da ricondursi a un’abitudine scrittoria del copista (*La Housse partie* (Noomen): 800); *mestiers* sost. m. s. < ministerium lat.

6. *Graunz* ‘molti’: agg. m. pl., corrisp. al fr. *grant* < grandis lat. Secondo Pope, questa particolare grafia è dovuta al fatto che «in the spelling of words containing *ã* [...] the graphy *aun* comes into use in the early thirteenth century in words in which the vowel was pronounced in the same syllable as the nasal consonant» (Pope 1952: 442, §1152).

9. *ceo* ‘questo’: dal pronome soggetto neutro *eo* (esso, ciò) < ecce hoc lat. volg., qui usato come aggettivo dimostrativo. Noomen evidenzia come in questo *fabliau ceo* venga impiegato come aggettivo dimostrativo (NRCF: 801), riconducendo tale utilizzo a una tendenza tipica dell’anglonormanno individuata da Pope, la quale spiega che «in the Thirteenth century the neuter pronoun *eo*, presumably under English influence, began to function as an adjective» (Pope 1952: 466, §1259).

10. *poessaunz* ‘potente’: agg. m. s., var. di *pussant* < posse lat. class. La rima *marechaus:poessaunz* denota la perdita di nasalità dell’aggettivo (NRCF: 179).

15. *Qe* ‘che’: qui usato con valore di soggetto, normalmente espresso dal francese *qui*. Secondo Pope, in anglonormanno *que* (nella grafia *ke* o *qe*) acquisisce valore nominativo a partire dal XIII secolo (Pope 1952: 467, §1262).

bachelor ‘ragazzo’: sost. m. s. < *baccalaris lat. mediev. Ai vv. 31 e 40 si trova invece la variante *bacheliers*, poiché in anglonormanno «interchange was often facilitated by associative influence [and] the endings *-ere* and *-iere* [...] are early confused» (Pope 1952: 467, §1223).

Que moult encroust beau bacheler: Noomen propone l'interpretazione «qui grandit et devint un beau jeune homme», probabile calco sintattico dall'inglese «he grew up a fine young man». Tale interpretazione si basa sul fatto che il verbo *encroistre* non è normalmente seguito da un attributo del soggetto (*La Housse partie* (Noomen): 809).

22. *folie* 'follie': sost. f. pl. < follis lat. class. Manca la [s] del plurale, in quanto «effacement of unsupported final **s** and **z** in prae-consonantal position between the phrase began also in Later Old French [...] Rhymes indicating the extension of this effacement to words used at the pause begin in the thirteenth century» (Pope 1952: 454, §1203). Infatti Noomen sottolinea che *folie* rima con *manauntie* (NRCF: 185), escludendo che si possa trattare di un errore del copista.

31. *Luy* 'il': in genere pron. pers., III pers. sing., var. di *ly/li* < ille lat. Qui impiegato come art. det., secondo un uso tipico per l'anglonormanno in quanto, come spiega Pope, «under the influence of the forms of the pronoun of the third person the form *lui* came into use in both nominative and accusative singular. In the accusative this form is probably a graphical variant for older **lu** [...]; in the nominative it is more likely to be a variant of older **li**, influenced by the thirteenth-century confusion of the pronoun forms **lwi** and **li**» (Pope 1952: 465, §1253ii).

38. *pout* 'poteva': indic. imperf., III pers. sing. di *poer* corrisp. al fr. *pöoir/poeir* < posse lat. class. Questa particolare forma dell'imperfetto può ricondursi all'influenza della prima coniugazione sulle altre (in un tentativo di semplificare le irregolarità)²⁵ e al «continued use of the west French termination *o* to the imperfect indicative of the first conjugation, *-oue*, *-out*, *-ouent*» (Pope 1952: 469, §1267).

45. *ja (ne)* 'mai': avv. < jam lat. Per quanto riguarda l'omissione del primo termine della negazione *ne*, Noomen spiega che si può trattare di una scarsa conoscenza della norma grammaticale o di un *lapsus calami* del copista (*La Housse partie* (Noomen): 810), in quanto in altri punti del testo è presente la doppia negazione (cf. al v. 59).

nuly 'nessuno': pron. indef., var. di *nul* < nullus lat. Per spiegare la rima con *amie*, Noomen suppone il passaggio di [e] a vocale muta (NRCF: 186).

²⁵ Pope 1952: 470, §1277, 478, §1308, 479, §§1314-15.

46. Per i vv- 45-48 Noomen propone l'interpretazione «Car (s'il avait été avisé) il ne se serait jamais marié avec personne, uniquement pour la beauté de son amie, si celle-ci n'apporterait pas un peu de bonté dans le mariage: c'est en pure perte si l'une existe sans l'autre», interpretando quindi *s'enduissist* come “portare nel matrimonio” e *mar* come “inutile” (*La Housse partie* (Noomen): 809).

52. *lui* ‘lo’: pron. pers. < ille lat. Qui il dativo *lui* è usato come accusativo (*li*), in quanto «in Later Anglo-Norman the use of *lui* and *li* became indiscriminate» (Pope 1952: 460, §1250).

61. *cil* ‘egli’: pron. pers., III pers. sing. m., < ille lat. Normalmente si tratta di un pronome dimostrativo, ma Pope sottolinea che «in Later Anglo-Norman [...] *cil* was used for *il* [...], possibly under English influence» (Pope 1952: 464-5, §1251).

71. *Hostez* ‘scacciate’: imper., II pers. plur. di *hoster*, var. di *oster* < obstarre lat. Come precisa Noomen, potrebbe trattarsi di un'esclamazione per esprimere disappunto (*La Housse partie* (Noomen): 813), ma secondo l'AND (s. v. “oster”) tale uso è possibile nella forma intransitiva. Poiché in questo caso è impiegato nella forma transitiva, si preferisce interpretarlo come verbo.

84. *engrees* ‘crudelè’: agg. f. s., var. di *engrés* < ingressus lat. A proposito della rima *mes* : *engrees*, Noomen precisa che «l'absence d'accord [...] s'explique par les conditions particulières de l'anglo-normand tardif. La chute de -e final avait effacé dans un grand nombre de cas la distinction entre les désinences masculines et féminines» (*La Housse partie* (Noomen): 809-10).

85. *gardoit* ‘sorvegliava’: indic. imperf., III pers. sing. di *garder* < *wardôn germ. occid. Noomen nota come in queso verso e nel seguente ci troviamo in presenza di due imperfetti dell'indicativo, mentre la norma grammaticale prevede l'uso del congiuntivo imperfetto, in quanto i vv. 95-96 costituiscono due subordinate finali. Lo studioso ipotizza che si tratti di «solécismes témoignant du relâchement des normes en anglo-normand tardif» (*La Housse partie* (Noomen): 809-10).

103. *mau coustume* ‘cattive maniere’: *mau* agg. m. s., var. di *mal* < malus lat.; *coustume* sost. f. < consuetudo lat. mediev. Sulla formazione di questo sintagma Noomen ipotizza che «La neutralisation de la différence entre le masculin et le féminin, due à l'effritement de la distinction des genres rendent compte de la forme de l'adjectif. Eu égard à la graphie, on peut

penser qu'il s'agit d'un mot composé sur le modèle de *mauchief, mautalents*» (*La Housse partie* (Noomen): 810).

147. *coroucie* 'irritato': part. pass. di *coroucir*, var. di *corucer* corrisp. al fr. *corrocier/couroucier* < **corruptum* lat. Per questa variante Noomen ipotizza «l'existence de la variante *coroucir* à côté de *coroucier* (pour l'interférence des désinences -er et -ir en anglo-normand voir [...] Pope, §§ 879 et 1314 [...]); [...] la graphie *couroucie* a pu être influencée par la forme normale de l'infinitif et du participe passé» (*La Housse partie* (Noomen): 810).

159. (*me ai demis*) '*mi sono privato*': part. pass. di (*soi demettre*) < *mittere* lat.. Secondo le ricerche condotte da Noomen, l'uso dell'ausiliare avere nei verbi riflessivi è raro in Francia, ma più normale nell'anglonormanno tardo (*La Housse partie* (Noomen): 810).

160. *remis* 'rimasto': part. pass. di *remaindre/remanoir* < *remanere* lat. Secondo Noomen (NRCF: 190) e Pope (1952: 478, §1310), la variante *remis* per *remés* è una forma analogica sul modello di verbi con una maggiore frequenza d'uso.

167. *le 'gli*': art. def. s. m. < *ille* lat. Qui utilizzato come dativo singolare maschile (*li*), secondo un uso tipico dell'anglonormanno tardo (Pope 1952: 465, §1251).

181. *porterai* 'porterò': indic. fut., I pers. sing. di *porter* < *portare* lat. Noomen segnala che la desinenza *-oi* per il futuro rappresenta un'anomalia rispetto alla norma francese. Infatti Pope spiega che «in the fourteenth century the spelling *oi* which was extensively employed for *ei* under Continental influence [...] was carried over to the perfect and future».²⁶

194. (*cel bouce*) *blaunc* '(quella coperta) bianca': agg. m. s. < **blank* germ. Per l'accordo al maschile dell'aggettivo, Noomen spiega che «comme partout ailleurs *bouce* est traité comme un substantif féminin [...], il doit s'agir d'une infraction à la règle de l'accord plutôt que d'un cas d'hésitation sur le genre du substantif. Notons qu'en moyen anglais l'adjectif était devenu invariable, situation qui a pu favoriser des licences de ce genre» (*La Housse partie* (Noomen): 810). Inoltre, per la grafia *blaunc*, cf. nota al v. 6.

200. *l'en ad bien avisee* 'si è reso conto': part. pass. di *soi aviser* < *visus* lat.. Qui il pronome personale funge da riflessivo, secondo un uso tipico dell'anglonormanno tardo (*La Housse partie* (Noomen): 811).

²⁶ NRCF: 179, Pope 1952: 472, §1284.

217. *a* ‘con’: prep. semplice < ad lat., corrisp. al fr. *o/od* < apud lat. (NRCF: 475).

257. *bonur* ‘considerazione’ o ‘feudo’: sost. m. s., corrisp. al fr. (*b*)*onor/boneur* < honos lat. class. Noomen reputa accettabili entrambe le soluzioni e, a seconda del traduttore scelto, si può interpretare il verso come «La considération que celui-ci doit à son père risque de ne pas être observée» o «La propriété est exposée aux risques d’une mauvaise gestion» (NRCF: 437).

Laura Bonanno
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Bourbon, *Recueil* (Lecoy de la Marche) = Étienne Bourbon, *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du Recueil inédit d’Étienne de Bourbon*, éd. par Albert Lecoy de la Marche, Paris, Société de l’histoire de France, 1877. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206395z/f190.item.texteImage>

Gobi, *Scala coeli* (Polo de Beaulieu) = Jean Gobi, *La «Scala coeli» de Jean Gobi*, éd. par Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1991.

Granucci, *La piacevol notte* = Nicolao Granucci, *La piacevol notte e il lieto giorno, opera morale*, Venezia, Vidali, 1574. <https://ia902706.us.archive.org/2/items/lapiacevolnottee00gran/lapiacevolnottee00gran.pdf>

Grimm, *Kinder und Hausmärchen* = Jacob und Wilhelm Grimm, *Kinder und Hausmärchen*, Göttingen, Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1857. <https://sites.pitt.edu/~dash/type0980.html#grimm>

Heisterbach, *Libri VIII Miraculorum* (Meister) = Caesarius Heisterbach, *Die Fragmente der «Libri VIII Miraculorum» des Caesarius von Heisterbach*, hrsg. von Aloys Meister, «Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», Freiburg, Rom, 1901. <https://archive.org/details/diefragmentederl00caes/page/122/mode/2up>

Lando, *Novelle* (Bongi) = Ortensio Lando, *Novelle di M. Ortensio Lando*, a c. di Sal-

- vatore Bongi, Lucca, Baccelli, 1851. https://www.google.it/books/edition/Novelle_di_M_O_Lando/7GR3By-PW9IC?hl=it&gbpv=1&dq=Lando+novelle&printsec=frontcover
- La Housse partie* (Noomen) = Willem Noomen, *Une version inédite du fabliau de «La Housse partie»*, in Anna Cornagliotti (a c. di) *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza per il suo 65°. compleanno*, tomo II, Torino, Edizioni dell'Orso, 1988: 793-814.
- NRCF = Willem Noomen, Nico van den Boogaard, *Nouveau recueil complet des fabliaux* (NRCF), tome III, avec la collaboration de Hendrik Baastian Sol, Assen Maastricht, Van Gorcum, 1988.
- Pauli, *Schimpf und Ernst* (Österley) = Johannes Pauli, *Schimpf und Ernst*, hrsg. von Hermann Österley, Stuttgart, Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 1866. <https://sites.pitt.edu/~dash/type0980.html#pauli335>
- Sánchez, *Libro de los exemplos por A.B.C.* (Gutiérrez Martínez) = Clemente Sánchez, *Edición del Libro de los exemplos por A.B.C. (3ª parte)*, ed. por Mar Gutiérrez Martínez, «Memorabilia» 15 (2013): 1-201. <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia15/PDFs/01-ABC15.pdf>
- Sercambi, *Novelle* (D'Ancona) = Giovanni Sercambi, *Venti novelle di Giovanni Sercambi secondo l'edizione veneziana del 1816*, a c. di Alessandro D'Ancona, Bologna, G. Romagnoli editore, 1871. https://www.google.it/books/edition/Novelle_di_Giovanni_Sercambi/GQ8MAAAAIAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=novelle+del+sercambi+D%27Ancona&printsec=frontcover
- Shakespeare, *King Lear* (Bertinetti) = William Shakespeare, *King Lear*, a c. di Paolo Bertinetti, note al testo di Renato Rizzoli, traduzione di Emilio Tadini, Torino, Einaudi, 2004.
- Gesta Romanorum* (Swan) = *Gesta Romanorum*, ed. by Charles Swan and Wynnard Hooper, London, George Bell & Sons, 1905.
- Timoneda, *Buen Aviso y portacuentos* (Schevill) = Juan Timoneda, *Buen Aviso y portacuentos*, ed. by R. Schevill. «Revue hispanique» 23 (1911): 171-254. https://ia800208.us.archive.org/18/items/RevueHispanique24/Revue_hispanique_24.pdf
- Jacques de Vitry, *Exempla* (Crane) = Jacques de Vitry, *The Exempla, or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*, ed. by Thomas Frederick Crane, London, The Folklore Society, 1890. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65635q/f376.item.texteImage>

LETTERATURA SECONDARIA

- AND = <https://anglo-norman.net/> (*Anglo-Norman Dictionary*).
- Bédier 1964 = Joseph Bédier, *Les fabliaux. Etudes de littérature et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1964.
- Béguin 2003 = Clarissa Béguin, *Le fabliau, genre didactique (étude sur La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre)*, «Reinardus» 16 (2003): 19-30.
- Bianciotto 2006 = Gabriel Bianciotto, *Du Prestre comporté, ou comment se débarrasser d'un cadavre*, in Huguet Legros et alii (éd. par), *Remembrances et resveries. Hommage à Jean Batany*, Orléans, Paradigme, 2006: 197-209.
- Brook 1995 = Leslie C. Brook, *The moral of "La bousse partie"*, «Romanische Forschungen» 107 (1995): 396-401.
- Busby 1984 = Keith Busby, *Fabliau et roman breton. Le cas de Bérengier au long cul*, in Gabriel Bianciotto et Michel Salvat (éd. par) *Épopée animale, fable, fabliau. Actes du IV^e colloque de la Société Internationale Renardienne*, Évreux, 7-11 septembre 1981, Paris, PUF, 1984 (Publications de l'Université de Rouen 83 ; Cahiers d'Études Médiévales 2-3): 121-32.
- Collet-Lunardi 2013 = Oliver Collet, Serena Lunardi, *Le récit bref au moyen âge et la tradition vernaculaire du «fabliau»*, in «Il Confronto letterario. Quaderni di Letterature straniere e moderne comparate dell'Università di Pavia», supplemento al vol. 60, Como · Pavia, Ibis edizioni, 2013: 9-47.
- Collet-Maillet-Trachsler 2014 = *L'Étude des fabliaux après le «Nouveau Recueil Complet des Fabliaux»*, éd. par Olivier Collet, Fanny Maillet et Richard Trachsler, Paris, Classiques Garnier (Rencontres 93. Secteur Moyen Age. Civilisation Médiévale 11), 2014.
- Eichmann 1979 = Raymond Eichmann, *The Search for Originals in the Fabliaux and the Validity of Textual Dependency*, «Romance Notes» 19 (1978-1979): 90-7.
- Levy 2006 = John F. Levy, *Le vilain Asnier: A "perfect little exemplum"*, «Reinardus» 19 (2006): 107-27.
- Meyer 1908 = Paul Meyer, *Notice du ms. 25970 de la Bibliothèque Phillips (Cheltenham)*, «Romania» 37/146 (1908): 209-35.
- Moignet 1976 = Gérard Moignet, *Grammaire de l'ancien français: morphologie, syntaxe*, Paris, Éditions Klincksieck, 1976.
- Morawski 1935 = Jozef Morawski, *Mélanges de littérature pieuse I : les miracles de Notre-Dame en vers français. Premier article*, «Romania» 61/242 (1935): 145-209.
- Morawski 2007 = Jozef Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925 (réimprimé en 2007).
- Noomen 1981 = Willem Noomen, *Qu'est-ce qu'un fabliau?*, in Aa. Vv., *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Napoli, 15-20 aprile 1974, Napoli, Gaetano Macchiaroli Libraio Editore, 1981: 421-32.

- Noomen 1992 = Willem Noomen, *Auteur, narrateur, récitant de fabliaux: le témoignage des prologues et des épilogues*, in «Cahiers de civilisation médiévale» 35/140 (1992): 313-50.
- Nykrog 1957 = Per Nykrog, *Les fabliaux: étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, Munksgaard, 1957.
- Pearcy 1973 = Roy J. Percy, *Relations between the D and A Versions of Bérenger au long cul*, «Romance Notes» 14 (1972–1973): 173-8.
- Picone 1985 = Michelangelo Picone, *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985 («Strumenti di filologia romanza»).
- Pope 1952 = Mildred Katherine Pope, *From Latin to Modern French with Special Consideration of Anglo-Norman*, Manchester, Manchester University Press, 1952.
- Rajna 1881 = Pio Rajna, *Una versione in ottava rima del libro dei Sette Savi (III)*, «Romania» 10/37-38 (1881): 1-35.
- Rothwell 2006 = William Rothwell, *Anglo-French and the Anglo-Norman Dictionary*, Anglo-Norman-Dictionary, 2006 (<https://anglo-norman.net/anglo-french/>).
- Rotunda 1942 = Dominic Peter Rotunda, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana University Press, 1942.
- Rychner 1960 = Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux: variantes, remaniements, dégradations*, Neuchâtel · Genève, Faculté des Lettres, Droz, 1960.
- Rychner 1985 = Jean Rychner, *I fabliaux: genere, stili, destinatari*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985 («Strumenti di filologia romanza»): 147-57.
- Simó 2017 = Merixtell Simó, *La «Estoria de las Bretañas» en la «General estoria»*, «Anuario de Estudios Medievales» 47/2 (2017): 899-916.
- Tavani 1984 = Giuseppe Tavani, *Appunti sui Fabliaux*, L'Aquila, L. U. Japadre Editore, 1984.
- Thompson 1955 = Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955.
- Togebly 1985 = Knud Togebly, *La natura dei fabliaux*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985 («Strumenti di filologia romanza»): 141-5.
- Trachsler 2019 = Richard Trachsler, *Le monde comme il va ou du mauvais ménage du fabliau et de la merveille*, in Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary, Sylvie Lefèvre, Patrick Moran et Jean-René Valette (éd. par), *De la Pensée de l'histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Paris, Champion, 2019 («Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge», 127): 678-85.

RIASSUNTO: Il presente articolo propone il confronto delle tre versioni del *fabliau* *La housse partie*, partendo da alcune considerazioni riguardanti i motivi letterari che permeano i testi e l'appartenenza degli stessi al genere fabliolistico. Il confronto dei tre testi ha messo in luce elementi interessanti di questo *fabliau* da un punto di vista narratologico e letterario, ma anche peculiarità che hanno diviso la critica, come il suo carattere moraleggiante, i personaggi messi in scena e il tipo di pubblico al quale si rivolge. Infine, lo studio approfondito de *La housse partie* ha permesso di formulare ipotesi circa la circolazione di questa storia in epoca medievale, la sua destinazione e il suo scopo.

PAROLE CHIAVE: *La housse partie*, *fabliau*, versioni, genere, motivi.

ABSTRACT: This article compares the three versions of the *fabliau* *La housse partie*, starting with some observations about its literary motifs. The comparison of the three versions highlights interesting narratological and literary elements, and illustrates some peculiar characteristics of this *fabliau*, which is controversial because of its moralistic tones, of the protagonists and of the target audience. These debatable aspects are particularly interesting, as they reflect the same controversies about the genre itself. In conclusion, the analysis of the three versions allows for hypothesis on how this short story circulated in the Middle Ages, who it was addressed to and what its scope might have been.

KEYWORDS: *La housse partie*, *fabliau*, versions, genre, motifs.

TROVATORI PETROSI.
MARCABRU, RAIMBAUT D'AURENGA,
ARNAUT DANIEL

Non è sí duro cor che lagrimando,
pregando, amando, talor non si smova,
né sí freddo voler che non si scalde.

R/VF 265, 12-14

1. LA PEIRA DURA

Che il carattere sperimentale delle petrose abbia strette affinità con la linea 'preziosa' del *trobar* è fatto non dico scontato, ma sicuramente ormai accertato e sostenuto da una ricchissima bibliografia.¹ L'«affetto prepotente» di un Dante non piú giovane per la donna Pietra impone un «aspro parlare» che trova il suo piú alto compimento nella fissità della sestina, il cui inventore viene glorificato esplicitamente nel ben noto passo di *Purgatorio* XXVI (v. 117).² Ad Arnaut Daniel conducono tuttavia anche

¹ Sui modelli trobadorici delle petrose esiste un'ampia bibliografia, a partire da Fenzi 1966; Perugi 1978, Perugi 1983; Picone 1980; Vatteroni 1991; Aimeric de Belenoi (Poli): 32-6; Nocita 2006. L'indagine che propongo riprende e sviluppa alcune linee di indagine tracciate da Canettieri 1996: 168-76 e 187-204, valorizzando la linea di derivazione stilistica e tematica che collega i trovatori Marcabru, Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel e l'importanza di questa nella prassi compositiva del Dante petroso. Sulla stessa linea cf. D'Agostino 2009: 14-30 e 49-68. Assumo come edizione e commento di riferimento Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1056-121, con alcuni confronti tratti dal commento di Dante, *Rime* (Giunta): 459-512 e Perugi 1995: VII-XLIII.

² L'espressione risale a Santangelo 1921: 214-5. Arnaut, nota Gresti 2011: 184, è del resto «l'unico dei trovatori della Commedia che compare nella sua veste di poeta». Il *corpus* lirico (esclusivamente occitanico) che si frappone nell'intervallo di tempo che separa Arnaut Daniel e Dante presenta altri esempi in forma di *contrafacta* della sestina arnaldiana: trattasi di Guilhem de Saint Gregori, *Ben grans avolesa intra* (BdT 233,2;

altre tracce disseminate nell'opera dantesca,³ all'interno della quale le modalità di richiamo al mondo occitanico mutano nel tempo, portando con sé anche quelle ragioni di tipo narrativo e storiografico che scandiscono il percorso esemplare – sia letterario sia biografico – dell'autore-personaggio.⁴ I molteplici omaggi al *miglior fabbro* fanno insomma di questi «l'esponente più eloquente di una delle tradizioni più importanti di tutta la lirica romanza, quella che esalta la forma»;⁵ ragion per cui, in quanto favorito (anche a costo di qualche incoerenza, almeno apparente, all'interno dell'opera dantesca),⁶ passerà ai posteri per la formula icastica con cui viene presentato, vale a dire con un ritratto simbolico che riassume le componenti fabbrili del suo *trobar*.⁷

Loporcaro 1990 e D'Agostino 2009: 139), Bartolomeo Zorzi, *En tal dezir mos cors intra* (BdT 74,4; Bartolomeo Zorzi [Levy]: 68; D'Agostino 2009: 147) e Pons Fabre de Uzès, *Quan pes qui suy fuy si que m franb* (BdT 376,2; *Provenzalische Inedita* [Appel]: 254; D'Agostino 2009: 155). Di Luca 2022: 222, nota che questi componimenti (riuniti in un micro-*corpus* per la prima volta da Frasca 1992: 123) sono per lo più «imitazioni parassitarie» di *Lo ferm voler* (BdT 29,14), che resta un componimento unico e irripetibile, anche a fronte degli sforzi, da parte dei poeti catalani, di imitarne i moduli. Una sintesi sulla tecnica compositiva della sestina è offerta da Roubaud 2009: 291-323; cf. inoltre le pagine dedicate alla permutazione delle parole-rima da Canettieri 1996: 153-85. Cf. infine Perugi 1995: XXXV-XXXVI (su Bartolomeo Zorzi in Dante) e Guillem de Saint Gregori, Bartolomeo Zorzi (Bampa). Sulla prassi di imitazione della sestina, con ulteriore bibliografia di riferimento, cf. Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1077-8.

³ Ad es. il riferimento all'erranza e al concetto di 'sviamento' in Arnaut Daniel, *Doutz braitz e critz* (BdT 29,8), vv. 9 e ss., messo in luce da Bologna 1998: 127-9.

⁴ Ciò accade, nella fattispecie, in tutti quei momenti in cui in Dante «riaffiora il tono dello stile aspro e duro, o risuona la musicalità dissonante delle rime *aspre e chioce*»: Toja 1960: 99.

⁵ Gresti 2011: 184.

⁶ Nel *De Vulgari* (II ii 8) Giraut de Borneill è il rappresentante del più alto dei tre *magnalia* (la *virtus* che si manifesta nella *directio voluntatis*; cf. II ii 7); sul superamento di questo trovatore nell'esperienza comica e petrosa cf. Perugi 1995: XXX-XXXIII.

⁷ Cf. *Chanson do l mot son plan e prim* (BdT 29,6), vv. 10-18: «Pe l brueil aug lo chant e l refrim / e, per qu<e> om no m fassa crim, / obri e lim / motz de valor / ab art d'amor, / don non ai cor que m tueilla / ans si be m faill / la sec a traill / on plus vas mi s'orgueilla» (Arnaut Daniel [Perugi 2015]: 25 e Zambon 2021: 365 e ivi: 358) e *Ab gai so coinde <e> leri* (BdT 29,10), vv. 1-7: «Ab gai so coinde <e> leri / fas motz e chapui e doli, / e seran verai e cert / can n'aurai passat la lima, / c'amors m'adeplana e m daura

Non occorrerà soffermarsi, in questa sede, sulle differenze sostanziali che distinguono il *trobar clus* da quello *ric* o *prim*: basti qui ricordare che se il *trobar clus* – di cui Marcabru è iniziatore e campione assoluto –⁸ fonda le proprie basi, almeno all’origine, sull’ermetismo e sulla polisemia della parola poetica (spesso in funzione di un contenuto morale), il *trobar ric* o *prim* assume non la difficoltà ermeneutica, ma formale (con preziosismi lessicali e rimici) a tratto caratterizzante. Le differenze, almeno nel taglio che si intende dare a questa indagine, contano relativamente, giacché Arnaut Daniel, modello prediletto di Dante (poi di Petrarca), nonché campione dello stile *ric*, si presenta per molti aspetti continuatore dell’istrionico Raimbaut d’Aurenga, che con la sua produzione occupa l’epicentro di un dibattito stilistico decisivo per i successivi sviluppi del *trobar*. Ma Raimbaut è a sua volta un erede di Marcabru, dalla cui poesia raccoglie svariati elementi stilistici – non ultimo quel «rapporto fortemente emotivo con il reale», colto e riprodotto nella «sua densità» –⁹ tenendo tuttavia a distanza l’impronta morale e costruendo un’intera poetica dell’esagerazione mediante «metafore estreme, paradossi, comparazioni forzate o impossibili»:¹⁰ un bagaglio di caratteristiche formali che costituisce, nel suo insieme, l’officina dove si forma ‘il fabbro Arnaut’.

È quindi corretto, comunque, accostare lo sperimentalismo petroso al *trobar clus*,¹¹ che rappresenta, se si vuole, un ‘macro-filone’ stilistico di riferimento: un grande bacino all’interno del quale si coglie il tentativo, da parte dei suoi rappresentanti più virtuosi, di superare tramite il gioco dell’allusività i modelli precedenti.¹²

/ mon chantar, que de lei muou / cui pretz mante e governa» (Arnaut Daniel [Perugi 2015]: 139 e Zambon 2021: 375).

⁸ Marcabru non fa mai menzione, tuttavia, della categoria ‘clus’, ma accenna alle difficoltà ermeneutiche del proprio *trobar* in *Per savi teing ses doptanza* (BdT 293,37), vv. 1-6; su questo testo come snodo cruciale per gli sviluppi del *trobar clus* cf. Zambon 2021: 32 ss.

⁹ Mancini 1993: 109.

¹⁰ Di Girolamo 2022: 48.

¹¹ Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1057. Questa derivazione viene ribadita a più riprese dagli studi ed è stata accostata anche alla tipologia testuale cosiddetta ‘devotional’ da Polara 1993: 215. Sulla stessa linea anche la voce *Pietra* dell’*Enciclopedia dantesca*.

¹² Il presupposto metodologico che spinge a leggere la *traditio* occitanica e l’evolversi

Un rapporto, quello tra Raimbaut e Arnaut, di cui forse anche alcuni poeti toscani del Duecento imitatori della scuola ‘difficile’ del *trobar* potevano avere qualche idea, a partire dalle *vidas* dei due trovatori, dove emergono alcune consonanze nella descrizione degli stili. Se infatti Raimbaut «mout s’entendet en far *caras rimas e clausas*», Arnaut «pres una maniera de *trobar en caras rimas*, per que soas cansons no son leus ad entendre ni ad aprendre». ¹³ Nel segno del lavorío fabbrile si era aperta, nella storia del *trobar*, la strada per una nuova concezione della *planitas* – quella che consente di associare preziosismo e levigatezza – che trova compimento in Arnaut, dalla cui produzione in avanti il dettato *plan* sarà concepito non come l’*a-priori* del *trobar leu*, ma come il risultato di una faticosa operazione di smussamento che non risparmia l’artificio o, in altre parole, di un *limar* e di un *obrar* destinati a divenire proverbiali. ¹⁴

Senza la pretesa di proporre riflessioni risolutive sull’argomento, ma nell’intento di riaprire un ‘dossier rambaldiano’ nella cultura di Dante, è almeno necessario sottoporre ad analisi critica la tendenza generale ad estendere *in toto* il modello-Arnaut alla produzione lirica della maturità di Dante. ¹⁵ Ci autorizza lo stesso poeta, come accade non di rado, a promuovere questa lettura, dal momento che Arnaut compare come modello nei due passi del *De Vulgari Eloquentia* (II x 2; II XIII 2) dove viene men-

stilistica del *trobar* come processo di evoluzione in prospettiva dialettica è promosso da Canettieri 1996: 242, sulla scorta di Bologna-Fassò 1991: 13.

¹³ I due testi vengono confrontati anche da Canettieri 1996: 187 e D’Agostino 2009: 299-304 (senza commento). Cf. Barsotti 2020: 70 e *Biographies des troubadours* (Boutière-Schutz): 59. Conferma e descrive questi rapporti di compatibilità formale Zambon 2021: 284. Elementi di imitazione di Raimbaut nei confronti di Marcabru («difficult and grammatical rhymes, word rhymes, isolated rhymes, and other elements») e in grado di prefigurare Arnaut Daniel sono messi in risalto in Raimbaut d’Aurenga (Pattison): 45.

¹⁴ Arnaut Daniel (Perugi), *Chanson do l mot son plan e prim* (BdT 29,6), vv. 10-18: «Pe l brueil aug lo chan e l refrim / e, per qu<e> om no m fassa crim, / obri e lim / motz de valor / ab art d’amor, / don non ai cor que m tueilla / ans si be m faill / la sec a traill / on plus vas mi s’orgueilla» [Nel bosco odo il canto e il gorgheggio e, per evitare che qualcuno possa muovermi critiche, elaboro e limo un testo di qualità in base ai precetti dell’Arte d’amore, dal quale non potrei mai distaccarmi: anzi, nonostante mi venga meno, ne seguo la traccia quanto più mi si mostra arrogante]; cf. anche Zambon 2021: 365.

¹⁵ Sulla questione, e in particolare sulla ricezione di Arnaut nei trovatori e poi nei siciliani e siculo-toscani, fondamentali le considerazioni di Bampa 2015 *passim*.

zionata la sestina *Al poco giorno*. Così, in uno dei saggi della miscellanea *Un'idea di Dante*, Gianfranco Contini afferma che

nel fuoco di Arnaut (fuoco che affina, come per corrente provenzalismo fa il fuoco d'amore) Dante brucia le rime petrose, cioè, se non proprio lo stile fine a se stesso e che inventa e materializza il proprio ostacolo, la carnalità dello stile, la lingua specializzata nell'espressività [...], prima di essere assunta e corretta nella sintesi ed enciclopedia degli stili: appunto la *Commedia*.¹⁶

Nell'esplicitare i modelli di riferimento di questo ciclo di testi, Marco Grimaldi osserva come, al di là del gusto per il preziosismo, il riferimento alla durezza dell'amata e il paragone con la pietra trovino un precedente nel tutt'altro che *clús* Bernart de Ventadorn, e per la precisione all'interno della canzone *Conortz, era sai eu be* (*BdT* 70,16, vv. 33-40), dove il trovatore, confrontando la propria costanza al potere dello stillicidio dell'acqua sulla pietra dura, «auspica che la costanza del servizio amoroso possa infrangere la resistenza dell'amata». ¹⁷ Cito estesamente i versi di interesse:

Tan er gen servitz per me
 sos fers cor, durs et iratz,
 tro del tot si'adoussatz
 ab bels dihz et ab merce;
 qu'en ai be trobat legen
 que gota d'aiga que chai,
 fer en un loc tan soven,
 tro chava la peira dura.

[Il suo cuore selvaggio, duro e corrucciato verrà da me servito tanto nobilmente finché non si addolcirà del tutto per mezzo di belle parole e della compassione; poiché ho trovato leggendo che una goccia d'acqua che cade colpisce tanto spesso uno stesso punto finché scava la pietra dura].¹⁸

¹⁶ Contini 1976: 57.

¹⁷ Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1057. Al cuore di pietra della donna si oppone, in *Al poco giorno*, v. 32, il «legno molle e verde»; i commentatori (*ibi*: 1089, *ad loc.*) citano a questo proposito l'opposizione legno/pietra in Raimon Bistorz d'Arles, *Ar'agues eu, dompna, vostra bentaz* (*BdT* 416,3), vv. 8-9: «qe si non etz de peira o de legna / be sabriatz mos mas e mas dolors».

¹⁸ Per il testo cf. Bernart de Ventadorn (Appel): 91; riporto qui la traduzione allegata da Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1057.

È verosimile che un contatto tra questo testo e Dante vi sia stato, anche se, che mi risulti, nessuno ha mai accostato il luogo ventadoriano in questione alla *Commedia*: porta su queste tracce la presenza, in *Purg.* XXXIII (vv. 67 e ss.), del verbo raro *impetrare* e del paragone con la pietra, che, come nota Guido Capovilla, vengono riferiti «alle facoltà mentali del pellegrino celeste» e correlati all'«effetto prodotto dall'acqua calcarea dell'Elsa»;¹⁹ e che, come afferma Raffaele Pinto sulla scorta di Corrado Bologna, si inserisce in un rimprovero di Beatrice a Dante in funzione 'anti-petrosa'.²⁰ Una 'ricorsività petrosa' fuori del contesto amoroso, dunque; ma con un accostamento analogo – quello tra la pietra (che in Bernart è il cuore di *midons*, in Dante la mente) e lo stillicidio di un elemento che la corrode – il passo vuole significare che «l'«intelletto» di Dante risulta 'incrostato' e pertanto 'opaco'» (vv. 67-78):²¹

E, se stati non fossero acqua d'Elsa
li pensier' vani intorno ala tua mente
e il piacer loro un Piramo ala gelsa,
per tante circostanze solamente
la giustizia di Dio, nello 'nterdetto,
conosceresti, all'albor, moralmente.
Ma, perch'io veggio te nello 'ntelletto
fatto di pietra e, impietrato, tinto
sí che t'abbaglia il lume del mio detto,
vogli'anco, e se non scritto almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te, per quello
che si reca il bordon di palma cinto.²²

L'altro testo menzionato da Grimaldi (e in precedenza da Capovilla) è il famoso scambio tra Sordello e Guilhem de Montanhagol, *Senh'en Sordel*,

¹⁹ Capovilla 2010: 180-1. Come nota lo stesso Capovilla, *ibi*: 186, il verbo *impetrare* di *Cosí nel mio parlar*, risulta di analoga formazione rispetto al denominale «arnaldiano "s'enongla"».

²⁰ Pinto 2015: 31 (cito estesamente): «In tale rimprovero sono presenti inequivocabili allusioni alle petrose, per cui quella esperienza poetica, oltre che un tradimento sul piano sentimentale, significa anche un offuscamento sul piano razionale». In precedenza, su questo stesso punto, con ampio confronto lessicale, tematico e formale, Bologna 1998: 97.

²¹ Capovilla 2010: 181.

²² Si prende a edizione di riferimento Dante, *Commedia* (Inglese).

mandamen (*BdT* 225,14, vv. 13-24),²³ dove il cuore dell'amata è detto *durs cum peira* e viene presentato come responsabile delle pene dell'innamorato, con significativo accostamento tra petrosità e «glacialità»:²⁴

Montanhagol, per un cen
me seria plus plazen
que cilh per qu'ieu muer viven,
saubes be, on qu'ilh sia,
mon cor, cuy ten en turmen,
que s'ieu lo sieu sabia.
Quar si lh mostrava vertaz
cum suy per lieys turmentatz,
penria li n piatatz,
o totz sos cors seria
durs cum peira, freitz cum glatz,
tan que merce n'auria.

[Montanhagol, cento volte mi piacerebbe di più che colei per cui io muoio vivendo conoscesse bene, dovunque fosse, il mio cuore, che tiene in tormento, piuttosto che io conoscessi quello di lei. Infatti, se la verità le mostrasse come io sono tormentato da lei, ella ne avrebbe pietà, oppure il suo cuore sarebbe duro come pietra e freddo come ghiaccio, tanto che ne avrei mercè].²⁵

Tenendo conto della tendenza di Dante a ricapitolare e rifunzionalizzare costantemente il passato letterario in prospettiva nuova, mi proporrei ora di estendere l'analisi dei prelievi trobadorici anche a ulteriori livelli di imitazione che possono essere ritenuti di qualche valore nella prassi compositiva delle petrose. Alle osservazioni sul ricorrere di singoli lemmi (e calchi) andranno aggiunte considerazioni sulla ripresa di alcune rime e rimanti (e, di conseguenza, di determinati giochi di iterazione fonica) o di possibili ampliamenti semantici.²⁶ In quest'ultimo caso gioca un ruolo cruciale la possibilità di far derivare da un ben preciso 'canone' trobadorico

²³ Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1057; Capovilla 2010: 183.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Tensos and partimens* (Harvey–Paterson): 567-75 (vol. II); riporto, anche in questo caso, la traduzione allegata in Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1057.

²⁶ Sui valori dell'iterazione di una parola-chiave nell'interdiscorsività trobadorica (meccanismo che trova un'applicazione peculiare in Marcabru) mi avvalgo del metodo esplicitato da Bologna–Fassò 1991: 18: «La ripetizione della parola-chiave apre un intero

di riferimento il concetto di asperità – affine a quello della durezza –, che caratterizza congiuntamente lo stile delle petrose e quello del Dante comico.

2. DURA E ASPRA E ‘FORTE’?

Il *topos* della durezza, nucleo dell’intero ciclo, è rappresentato meglio che altrove nella canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, che esibisce tale concetto già a partire dall’*incipit*, dove viene esplicitata di fatto la «maggior durezza» (v. 4) della «bella petra» (v. 2). Proseguendo con il confronto sul versante trobadorico, occorrerà notare che il sintagma *peira dura*, con il motivo del «lamento sul cuore di pietra della donna», compare anche nella canzone, di paternità dubbia, *Can lo dous temps comensa* (BdT 392,27).²⁷ Il riscontro in questione risulta inoltre doppiamente interessante nella nostra prospettiva, specie se teniamo presente che questa canzone «ha probabilmente offerto un significativo spunto», nota Giulia Ravera, anche «per il *fragmentum* 362 del *Canzoniere* petrarchesco».²⁸ Trattasi, come in tanti altri casi di testi occitanici che sembrano avere avuto una qualche importanza per gli sviluppi della lirica italiana, di un testo variamente assegnato dai manoscritti a trovatori diversi, quali Raimbaut de Vaqueiras (**CR**), Raimon de Miraval (**C^{ind}M**), Guiraut de Tintinhac (frammento **ε** del *Breviari d’Amor* di Matfré Ermengau)²⁹ e Bernart de Ventadorn (**E**).³⁰

universo, precisamente perché quel termine assume i tratti di un complesso operatore testuale, capace di assorbire e condensare in sé un vasto orizzonte referenziale, restituendolo integralmente ad un pubblico d’intenditori mediante la tecnica dell’allusività».

²⁷ Cf. Dante, *Rime* (Giunta): 475 (commento ai vv. 71-72 di *Io son venuto*).

²⁸ Ravera 2017: 39.

²⁹ Richter 1976: 224 (vv. 33-36). Sulla sonorità ‘dura’ in oclusiva + *r*, Dante, *Rime* (Giunta): 475, cita l’edizione Poli in Aimeric de Belenoi (si veda, in partic., *Al prims pres dels breus iorns braus*, [BdT 9,5]); cf. Aimeric de Belenoi (Poli): 373: «si può osservare che l’“invenzione” di Aimeric ha, se non dei modelli, dei precedenti in almeno tre componimenti: *Ar respian la flors enversa* di Raimbaut d’Aurenga [...]; *Bel m’es can eu ve la brolha* di Bernart de Ventadorn [...]; *Lo ferm voler qu’el cor m’intra* di Arnaut Daniel [...]».

³⁰ In ragione di questa situazione, la canzone è accolta tra i testi dubbi del trovatore in Bernart de Ventadorn (Appel): 287, benché l’editore ammetta che: «Der Mangel eines

A prescindere però dalle questioni attributive,³¹ varrà la pena di riportare anche il contesto entro cui il sintagma è accolto in *Can lo dous temps* (vv. 9-16):

En aspra penedensa
sui, s'a lonjas me dura,
qu'en tal ai m'entendensa,
don nulhs bes no m'agura.
Tot'ai meza ma cura
en cor de peira dura;
e sai que fauc falhensa,
car non am per mezura.

[Mi trovo in un tormento amaro, se mi ci vorrà molto tempo, giacché a questo ho rivolto il mio pensiero, da cui non mi è promesso niente di buono. Ho riposto tutte le mie forze in un cuore di dura pietra; e so che fallisco perché non amo secondo misura].³²

Questo testo sembra rivelarsi interessante per la compresenza dell'aggettivo *aspra* che apre la *cobla*, che, sommato alla presenza della rima in *-ura*, rende la stanza in questione un buon punto di appiglio.³³

Spezialwörterbuchs zu Raimbaut de Vaqueiras und Raimon de Miraval läßt den Vergleich für sie nicht in gleichem Umfang durchführen wie für Bernart, aber in ebenso großer Zahl werden sich die Parallelen dort schwerlich finden. Die Wahrscheinlichkeit für die Verfasserschaft Bernarts ist jedenfalls eine recht erhebliche». Senza riserve viene accolto nell'edizione successiva, Bernart de Ventadorn (Lazar): 144, anche se «l'hésitation à attribuer cette chanson à Bernard se dissipe et disparaît de strophe en strophe» (*ibi*: 261); così anche in Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 46.

³¹ In Bernart de Ventadorn (Appel): 289 questo passaggio è accostato a una canzone di Raimon de Miraval dove alla pietra viene contrapposta la cera (*Qui bona chanso consira* [BdT 406,35], 21-24: «Die Verbindung peira dura kommt bei Raimon de Miraval Nr. 35 vor, aber nicht auf das Herz angewendet [...]: e si tot me desmezura . ges de lieis non pare m'espera . ans combat ab quiers de sera . bastimen de peira dura»). L'espressione consente a mio avviso di stabilire un parallelo non tanto con Raimon de Miraval, ma, se mai, con la *peira dura* del v. 40 della già citata canzone ventadoriana *Conortz, era sai eu be* (BdT 70,16).

³² La traduzione è mia.

³³ Catene di rime in *-ura*, che la tradizione inserisce e innova continuamente a partire dall'innesto marcabruniano, compaiono, nella fattispecie, in BdT 70,8, BdT 70,13, BdT 70,16, BdT 70,24, BdT 70,24a, BdT 70,30; BdT 70,44. Sulla frequenza di rime e rimanti con questa terminazione si veda Beltrami–Vatteroni 1994: 277 ss. Cf. inoltre Gubbini

Il concetto di durezza, al di fuori delle occorrenze del singolo lemma *peira*, emerge senz'altro anche in altri trovatori (non citati nell'ultimo commento alle *Rime*), che descrivono in questa accezione il cuore della donna (*durs cors*). Raimbaut d'Aurenga si aggiudica però il primato, in termini cronologici, per la formulazione del concetto del duro cuore nella lirica volgare romanza. Così viene ad esempio tratteggiata la dama in *Braiz, chans, quilz, critz* (*BdT* 389,21), vv. 31-34:

Cum sui trahitz!
 Bona dompn'ab talan voutitz,
 ab cor dur, a! nuill'als non deing,
 mesclat ab geing.

[Sono così tradito! Buona signora, dai desideri volubili, con cuore duro, ah!
 Nessun'altra devo (amare) con tanto impegno].³⁴

Un'altra occorrenza esemplare si trova anche all'interno di *Ar m'er tal un vers a faire* (*BdT* 389,13), dove la presenza delle rime in *-ura* (*unicum* nel repertorio di Raimbaut), rivela massicci prelievi di rimanti da Marcabru.³⁵ Riporto qui i vv. 46-54:

Que, per l'arma de mon paire,
 si l vostre durs cors s'atura,
 no m tenra murs ni clausura
 q'ieu non iesca de mon aire

2005: 299 ss. (e Barsotti in c. s.). Questo fatto formale all'interno di una canzone di paternità dubbia andrebbe a rinforzare l'aspetto ventadoriano del testo, così ostentato – come risulta dalle prove dell'analisi condotta da Allegretti 1993: 677 e 683 – da essere sospetto. Cf. inoltre Pulsoni 1998: 72.

³⁴ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 93; la traduzione, che metto a testo nella consapevolezza della sua perfetibilità, è mia. In quest'ordine («cor dur») si rintraccia un'occorrenza anche in Bertran de Born, *Pos lo gens terminis floritz* (*BdT* 80,32), vv. 60-63: «Pois ab cor dur, / qand n'ac traich lo vert e l madur, / el n'enviet per mar marritz / la dompn'e ls Grecs q'el ac trahitz».

³⁵ Alcune parole-rima concettualmente rilevanti (e non esattamente frequenti) accomunano questo testo e la marcabruniana *Aujatz de chan* (*BdT* 293,9), come *fraitura*, v. 2 (*Aujatz*, v. 30), *non cura*, v. 38 (*Aujatz*, v. 22), *clausura*, v. 48 (*Aujatz*, v. 18) e *escriptura*, v. 57 (*Aujatz*, v. 33).

mentenen
 ves tal sen
 don fort len
 me veiran mais miei paren.
 Mas vos non o prezatg gaire.

[Perché, per l'anima di mio padre, se il vostro cuore duro persiste, né muro né recinto mi impediranno di lasciare immediatamente la mia casa verso una direzione tale che i miei parenti non mi vedranno per molto tempo. Ma voi non considerate ciò di alcuna importanza].³⁶

Anche su questo punto – insieme ad altri che via via si metteranno in luce nel ragionamento a seguire – emerge a chiare lettere il rapporto di filiazione poetica tra Raimbaut e Arnaut Daniel, che tuttavia sposta il referente dall'amata ad Amore, in *Amors e iois e liocs e tems* (BdT 29,1), v. 8: «s'Amors no vens *son dur cor* e l mieus prec». ³⁷ Seguirà questa descrizione anche Arnaut de Maroill, che nella prima *tornada* di *Cui que fin'Amors esbaudey* (BdT 30,11, vv. 57-59) si rivolge a una dama dura e orgogliosa appellata *Na Ses Merce*: «Na Ses Merce, trop s'afortis / vostre *durs cors* encontra mey; / vejaire m'es qu'ieu mala 'us vis».

Altri riferimenti a un *durs cors* sono sparsi nel *corpus* occitanico,³⁸ mentre più frequente sembra essere l'impiego dell'aggettivo *dura* riferito a *midons*; meno scontata è tuttavia la comparsa di *dura* in posizione rimica, condizione che sembra essere rilevante nella trafila di testi che, a partire da Marcabru, scandiscono l'evolversi del *trobar* in direzione *clus*, contrassegnando così una 'poetica della durezza'. Si potranno dunque ottenere dati interessanti ricercando i contesti in cui, nel *corpus* occitanico, la parola-rima *dura* compare in qualità di aggettivo riferito alla donna. L'appena menzionato Arnaut de Maroill è un rappresentante di quest'ultima casistica, giacché impiega l'aggettivo *dura* – riferito, tuttavia, non a *midons* ma ad Amore – in posizione rimica e in dittologia con *salvatge* in *Ses joi non es*

³⁶ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 103.

³⁷ Arnaut de Maroill (Johnston): 141.

³⁸ Ad es. Aimeric de Belenoi, *Nulls hom non pot complir adreizamen* (BdT 9,14, v. 39), Guiraut Riquier, *Ab lo temps agradiu gai* (BdT 248,1, v. 41), Raimbaut de Vaqueiras, *Ja no cugei vezzer* (BdT 392,20, v. 12) e Rigaut de Berbezilh, *Atressi cum Persavaus* (BdT 421,2, v. 23).

valors (BdT 30,21, vv. 21-22): «s'Amor e mi forssatz, / trop etz *salvatg'e dura*».³⁹

In *Lo tems vai e ven e vire* (BdT 70,30, v. 33) Bernart de Ventadorn dirà che la donna si fa piú crudele quanto piú la si prega («on plus la prec, plus m'es dura») ⁴⁰ e qualcosa di simile accade in Bertran Carbonel, *Motas de vetz pensa hom de far be* (BdT 82,11, vv. 37-40) con sostituzione della donna con il referente Amore («Non es aissi: c'Amors neta e pura / non deu leumens als amans cossentir, / car mais l'am' om e mais la vol servir / can sap esser en premier aspr' e dura»).⁴¹ Con donne orgogliose e dure si confrontano inoltre Bonifacio Calvo (nel *partimen* con Luquet Gatelus, *Luquetz, si us platz mais amar finamen*, BdT 101,8a, v. 56: «conqier dona humil o brav'e dura»),⁴² Daude de Pradas (*De lai [n'an] sun mei desir*, BdT 124,7, v. 22: «Donc per que m'es ill tan dura?»),⁴³ Gaucelm Faidit (*Mout a poignat amors en mi delir*, BdT 167,39, v. 25: «mas en dreich mi es tant mal'e dura»),⁴⁴ Guillem de Saint Leidier (*El mon non a neguna creatura*, BdT 234,9, vv. 25-26: «Quar costum'es que domna sia dura / e port erguelh selhuy que s'umilia?»)⁴⁵ e Guiraut Riquier (*En re no s meilhura*, BdT 248,26, vv. 5-8: «quar midons m'es dura, / tant que mos chantars / no l plai ni n'a cura, / ni us n'eschai blasmars»)⁴⁶.

Ma in una canzone di paternità dubbia, assegnata a Rambertino Buvaelli dal canzoniere **A** (e a Guilhem Ademar da **T**), *Pois vei qu'el temps s'aserena* (BdT 281,7), la durezza concorre insieme alle categorie, affini, di oscurità e di asperità (così come in *Can lo dous temps*, v. 9), vv. 32-35:

Ai las, cum sui en greu pena!
que car mos cors no is refrena
d'amar lieis, que tant m'es dura,
m'es sos cors escurs e brus.

³⁹ Arnaut de Maroill (Johnston): 64.

⁴⁰ Bernart de Ventadorn (Appel 1915): 180.

⁴¹ Bertran Carbonel (Routledge): 44 ss.

⁴² *Tensos* and *partimens* (Harvey–Paterson): 219 (vol. I).

⁴³ Daude de Pradas (Melani): 149 ss.

⁴⁴ Gaucelm Faidit (Mouzat): 374.

⁴⁵ Guillem de Saint Leidier (Sakari): 111.

⁴⁶ Guiraut Riquier (Mölk): 28. Cf. inoltre Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1108.

[Ahimè misero, quanto grave è la mia pena! Ché siccome il mio cuore non si trattiene dall'amare lei che è tanto rigida nei miei confronti, il suo cuore è verso di me *scuro* e ostile].⁴⁷

Al di là della trafila dei prestiti e delle imitazioni sul versante trobadorico,⁴⁸ quello che qui conta è il presentarsi in un unico contesto – in cui si parla non a caso di un amore disforico e di una donna altera e orgogliosa – di più tessere che, raggruppate in una vera e propria ‘nebulosa semica’ (e formale) di rilievo, andrebbero a confluire in un filone del *trobar* di discendenza marcabruniana e che sarà particolarmente congeniale allo stile petroso.⁴⁹

I versi di conclusione della canzone suggellano questa impressione (vv. 67-70):

Dompna, si razos vos par
Per merce qu’o deiatz far;
aleuiatz mi la greu pena
qe m faitz sofrir aspra e dura.⁵⁰

[Signora, se vi sembra giusto che per pietà voi lo dobbiate fare, alleviatemi la grave pena, che aspra e dura mi fate soffrire].

Il portato semantico – indiscusso nei trovatori provenzali *clus* – della rima in *-ura*, rinforza dunque l’evocazione della durezza (o dell’asperità) e al tempo stesso ne trae supporto. È probabile che questo valore fonosim-

⁴⁷ Rambertino Buvaelli (Melli): 233 ss. Cf. inoltre *ibi*: 107 ss., dove l’editore riprende e discute i dubbi sollevati da Bertoni sull’attribuzione del testo e si mostra favorevole all’attribuzione a Peire Raimon (quale Peire Raimon non è specificato).

⁴⁸ I versi appena sopra riportati sembrano un’eco piuttosto puntuale di Raimbaut d’Aurenga; passaggi ostentatamente marcabruniano-rambaldiani come questo rendono in effetti sospetta la paternità del testo di Rambertino Buvaelli; cf. infatti Raimbaut d’Aurenga, *Cars, douz e fenbz* (*BdT* 389,22), vv. 19-23: «Cars, brus e tenhz motz entrebesc! / pensius – pensanz enquier e serc / com si liman pogues roire / l’estraing roill ni l’fer tiure, / don mon escur cor esclaire»; per il testo (commentato più avanti nel corso dell’articolo), cf. Raimbaut d’Aurenga (Pattison): 65.

⁴⁹ Sulla categoria di ‘nebulosa semica’, ossia di «nébuleuse sémique», rinvio a Bec 1968: 545 e alle riflessioni di Premi 2021: *passim*.

⁵⁰ Il corsivo è mio.

bolico abbia esercitato un qualche peso sulla sensibilità dantesca, e non è forse un caso che in chiave ‘noir’ – e cioè grazie al colore tetro conferito al testo dal suono ‘ur’ – si apra la *Commedia* (*Inf.* I, vv. 4-6: «Ahi! quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura»).⁵¹ Il *tricolon* di aggettivi (*duro, aspro e forte*) ha poi permesso agli studiosi di affrontare un ulteriore parallelismo, autorizzato da Dante grazie alla dittologia di *aspro* con l’affine *chioccio* in apertura di *Inf.* XXXII, v. 1 («S’io avessi le rime aspre e chioce», ma *chioccia* è anche la voce di Pluto in *Inf.* VII, v. 2), e di inquadrare il concetto opposto – quello della *dulcedo* – per antinomia.⁵²

Elementi, tutti, che portano a scorgere in fatti formali e semantici un vero e proprio ‘campo di tensione’:⁵³ quello della durezza, o dell’*asperitas*, che Dante ha da tempo metabolizzato, superato (con la prima produzione), e a cui di nuovo sembra tornare, più consapevolmente – mediante il recupero diretto di forme e moduli dal bacino trobadorico – nella maturità.⁵⁴

3. RIME ‘DURE’ E ALTRI RILIEVI: RAIMBAUT D’AURENGA, GUITTONE E LE PETROSE

Gli studi hanno sottolineato a più riprese l’interposizione di Guittone nella ricezione delle forme di Arnaut e nella consegna delle stesse alla stagione petrosa di Dante.⁵⁵ L’attenzione di Dante nei confronti della poesia

⁵¹ Il corsivo è mio.

⁵² Fatto che sarà ribadito più avanti da Dante nella canzone (*Le dolci rime d’amor ch’i’ solia*) citata all’inizio del quarto libro del *Convivio*, 9-14, dove spiega (13): «E però dice *aspra* quanto al suono de lo dittato, che a tanta materia non conviene essere leno; e dice *sottile* quanto a la sentenza de le parole, che sottilmente argomentando e disputando procedono»; cf. Dante, *Convivio* (De Robertis–Vasoli): 539 (vol. II). Sulla questione, ma più in particolare sull’aggettivo ‘sottile’, cf. Bruni 1991: 93-5. Sulla rima in *-orte* nei rimanti *forte* e *morte* cf. le annotazioni di Bologna 1998: 34-5.

⁵³ Sulla definizione di questa categoria rimando a Corti 1978: 22-3.

⁵⁴ La distinzione in più ‘periodi’ della cultura provenzale di Dante risale a Santangelo 1921: 117-8 ed emerge negli studi a seguire, come ad es. in De Sal 1989: 121 ss., fino a Viel 2022: 225 ss.

⁵⁵ In particolare cf. Del Sal 1989: 129-30 e Sarteschi 1998: 40-1.

di Guittone e della poesia occitanica procede inizialmente di conserva, per assumere forme nuove nel tempo, tanto da restituire, attraverso le opere, il riflesso di un cambio di prospettiva nell'impiego dei modelli e nella loro fruizione.⁵⁶ Nella sua introduzione all'edizione delle *Rime* curata da Gianfranco Contini, Maurizio Perugi sottolineava l'importanza della distinzione – già continiana – tra due periodi del 'provenzalismo' dantesco; uno attraverso Guittone (di seconda mano) e uno, invece, diretto:

Scandito da questi punti culminativi, il complesso e talora controverso diagramma dantesco [...] è rappresentabile mediante una successione assai precisa di fasi – che è in parte una compresenza –: una fase sicilianeggiante (con successiva liquidazione dell'esperienza cortese, rappresentata dalle ballatette “floreali” e dai due “*plazers*”); una guittoniana ossia provenzaleggiante di seconda mano (dove ben tre sonetti rinterzati scandiscono il tenace esercizio retorico); una “comica”; una stilnovistica; una petrosa caratterizzata dalla riscoperta della dimensione occitanica, stavolta di prima mano; infine una morale e allegorica.⁵⁷

Le petrose rappresentano in ultima analisi, una vera e propria «*riscoperta* della dimensione occitanica»;⁵⁸ alle spalle di questa tendenza si erge chiara la figura di Guittone, con cui Dante dialetticamente si confronta.⁵⁹ Se l'aretino dà prova di conoscere la cultura trobadorica sufficientemente a fondo per sparpagliare nei suoi testi «pagliuzze d'oro» – mai troppo scontate – di sapore transalpino,⁶⁰ nelle petrose Dante pare sfidare il 'maestro' in un

⁵⁶ Cf. nello specifico De Sal 1989: 111.

⁵⁷ Perugi 1995: XI-XII. Sulla questione cf. anche *ibi*: XVI, con significativo parallelo con Petrarca: «Alle acquisizioni capitali del commento continiano appartiene infatti la distinzione tra un provenzalismo di seconda mano, in parte usufruito attraverso la maniera di Guittone, e la scoperta dell'autentico “*trobar clus*” nella persona di Arnaut (Petrarca percorrerà un cammino analogo, dallo pseudo-arnaldismo di *Razo e dreyt* a un'estesa fruizione del modello originale)».

⁵⁸ *Ibi*: XVI; il corsivo è mio.

⁵⁹ Cf. inoltre Rossi 1995: 13, n. 11: «Nemmeno allorché lo stesso Dante scoprirà il fascino dell'*asperitas* (non solo nelle rime morali dell'esilio, quanto soprattutto nelle “petrose”), sarà disposto ad ammettere i propri debiti nei confronti del magistero guittoniano». Si veda inoltre, a questo proposito, la scheda ‘*Modelli romanzi*’ curata da Marcenaro 2021: 181-3.

⁶⁰ L'espressione, riferita alla prassi di imitazione di Guittone nei confronti dei trovatori, risale a Bertoni 1919: 205.

duello che si gioca su piú livelli: su un piano formale (*l'asperitas*) da un lato, su un piano invece piú profondo e concettuale dall'altro. Sembra ormai riconosciuto, del resto, che dopo l'esperienza della lode per Beatrice, Arnaut sarebbe stato «avvicinato per la seconda volta dall'Alighieri: ma rispetto al passato il suo influsso non solo è privo di intermediazioni, ma si presenta funzionale al discorso poetico in ben altra misura». ⁶¹ Si configura cosí, anche in tal caso, un circuito fatto di ritorni e di recuperi attraverso le opere e gli stili (che si riassume nel concetto di *Aufhebung*) che numerose volte è stato applicato nell'analisi della strategia compositiva dantesca. ⁶² Specularmente, sorti simili toccano infatti alla *dulcedo* giovanile, prima elaborata in funzione anti-guittoniana, superata con le petrose e in seguito riabilitata, non a caso, nel *Paradiso*. ⁶³

Quel che è certo è che il debito di Dante nei confronti di Guittone è rilevante per valutare l'entità del rapporto di imitazione e superamento dialettico nei confronti dello stile da questi rappresentato: uno stile, voglio dire, pienamente condizionato dal riuso di tessere e stilemi tipicamente trobadorici. L'ostilità giovanile nei confronti del magistero guittoniano può esplicitarsi solo una volta recuperata con maggiore competenza – stilistica ma anche storiografica – una porzione di testi ben individuabili e rappresentativi della *traditio* occitanica. Anche in questo aspetto dà conferma di sé la continua tendenza alla «simmetria» e alla «convergenza», sottolineate da Andrea Acribo, «tra il Due e il Trecento di Dante, tra l'alfa e l'omega della sua storia». ⁶⁴ Ed è forse sotto questa luce che l'esperienza delle petrose potrà svelare anche altri modelli non dichiarati, come si tenterà di spiegare nelle note a seguire.

⁶¹ *Ibi*: 41.

⁶² Su questo punto cf. Brugnolo 2021: 276-7.

⁶³ Sull'opposizione di Dante nei confronti di Guittone nella *Vita Nova* cf. Picone 1979: 66-7. Sulla panoramica generale di questa dialettica cf. invece Acribo 2004: 233-4: «Dopo l'addio alle *dolci rime*, dopo il colpo di timone dell'esperienza petrosa [...] una vecchia esperienza può essere usufruita come elemento dell'esperienza nuova, ecco cioè che il vecchio *dolce stile* può usufruirsi al culmine della nuova esperienza della *Commedia*, e ritornare come lingua speciale – lingua della trascendenza –, e le sue rime, rimanti e altro ritornare come tecnicismi pregnanti del sacro e della sua *dulcedo* finalmente ritrovati. La sede di tale ritorno non può che essere la Terza Cantica».

⁶⁴ Acribo 2004: 234.

Mi limito a osservare che la rete delle allusioni implicite ai testi di Guittone da parte di Dante è piuttosto ampia e non circoscritta all'esperienza petrosa, che di questo rapporto conflittuale rappresenta la fase piú pacifica.⁶⁵ Nell'ambito dei testi qui presi in esame, Enrico Fenzi notò che anche l'equivalenza tra disforia, freddezza e 'petrosità' sembra colpire ancora nel segno di Guittone, che nel sonetto 78 (*De coralmente amar mai non dimagra*), con le parole in rima *s'arretra : petra*, anticipa senza dubbio *Così nel mio parlar* (2-6).⁶⁶

Un altro caso merita qui di essere discusso a sottolineare la continuità tra Guittone e il Dante della stagione aspra, e cioè la formazione *petra* > *impetrare* (che Dante, come si è accennato sopra, impiega ad esempio in *Purg.* XXXIII, vv. 67 e ss.), che porta con sé, nello specifico, la possibilità di considerare in questa chiave anche altre rilevanti tessere specifiche della lirica italiana post-guittoniana. Nel sonetto *Da piú a uno face un sollegismo* Guido Cavalcanti si scaglia infatti proprio contro Guittone, accusato di «inadeguatezza linguistica (v. 5)»,⁶⁷ ovvero di assecondare la tendenza alla durezza. Il verbo *indurare*, al v. 11, mai impiegato da Dante, risulta tuttavia affine per formazione – in tal caso deaggettivale – a certi stilemi petrosi come *impetrare*, di cui si è già detto sopra (vv. 9-11):

Per te non fu giammai una figura:
non forì aposto il tuo argomento;
induri quanto piú dici; e pon' cura.

Il suono in *-ur-* che incornicia la terzina accompagna inoltre, con il suo valore fonosimbolico, il senso dell'oscurità che con il verbo *indurare* ('indurire' e quindi 'oscurare')⁶⁸ Cavalcanti intende trasmettere come capo d'accusa principale, cuore dell'aspra invettiva contro il *plebescere* guittoniano.

⁶⁵ Sulla questione (in partic. sulla *Vita Nova*) cf. Guittone d'Arezzo (Leonardi): LVII.

⁶⁶ Fenzi 1966: 243-4 (e 245 sulla trasformazione di questo motivo nell'opera di Dante); cf. anche Poli 2000: 107, che riconosce in «questo testo "petroso" [...] una chiara allusione alla sestina di Arnaut».

⁶⁷ Guido Cavalcanti (Inglese-Rea): 246; il testo sotto citato è ripreso da questa edizione.

⁶⁸ Cf. *GDLI*, VII: 856-7.

Se si è insistito su Guittone è perché il suo *corpus* – e l'impiego che vi si riscontra della lirica d'oltralpe – aiuta a individuare anche l'entità dell'influsso indiretto di trovatori diversi da Arnaut Daniel sull'ispirazione dantesca. In fatto di stile, tra i precedenti occitanici di Guittone occorrerà forse valorizzare Marcabru, padre dello stile *clus* e punto di riferimento del futuro *trobar car*, nonché modello di Raimbaut d'Aurenga. Alla maniera di Marcabru il poeta aretino definì infatti il proprio poetare come *duro* e *aspro* (*Altra fiata aggio già, donne, parlato*, XLIX, vv. 159-170):

Ditt'aggio manto e non troppo, se bono:
 non gran materia cape in picciol loco.
 Di gran cosa dir poco
 non si dice al mistero, o dice oscuro.
 E dice alcun ch'è duro
 e aspro mio trovato a saporare;
 e pote essere vero. Und'è cagione?
 Che m'abonda ragione,
 perch'eo gran canzon faccio e serro motti,
 e nulla fiata totti
 locar loco li posso; und'eo rancuro,
 ch'un picciol motto pote un gran ben fare.⁶⁹

Qui – così come, secondo intuizione di Lino Leonardi, nella canzone *Tutt'or s'eo veglio o dormo* (Egidi XI, vv. 61-66: «Scuro saccio che par lo / mio detto, ma' che parlo / a chi s'entend'ed ame: / ché lo 'ngegno mio d'ame / ch'i' me pur provi d'onne / mainera, e talento d'onne») –⁷⁰ Guittone sembra riprendere gli argomenti della *paraul'escura* di Marcabru, che in *Per savi tenc ses doptanssa* (BdT 293,37), aveva emblematicamente dichiarato di sentirsi smarrito di fronte alla complicazione retorica e semantica della propria poesia (vv. 5-6: «qu'eu meteis sui en erranza / d'esclarzir *paraula escura*»)⁷¹

Spetta invece a Luciano Rossi il merito di avere connesso il *trobar clus* dell'aretino al *trobar car* o *ric* di Raimbaut d'Aurenga («Io credo, però, che

⁶⁹ Guittone d'Arezzo (Brancato): XLIX.

⁷⁰ Guittone d'Arezzo (Leonardi): XX.

⁷¹ Sulle interpretazioni di questo passo, cf. la sintesi di Zambon 2021: 32-4.

Guittone abbia reperito l'opposizione fra un *trobar plan*, un *trobar clus*, e uno *car* innanzitutto nell'opera di Raimbaut d'Aurenga⁷². Lo studioso si era interrogato, in particolare, sull'origine degli aggettivi usati da Guittone nel *planctus* per Giacomo da Leona (*Comune perta fa comun dolore*, XLVI, vv. 17-22: «Tu, frate mio, ver(o) bon trovatore / in piana e 'n sottile rima e 'n cara / e in soavi e saggi e cari motti, / francesca lingua e proenzal labore / piú de l'artina è bene in te, che chiara / la parlasti e trovasti in modi totti»),⁷³ operando un confronto con il lessico metapoetico dei trovatori e candidando Raimbaut, dove per la prima volta le categorie di *ric* e *plan* vengono accostate nel segno della contrapposizione, a modello probabile.⁷⁴ Lo stile *car* promosso dal trovatore è quello che caratterizza in particolare la sua primissima produzione, entro cui si collocano quelli che l'editore Pattison ha chiamato «Marcabrunesque Poems», e tra cui figura – con *incipit* programmatico che incastona, per l'appunto, l'aggettivo in questione – *Car, douz e feinz* (*BdT* 389,22).⁷⁵

⁷² Rossi 1995: 13. Cf. tuttavia anche Poli 2000: 107, che suggerisce un modello danielino per gli aggettivi 'sottile', 'cara' e 'soavi', cioè *En breu brisara 'l temps brau* (*BdT* 29,9), vv. 26-27: «Bona doctrin'e suaus / e cors cars, soptils e francs», mentre addebita a Raimbaut d'Aurenga la rima 'piana', *A mon vers dirai chansso* (*BdT* 389,7), vv. 2-3: «ab leus motz ez ab leu so / [...] en rima vil'e plana».

⁷³ Guittone d'Arezzo (Brancato): XLVI.

⁷⁴ Si ravvisa infatti in questo trovatore una certa tendenza a deprezzare il *trobar plan*, quando infatti «Raimbaut si propone di praticare il *trobar plan*, di scrivere una *chanson leu* o di usare *leus motz* [...]» nota Zambon 2021: 58-9, «la dichiarata "facilità" si accompagna quasi sempre alla rivendicazione della raffinatezza ed eccellenza formale, indicata da aggettivi come *prim...*, *ric...*, *car...*». L'atteggiamento 'aristocratico' del trovatore nei confronti della *planitas* è descritto in Raimbaut d'Aurenga (Milone): 45. Il distacco del poeta rispetto a questa scelta stilistica emerge dalle canzoni (le uniche, tra l'altro, dove ricorra l'aggettivo *plan*) *A mon vers dirai chansso* (*BdT* 389,7), dove l'aggettivo *plan* ricorre significativamente in coppia con *vil* (vv. 1-5): «A mon vers dirai chansso / ab leus motz et ab leu so / et en aital rima vil e plana, / puois aissi son encolpatz / qan fatz avols motz als fatz» e *Pos trobars plans* (*BdT* 389,37), che occorrerà tuttavia citare estesamente (vv. 1-6): «Pos trobars plans es volguz tan, / fort m'er greu si non son sobrans, / car ben pareis qi tal[s] mot[z] fai / c'anc mais non foron dig cantan, / qe cels c'om tot jorn ditz e brai / sapcha, si 's vol, outra vez dir».

⁷⁵ Cf. i primi due versi: «Cars, douz e fenhz del bederesc / m'es sos bas chanz, per cui m'aerc» e il v. 19: «Cars, bruns e tenhz motz entrebescl»; cf. Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 45.

Il debito dell'aretino nei confronti di Raimbaut, nota Luciano Rossi, non è esplicito, ma niente affatto improbabile: *Ab nou cor et ab nou talen* (BdT 389,1) è probabilmente il modello – per l'iterazione del tema del *nou*, 'nuovo' – di un sonetto della stagione morale, e cioè *Diletto e caro mio, nova valore* (son. 158) specialmente per i vv. 13-17: «Renovi en voi, renovi uso e talento, / e con novo storumto / novo canto cantare in novo amore / del novel bon signore». ⁷⁶ Inoltre è necessario ricordare, sempre sulla scorta dell'indagine di Rossi, che Guittone è a conoscenza di un testo di Peire Rogier indirizzato a Raimbaut, ossia *Seign'en Raymbaut, per vezzer* (BdT 356,7), visto che ne cita alcuni versi nella lettera XXI. ⁷⁷ L'appena menzionata canzone rambaldiana *Ab nou cor* è infine probabilmente nota a Dante, che pare echeggiarne un passaggio – quello che concerne il confronto tra il sorriso di *midons* e il riso di Dio, ai vv. 29-35 – in *Par.* XXVII (vv. 103-105). ⁷⁸

Il repertorio poetico di Raimbaut dovette esercitare un certo fascino sulla produzione lirica in Toscana, giacché risulta caratterizzato da una continua tendenza al virtuosismo e a un'oltranza rimica e lessicale che appare sicuramente maggiore rispetto alla prassi compositiva di un Arnaut Daniel, il quale tenderà anzi a razionalizzare, mediante schemi logicamente studiati (e più rigidi, come la sestina), i giochi di suono e di *aequivocatio*, approdando a una raziocinante armonia. ⁷⁹ *Lo ferm voler* risulta in questa luce emblema di una sperimentazione arrivata ormai a compimento nella strutturazione di uno schema che, pur non trovando eguali all'interno del canzoniere arnaldiano, appare ormai fisso e invariabile e dunque destinato a conservarsi così com'è. Non solo: anche il gusto per il paradossale e per la follia amorosa, e in particolare per la figura dell'*adynaton*, nei colori retorici dell'iperbole («che comprende metafore estreme, paradossi, comparazioni forzate o impossibili»), cara sia a Dante sia a Petrarca, sembra guardare in direzione di Raimbaut d'Aurenga come rappresentante maggiore. ⁸⁰

⁷⁶ Rossi 1995: 23. Per il testo cf. Guittone d'Arezzo (Egidi): 225.

⁷⁷ I vv. del testo provenzale sono i 22-28; per il riferimento puntuale, cf. ancora Rossi 1995: 18-9.

⁷⁸ Per la questione mi permetto di rinviare a Barsotti 2021 e Barsotti 2022.

⁷⁹ Roncaglia 1981: 31; Frasca 1992: 63 e D'Agostino 2009: 31.

⁸⁰ La citazione è tratta da Di Girolamo 2022: 48. Per quanto riguarda l'*adynaton*, cf.

Il fatto che Dante non menzioni mai Raimbaut non è beninteso segno di un mancato contatto con questo trovatore. Da una parte, infatti, ancora troppo poco siamo in grado di ricostruire circa la trasmissione di questi testi nella Toscana del Duecento (anche se, grazie a indagini recenti, siamo in grado di individuare almeno dei canali di preferenza);⁸¹ dall'altra, è possibile che Dante intuisse la genealogia di personalità poetiche che sostanzia, in prospettiva dialettica, la poesia di Arnaut Daniel. Dovremmo altrimenti credere, per assurdo, che i poeti provenzali menzionati da Dante siano gli unici che questi conosce, escludendo dal novero personalità illustri come, ad esempio – caso simile per il fatto di essere indiziato per uno o più possibili rimandi – Bernart de Ventadorn.⁸²

Impossibile invece, d'altra parte, tacere il nome di Arnaut: non solo in quanto esito ultimo, secondo il sistema dantesco, di un processo dialettico che avanza per affiliazioni, e dunque di un'evoluzione interna alla *traditio* occitanica che Dante è certamente in grado di cogliere; ma anche per il fatto di essere, in questa fase della carriera dantesca, il più icastico dei modelli, in grado di concentrare convergenze tematiche – ad esempio quello della *desmezura* e dell'«equazione amore-follia» (che Arnaut desume certamente dal signore d'Orange e porta ai livelli estremi) –⁸³ e puramente tecniche, in ragione della «forza che la *techne*, ossia la cura formale dell'artista, riverbera sull'ispirazione».⁸⁴

l'immagine dei fiumi che ritornano alla fonte nella sestina *Al poco giorno*, v. 31. Sulla questione cf. Ravera 2017: 92.

⁸¹ La bibliografia di riferimento è vasta e frammentaria, pertanto richiamo qui i fondamentali studi sulla questione, tra cui Resconi 2014b, Resconi 2021a, Resconi 2021b. Cf. inoltre Viel 2016 e Lachin 2016.

⁸² Sulla questione rimando a Lazzerini 1998 e Beltrami 2004.

⁸³ Sarteschi 1998: 44. Su questo punto (e sulle convergenze Dante-Cavalcanti) cf. anche Tranfaglia 2014: 590. Va ricordato che tra i trovatori Raimbaut si distingue, portando avanti una linea che connota già certe liriche di Guglielmo IX, come poeta promotore della *foudatz*; cf. Canettieri 1996: 112, n. 48. Con questa caratteristica Giraut de Borneill suggella infatti il *planb* in onore dell'amico: cf. Giraut de Borneill (Sharman): 404, *S'anc iorn agui ioi ni solatz* (*BdT* 242,65), v. 41: «Ar es morta bella foudatz».

⁸⁴ Sarteschi 1998: 44.

4. LA LIMA NEL CUORE E ALTRI CONTATTI

Alcune tessere rambaldiane emergono in *Così nel mio parlar* se messa a confronto con *Car, douz e feinç* (BdT 389,22).⁸⁵ Qui, con l'immagine del cuore corroso del v. 25, Dante sembra voler risemantizzare un'immagine rara, ossia quella dell'«uso di *lima* e *limare* per raffigurare un pensiero angoscioso», di cui Luca Serianni individuò i portati metaforici (vv. 22-26).⁸⁶

Ahi angosciosa e dispietata lima
che sordamente la mia vita scemi,
perché non ti ritemi
sí di rodermi il core a scorza a scorza,
com'io di dire altrui chi ti dà forza?⁸⁷

Se è vero che «i raffronti più significativi sono nei trovatori»,⁸⁸ bisogna pur notare che i commentatori non menzionano mai, per questo passo, un possibile influsso di Raimbaut d'Aurenga su Dante.⁸⁹ Sono i vv. 19-23 di *Car, douz e feinç* a fornire quello che è a mio avviso il riscontro più stringente all'interno della tradizione provenzale, riproponendo – tramite citazione marcabruniana – il motivo della ruggine e impiegando, per la prima volta nella tradizione lirica occitanica, il verbo (poi arnaldiano) *limar*:

Cars, bruns e tenhz motz entrebesc!
Pensius-pensanz enquier e serc

⁸⁵ I temi prelevati dalla lirica occitanica consentono di confrontare il testo in questione anche con altri trovatori, ad es. Aimeric de Peguilhan (per l'allusione alla guerra-nesso) o Peire Bremon Ricas Novas (per il motivo della «fuga dell'amante dinanzi alla donna»; cf. a questo proposito le pagine introduttive alla canzone in Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1105-6 (cit. a p. 1106); altri paralleli nel commento *ibi*: 1109, v. 10; 1113, v. 27-28; 1116, v. 48; 1121, v. 79.

⁸⁶ *Ibi*: 1111 e Serianni 2018: 286.

⁸⁷ Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1111-2.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.* vengono menzionati Aimeric de Peguilhan, *Nulhs hom non es tan fizels vas senbor* (BdT 10,38), vv. 29-32; Guiraut de Calanso, *Si tot l'aura s'es amara* (BdT 243,9), vv. 36-39 e alcuni versi di *Flamenca* (dove tuttavia *limar* significa 'digrignare i denti'). Il commento aggiunge: «E la *lima* è presente nei trovatori per indicare l'oggetto con il quale si 'raffignano', si 'tagliano' perfettamente i componimenti» (*ibid.*).

com si liman pogues roire
 l'estraing roïll ni 'l fer tiure,
 don mon escur cor esclaire.

[Intreccio parole rare, difficili e scure! Penseroso – pensando, medito e cerco come, limando, potrei consumare l'estranea ruggine e il malvagio calcare, con cui (limando) potrei rischiarare il mio cuore scuro].⁹⁰

Solo la *lima* – applicata grazie all'acuzie dell'ingegno e a uno sforzo di *mezura* raziocinante – può rimuovere la ruggine (*estraing roïll*, v. 22) e le altre scorie (*tiure*, v. 22, da *tiurar*, indica la copertura calcarea)⁹¹ depositate sul cuore; e solo da un cuore ripulito, sembra voler specificare Raimbaut, potrà nascere una poesia limpida.⁹² Ma il motivo della schiaritura del cuore dalle scorie (vv. 21-23) è un omaggio alla marcabruniana *Per savi teing ses doptanza* (BdT 293,37), dove al v. 6 il poeta dichiarava di voler «esclarzir paraula escura», e alla dichiarazione finale di *Lo vers comens cant vei del fau* (BdT 293,33), vv. 51-52, testo dove «no i pot hom trobar a frau / mot de roïll». Il verbo *entrebescar* ai vv. 19 e 27, è infine un'eco ulteriore dei «motz entrebescatz de fraichura» (ancora una volta in *Per savi*, v. 12). Prestiti, insomma, che vengono risemantizzati da Raimbaut e riproposti al servizio di una nuova definizione del *trobar* che, spogliato delle tinte morali del predecessore, volge ora verso la raffinatezza formale e il preziosismo, aprendo la strada ad Arnaut Daniel. *Car, douz e fein*, infatti, «constituisce

⁹⁰ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 65; la traduzione è mia.

⁹¹ Cf. *DOM s. v. tiure* («tuf calcaire»).

⁹² L'operazione con cui si scaccia la malinconia è veicolata dal verbo *esclairer* e dal sinonimo *enluminer*, che mantengono lo stesso ambito semantico come referente, come si legge in una canzone anonima in lingua d'òil del XIII secolo: «Je servirai, car bien doit poinne plaire / qui cuer obscur enlumine et esclaire» [An.: R 285. IV. 35]; in questo caso *esclairer* – presente anche nel testo di Raimbaut (*esclarzir*) – assume il significato di «rendre brillant, illuminer», e in quanto tale «il exprime un sentiment de joie exaltée». Per la canzone anonima citata e il commento a questo motivo cf. Dragonetti 1979: 130-1 e 136. L'immagine della lima nel cuore viene recuperata, inoltre, da Raimon de Miraval (Topfield): 351, *Aissi m te amors franc* (BdT 406,3), vv. 37-40: «E mon cor port la lima / ab que mos cars motz lim, / e 'ls fatz en cara rima / quar de car loc los rim». [Nel mio cuore porto la lima con cui limo le mie parole preziose, e le dispongo in bella rima poiché le rendo roventi in un luogo impervio]; mia la traduzione.

evidentemente una tappa importante nel rapporto di relazioni fra Marcabru, Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel e nell'operazione che porta alla completa valorizzazione della maniera preziosa». ⁹³ L'immagine della lima, impiegata da Dante in un contesto che descrive un amore disperato e crudele, ha dunque il potere di rievocare una delle immagini più espressive e fortunate del lavoro del poeta, ma anche di ammiccare alla tradizione letteraria che più di altre fece proprio il repertorio fabbrile, ossia quella dei trovatori del filone *car*.

Non si esauriscono qui, naturalmente, gli argomenti di allineamento tra Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel ispiratore della sestina, della petrosità dantesca e, in seguito, di quella petrarchesca. ⁹⁴ Entro il *corpus* del signore d'Orange, *Ar vei bru, escur, trebol cel* (*BdT* 392,5) – di attribuzione ormai quasi del tutto certa –, ⁹⁵ altro testo introdotto da una cornice invernale dalle tinte particolarmente fosche, torna a ribadire il tema della disforia rambaldiana, contraddistinta dal repertorio della durezza. La donna, è vero, non è una *pietra*, ma il poeta non si esime dal chiamarla *raca* ('zotica', v. 43: «quan me soven de la raca» [quando mi ricordo della zotica]), ⁹⁶ 'Satana' (vv. 44-45: «que non aus parlar neis dels perjurs / de lieis, quan me membra 'l satams» [non oso nemmeno parlare degli spergiuri su di lei, giacché mi sembra satana]), e 'indemoniata' (come si legge nella *tornada*, dove l'aggettivo diviene un vero e proprio *senbal*, vv. 58-60: «Mos vers, qu'enaici s'estaca, / volgra que 'm fos portaz segurs / a Demoniad'e que 'l fos grams» [vorrei che il mio *vers*, che così si trattiene, fosse portato sano e salvo all'Indemoniata e che le fosse doloroso]). ⁹⁷ L'*incipit* verrà ri-

⁹³ Canettieri 1996: 190.

⁹⁴ Sull'asse che collega le due corone attraverso la linea arnaldiana cf. *ibi*: 358-9. Sulle convergenze tra le petrose dantesche e il *Canzoniere* di Petrarca cf. Bologna 2003: 412-8.

⁹⁵ **CE** assegnano il testo a Raimbaut de Vaqueiras, **C^{ind}N²R** a Raimbaut d'Aurenga, ma gli editori dei due trovatori sono d'accordo nell'assegnare il testo al signore d'Orange; sulla questione si rinvia a Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 36, Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 43 e infine Paterson 1975: 156 e Perugi 1985: 282-3.

⁹⁶ Cf. Di Girolamo 2022: 53: «'la raca': 'rosse' [disusato oggi in fr.], *PD*, s. v. cioè 'donna di carattere litigioso e violento'».

⁹⁷ Per il testo cf. Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 100. Di Girolamo 2022: 53, nota

preso, con quasi esplicita citazione, da Arnaut Daniel con *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruoacs* (BdT 29,4),⁹⁸ con mantenimento dell'*enumeratio* e dell'*incipit* in 'er' / 'ara' e rovesciamento del colore fosco in un coloratissimo *Natureingang*, e sarà oggetto di imitazione da parte di Petrarca, che mostra di appropriarsi del modello occitanico su più livelli nella canzone 29 (*Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*).⁹⁹

Altri punti di contatto, sebbene meno puntuali, possono essere messi in luce tra Raimbaut e il dittico *Al poco giorno e Io son venuto*,¹⁰⁰ tra questi, la dimensione atemporale, impiegata in funzione iperbolica, con cui viene espressa l'assolutezza (dell'amore, gioioso o sofferente che sia, o della poesia stessa): in *Ar vei bru* con rimando a Caino e Abele (vv. 37-39: «Quar anc Caïm, qu'acis Abel, / no saup de tracion un ou / contra leis...») [Quando Caino uccise Abele, / di tradimento non sapeva un fico / al suo confronto], in *Er [se] sebro ill foill del fraisse* (BdT 389,15), ad Adamo (vv. 49-53: «Ja trobare no s'[es]laisse, / qu'anc, pos Adams manget del pom, / no valc, si tot quecs s'enbroia, / lo seus trobars una raba / ves lo meu que m'a ereubut» [Mai nessun trovatore si misuri con me perché mai, da che Adamo mangiò la mela, valse, per quanto ciascuno si lodi, una rapa il suo poetare rispetto al mio che mi ha reso felice]).¹⁰¹ Alla dimensione atemporale ricorre, con simile richiamo aneddotico all'Antico Testamento, anche Arnaut Daniel nella sestina *Lo ferm voler* (BdT 29,14, vv. 25-26 «Pois flori la seca verga / ni d'en Adam mogron nebot ni oncle...»), mentre in

come come l'originalità iperbolica di Raimbaut spicchi a fronte del fatto che «nel Medioevo qualsiasi riferimento al diavolo è sempre introdotto, come testimoniano gli stessi trovatori, con la dovuta cautela, mentre qui indemoniata (per metafora, forse per iperbole) è addirittura *midons*».

⁹⁸ Arnaut Daniel (Eusebi): 116.

⁹⁹ E cioè: «metro, progressione del discorso, immagini, lessico, gusto coloristico»; sulla questione cf. Ravera 2017: 33-4 (cit. a p. 34).

¹⁰⁰ Il confronto che viene proposto dovrà tener conto, naturalmente, dei massicci punti di contatto (ma anche delle discrepanze) tra la sestina dantesca e quella arnaldiana; si veda a questo proposito la dettagliata analisi di Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1079-81.

¹⁰¹ Raimbaut d'Aurenga (Milone 2004): 77 ss.; sui versi in questione mi permetto di rinviare anche a Barsotti 2019: 45-8. L'espressione è commentata inoltre da Di Girolamo 2022: 50.

Dante l'eterna immanenza viene espressa tramite la semplice constatazione di portare il tormento d'amore calcificato, 'inunghiato' nel cuore (*Al poco giorno*, vv. 4-5: «'l mio disio però non cangia il verde, / si è barbato ne la dura petra»; *Io son venuto*, vv. 50-52: «però Amor di cor non la mi tragge; / per ch'io son fermo di portarla sempre / ch'io sarò in vita, s'io vivesse sempre»).

L'immagine del cuore oscurato dovrà avere colpito il giovane Dante anche per il fatto di procedere in parallelo con un altro motivo che reca il marchio di Raimbaut-Arnaut. Maurizio Perugi osserva infatti come il riferimento, in *Ar vei bru, escur, trebol cel* (*BdT* 392,5), a dei «libres / de fag d'amor» (vv. 12-13), possa essere ricondotto alla poetica dell'oscurità (si riporta l'intera *cobla*, vv. 10-18):¹⁰²

Mas aura ni plueja ni gel
no m tengran plus que l gen temps noi
s'auzes desplejar mos libres
de fag d'amor ab digz escurs;
so don plus Temers m'es jaca
qu'Ira m fes dir midons e clams;
que mais d'amor don m'estaca
no chantari'ab nulhs agurs
tro plais vengues entre nos ams.

[Ma il vento, la pioggia e il ghiaccio non mi tratterrebbero più della bella stagione primaverile, se osassi aprire i miei libri di fatti d'amore scritti in uno stile oscuro; rispetto a ciò Timore mi fa da scudo (*jaca*: giacca di maglia), sebbene la disperazione mi facesse parlare della mia signora e lamentarmi; non dovrei mai cantare d'amore, al quale ella mi lega, in alcun modo, fino a che non sia stato raggiunto un accordo tra noi due].¹⁰³

Trovo dunque sensato accogliere l'intuizione di Perugi, il quale propone di identificare nell'immagine dei «libres / de fag d'amor ab ditz escurs» un riferimento alla dimensione dell'*intus*. Lo studioso discute nel suo saggio la lezione del canzoniere **R**, che darebbe un testo simile a «s'auzes despleiar, mos libres / de ditz d'amor, ab digz escurs / so don plus temers

¹⁰² Perugi 2018: 13.

¹⁰³ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 101; la traduzione è mia.

m'essaca»,¹⁰⁴ tradotto: «se il mio libro di detti d'amore potesse descrivere con le sue parole coperte di ruggine tutto ciò da cui la paura mi respinge violentemente».¹⁰⁵ La ruggine (accolta come elemento della copertura delle parole nella traduzione) non fa tuttavia comparsa in *Ar vei bru* e occorrerà dunque prestare cautela nei confronti dell'interpretazione proposta; resta che, come lo stesso Perugi riconosce, anche qui è ovviamente Marcabru il precedente di Raimbaut (*Per savi ·l tenc ses doptansa*, BdT 293,37, vv. 5-6: «qu'eu meteis sui en erranza / d'esclarzir paraula escura»):¹⁰⁶ il riferimento all'oscurità consente inoltre di stabilire un legame con altri prodotti del *trobar clus*, tra cui figura senz'altro la canzone religiosa, *unicum* di C, *Lo foills e ·l flors e ·l frugz madurs* (BdT 323,19) di Peire d'Alvernhe (vv. 31-33): «E sembra m ben els ditz escurs / et en razos / de dir ses motz romputz» [E mi par bene nei detti oscuri e nelle questioni di tenzoni poetare senza argomenti spezzettati], cui *Ar vei bru* può essere accostata anche per la comune presenza della rima in *-urs*.¹⁰⁷ In altre parole, con il ricorso all'immagine del 'libro interiore' Raimbaut sta compiendo un'operazione del tutto simile a quando, in *Car*, *douz e feinz*, si riferisce al proprio cuore ricoperto di ruggine, da rimuovere per poter raggiungere un'espressione poetica più limpida.¹⁰⁸

A conferma di questa ipotesi, varrà forse la pena di accennare sinteticamente all'importanza dello spazio interiore – e delle sue interconnessioni con la poesia – nella produzione lirica di Raimbaut d'Aurenga, che tra i trovatori spicca per l'utilizzo di espedienti lessicali e figurati atti ad esprimere la dimensione dell'*intus*, forse anche per merito delle sue cono-

¹⁰⁴ Il passo divide i mss.: a) s'auzes despleyar mos libres / de fag (dir E) d'amor ab digz escurs CE s'auzes despleiar mos libres / de ditz d'amors ab ditz escurs R; b) s'auzes desplegar mos libres / que son d'amor ab diz escurs NN²; cf. Perugi 2018: 13.

¹⁰⁵ Perugi 2018: 14.

¹⁰⁶ *Ibid.*: «Impiegata in funzione esordiale, l'immagine risale alle origini stesse del *trobar clus*, con Cercamon 1c,36 «s'es qi be ·l chant ni be ·desplei»; Marcabru 34, 45-46 «e sias del vers despleyans / a n Cabreira, que lo remir»; Id. 37, 1-6: che sfida l'ascoltatore a ben decifrare il senso che ogni parola assume nel quadro dell'argomentazione («cho que chascus motz declina, / si com la razos despleia»).

¹⁰⁷ Sul confronto con Peire cf. *ibi*: 15 ss.; per il testo cf. Peire d'Alvernhe (Del Monte): 52 ss.

¹⁰⁸ Sul motivo della ruggine nei trovatori rimando a Mocan 2014: 1160-3.

scenze di ambito medico derivate dai contatti tra l'Occitania e la scuola salernitana.¹⁰⁹ Nella sua poesia è difatti possibile osservare, tra le istanze in gioco, un rapporto talora oppositivo (nell'idea che quanto viene mostrato fuori sia solo una vana apparenza e un vago riflesso di ciò che si muove dentro), talaltra di corrispondenza bilaterale (a una data emozione corrisponde un dato tipo di espressione poetica). Il suo *corpus* rappresenta inoltre un caso di studio particolarmente interessante per il protagonismo degli organi interni, richiamati per indicare la realtà emotiva-intellettuale responsabile dell'innamoramento.¹¹⁰ Se dunque il testo è, come è stato

¹⁰⁹ Su questo punto cf. Fabiani 2014: 255.

¹¹⁰ Oltre all'onnipresente *cor* nei suoi testi compaiono infatti lemmi piuttosto rari quali *cervel* e *test/testa*, sui quali richiama l'attenzione Fabiani 2014: 248 e ss. In *Ara m so del tot conquis* (BdT 389,3), vv. 36-39, Raimbaut ammette ad esempio che amore è un pungolo nel cervello, indicando con questo organo – associato al cuore – la dimensione dell'interiorità «Mon cor ai eu tan isnel / que a penas m'en sofris, / c'amors me pueg'el cervel / si que cor ai que lei dia / a totz...» [Tale è l'impeto del mio cuore che a fatica mi trattengo, perché amore mi monta al cervello e allora voglio parlare di lei a tutti]. Ed è sempre sulla scia di Raimbaut d'Aurenga che Arnaut Daniel potrà indicare, come correlativo dell'interiorità, un organo ben più peregrino come il midollo (*meola*), in *Autet e bas entre 'ls prims fuoills* (BdT 29,5), vv. 19-22: «Merces, Amors, qu'aras m'acuelhs! / Tart mi fo, mas en grat m'o prenc, / quar, si m'art dins la meola / lo fuecs, non vuelh que s'escanta». [Pietà, Amore, che ora mi accogli! Mi è arrivato tardi, ma lo accetto comunque volentieri, perché, se tanto mi brucia il fuoco nelle midolla, non voglio che si estingua]; sulla questione cf. anche Kuzmenko 2005. Sono inoltre degni di attenzione i *loci* in cui il poeta esplicita l'opposizione tra la vana apparenza dell'esteriorità (*for/fora*) – ossia del corpo che resiste alla manifestazione del sentimento – e la verità di ciò che accade nello spazio dell'interiorità (*inz/dinz*), invisibile agli sguardi altrui: cf. *En aital rimeta prima* (BdT 389,26), vv. 25-26: «Si que 'l cor m'art, mas no 'm rima / ren de foras, mas dinz rim» [Sicché il cuore mi arde, ma non mi brucia niente di fuori: brucio dentro] e *Amors, cum er, que farai?* (BdT 389,8), vv. 50-56: «E si eu fauc semblan gai / ni 'm deperh coindes e vans, / si tot m'ai bos ermitans / estat et enquar ploros: / e bos hom religios / serai totz per gen celiva / totz temps, si 'l cor no m'en trai» [E così sono in apparenza gaio e mi mostro gentile e vano, anche se sono stato un perfetto eremita e per giunta in lacrime: e perfetto religioso sarò senza esitare, per chi sa tenere il segreto, sempre, se non me lo impedisce il cuore]. In altri testi ancora tra le due istanze (*dinz* e *fora*) si instaura invece una corrispondenza bilaterale: l'esempio più esaustivo di tale meccanismo si ha in *Assatz m'es bel* (BdT 389,17), dove – seppure, probabilmente, attraverso il filtro dell'ironia – il poeta dice di seguire il suo cuore e di mostrare fuori i suoi contenuti, vv. 9-11: «e sec mon cor / e n mostri for / tot aisso don ilh m'es cossens»; cf. Raimbaut d'Aurenga (Barsotti): 98-9.

detto, di Raimbaut (e se l'interpretazione è valida), non va escluso che in questo stesso trovatore, come proposto da Perugi, si possa identificare il canale di diffusione di un motivo che ispirerà a Dante l'immagine del 'libro della memoria' nell'esordio della *Vita Nova* (I) («In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la qual dice: *Incipit vita nova*»):¹¹¹ quell'immagine, cioè, che promuove l'immagine del libro a «principio e base della conoscenza», e che, associata al concetto di memoria, restituisce l'idea di un registro delle «esperienze della vita, che sono gli elementi costitutivi di quella conoscenza e di quel processo».¹¹²

5. QUESTIONI RIMICHE

La categoria di *asperitas* non basta da sé sola a descrivere il legame che intercorre tra il Raimbaut d'Aurenga imitatore di Marcabru e *Io son venuto al punto de la rota*, a meno che il confronto non venga esteso a fatti di tipo rimitico; l'editore Pattison notò infatti: «Of all the self-imposed obstacles in which Raimbaut indulges none is more striking and important than rare rhyme».¹¹³ Nella rima Dante concentra la nota dell'*asperitas* che caratterizza il ciclo delle petrose: è qui, infatti, che viene demarcata la svolta rispetto alla produzione poetica precedente, sia grazie a giochi di iterazione e permutazione (che risentono del modello più artificioso mai raggiunto dai trovatori, cioè la sestina), sia per mezzo del valore fonosimbolico di alcune terminazioni rare, con una «serie di vocaboli faro, connotatori e delimitatori di fondamentali campi semantici» che possono essere messi a confronto con alcuni esiti rimitici della tradizione precedente.¹¹⁴ È su questo

¹¹¹ Perugi 2018: 15. Per il testo cf. Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2015): 77. Sul libro come simbolo in Dante cf. Curtius 2022: 457-65 e Fenzi 2017b.

¹¹² Cf. *ibid.*; sul punto in questione anche Bologna 1998: 25.

¹¹³ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 50. L'editore americano proseguiva osservando: «It is certainly an outstanding characteristic of *trobar ric* and was equally prominent in the early *trobar clus*. Raimbaut, however, does not employ it in nearly as many of his works as one would think after a casual reading. His tendency is to use it only in those works where a very high artistic effect is sought. It is especially evident in poems imitating the style of Marcabru».

¹¹⁴ Bologna 1998: 33.

stesso terreno che si compie, come osserva Enrico Fenzi, il programma di imitare e stravolgere dall'interno la poesia provenzale; qui Dante infatti «strappa il tema naturale dalle sue limitate e canoniche funzioni, e ne fa la condizione di verità nella quale è immerso e con la quale deve ingaggiare il drammatico confronto che è sostanza morale e intellettuale della canzone tutt'intera», portando avanti una sfida che «muove da un aperto e chiaro atto di riconoscimento ch'è insieme omaggio agli "antiquiores doctores" e una dichiarazione di guerra».¹¹⁵

Non sembra essere tuttavia la menzionata canzone *Car, douz e feinz* – a giudicare dai commenti a *Io son venuto al punto de la rota* – il modello stilistico più vicino a Dante. Claudio Giunta fa anzi notare che, per la presenza del dettagliato *incipit* invernale e dei suoni ruvidi in *-r-* (che sembrano essere associati, anche altrove, all'«anti-*Natureingang*»¹¹⁶ il termine di confronto più appropriato si identifica nella misteriosa e affascinante *Er resplan la flors enversa* (*BdT* 389,16),¹¹⁷ di cui cito i versi di apertura:

Er resplan la flors enversa
 pels trencans rancs e pels tertres:
 cals flors? Neus gels e conglapis
 que cotz e destrenh e trenca,
 don vei mortz quils critz e siscles
 pel fueils pels rams e pels giscles,
 mas mi ten vert e jauzen jois
 er can vei secs los dolens crois.

¹¹⁵ Fenzi 2017a: 454-5; più in generale, sul rapporto con ben precisi modelli provenzali, cf. *ibi*: 450 ss.

¹¹⁶ Dante, *Rime* (Giunta): 463, riporta l'esempio di *Al prim pres dels breus iorns braus* di Aimeric de Belenoi (*BdT* 9,5). L'affinità tra il *trobar car* e l'atmosfera invernale è stata notata anche da Canettieri 1996: 189, il quale osserva che «lo stile prezioso è scuro come l'inverno, lo stile piano è chiaro come la bella stagione». Sempre a proposito del «valore invernale» dei nessi in *-r-* in *Er resplan*, cf. anche Cefruga-Verlato 2021: 37. Viel 2022: 213, nota che il «recupero dell'*anti-topos* lirico dell'esodio invernale» è «programmaticamente evitato nella tradizione italiana» ed è quindi spia evidente di un'allusione al *trobar clus* di stampo marcabruniano.

¹¹⁷ *Ibid.* Per il testo cf. Raimbaut d'Aurenga (Milone 1998): 63-71.

[Ora splende il fiore inverso su rocce taglienti e monti. Che fiore? Neve, gelo e ghiaccio che brucia, tortura e taglia: morti trilli, gridi e fischi vedo su frasche, rami e verghe; ma mi tien verde e gaio gioia ora che vedo rinsecchiti i vili].¹¹⁸

Nella canzone – caratterizzata da una certa oltranza espressiva che si impernia sul rovesciamento di cui è simbolo la *flors enversa* –¹¹⁹ si distinguono parole-rima dai suoni marcatamente aspri, la cui funzione di «perni nello sviluppo del ragionamento poetico» riflette un uso tipicamente rambaldiano del rimante, anticipando la sestina.¹²⁰ Ma l'*asperitas* delle rime – da confrontare ancora con la petrosa *Io son venuto: corca, inforca, arco, ombra, disgombra, carco, pietra*, caratterizzate dalle «uscite in *r* + altra consonante» – non è riflessa, entro il *corpus* poetico di Raimbaut, solo ed esclusivamente dal testo appena menzionato.¹²¹ All'interno di *Er resplan*, infatti, il timbro rimico in *-ro/-or-* (che nella petrosa di riferimento sembra essere prevalente) trova rappresentanza solo nella parola-rima *croi*, mentre un altro *incipit* del nostro trovatore sembra seguire *Er resplan* per l'insieme dei referenti e dei valori fonosimbolici del lessico impiegato. Trattasi della già menzionata *Er [se] sebro ill foill del fraisse* (*BdT* 389,15), canzone corredata a sua volta di introduzione invernale (vv. 1-8):¹²²

¹¹⁸ *Ibi*: 63; cito dalla traduzione in versi di Zambon 2021: 349 (senza tuttavia riprodurre graficamente gli a capo).

¹¹⁹ Secondo Stanesco 1997: 252, il dispositivo della *flors enversa* rovescerebbe il senso complessivo del testo e del *joi* d'amore ivi espresso in un generale *adynaton*. Tale è già l'opinione di Bauer 1992: 92-3, che individua nella *flors enversa* la chiave logica, in senso figurale, con cui leggere il componimento; sui dispositivi dell'*oxymoron* nel testo in questione si veda anche Renzi 1976.

¹²⁰ Zambon 2021: 346; ma lo stesso si può dire, ad esempio, di *Assaz m'es bel* (*BdT* 389,17), ma anche dei concetti chiave, ribaditi con lemmi della stessa radice, di *Ab nou cor et ab nou talen* (*BdT* 389,1).

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Canzone che, si noti qui di passaggio, è menzionata anche in Dante, *Rime* (Giunta): 47 (commento a *Io son venuto*) quale parallelo per il motivo del silenzio degli uccelli nella stagione rigida. Anche quest'immagine fa emergere la possibilità di accostare nuovamente Dante, Arnaut Daniel e Raimbaut d'Aurenga, giacché un altro esempio si trova in *L'aur'amara* (*BdT* 29,13), vv. 5-8: «e ls lets / becs / dels auzels ramencs / ten balbs e mutz»; altri riferimenti (come ad es. Cercamon) in Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1071, *ad loc.*

Er [se] sebro ill foill del fraisse
 e [il] ram s'entressenha[n] el som,
 que per la rusca no i poia
 la dolz'umors de la saba,
 e ill auçel son de cisclar mut
 pel freit que par que ls destrenga:
 mas ges per aisso no m remut
 que l cor no m traia fait de drut.

[Ora si staccano le foglie dal frassino e si scorgono i rami sulla cima, perché per la corteccia non sale il dolce umore della linfa, e gli uccelli hanno smesso di fischiare per il freddo che sembra stringerli: ma non per questo rinuncio alla mia natura di amante].¹²³

Nello spettro dei testi maggiormente rappresentativi del *trobar clus*, *Er resplan* spicca certo come possibile ‘canzone orientante’ per l’ispirazione dantesca anche per una serie di elementi che non si ripropongono invece in *Lo ferm voler*, come il fatto di inserire nella trama lirica termini tecnici e scientifici in forma di *hapax* e preziosismi.¹²⁴

La predilezione di Dante per il virtuosismo rimico orienta tuttavia ancora verso *Car, douz e feinç*. Così come in *Al poco giorno* la presenza di rime equivoche consente, grazie alla ripetizione dei rimanti al penultimo e all’ultimo verso di ogni stanza, di avere effetti virtuosistici dati dall’insistenza su determinati suoni (si veda anche la rima derivativa *turba* : *sturba*),¹²⁵ qualcosa di simile può esser detto anche di *Car, douz e feinç*, dove le *coblas* sono incorniciate dall’iterazione della stessa parola-rima ma con diversa desinenza. Da questo punto di vista, il canzoniere rambaldiano è

¹²³ Raimbaut d’Aurenga (Milone 2004): 77 ss.

¹²⁴ Si pensi, in *Er resplan*, al controverso *conglapis* (v. 3) e all’accumulazione di verbi come *cotç*, *destrenh* e *trenca* (v. 4) o di elementi del paesaggio come *quils*, *critç* e *siscles* (v. 5); in *Al poco giorno* a *pianeto* (v. 7), *arco* (v. 8) o *emisperio* (v. 19). Il lessico tecnico di ambito astronomico caratterizza tutto il testo di *Io son venuto*, a proposito del quale i commenti mettono in luce l’affinità con *incipit* trobadorici come Guilhem de Cabestanh, *Ar vey qu'em vengut als jorns loncs* (BdT 213,3), Gavaudan, *A la plus longa nuech de l'an* (BdT 174,1) e Azalais de Porcairagues, *Ar em al freit tems vengut* (BdT 43,1); cf. Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1067 e 1083, e bibliografia ivi citata.

¹²⁵ *Ibi*: 1065.

una vera e propria miniera di sperimentazione rimica per gli innumerevoli esempi di testi a *rims derivatius*, come *En aital rimeta prima* (BdT 389,26), e parole-rima, come *Car vei que clars* (BdT 389,38), *Assaz m'es bel* (BdT 389,17) e *Aissi mou* (BdT 389,3). La presenza di rime derivative, anche interne, è senz'altro uno dei tratti distintivi di *Car, douz e feinz*, dove il gioco di retrogradazione interna a ogni stanza (data dall'iterazione di lemmi con la medesima radice) prefigura già un vero e proprio 'effetto sestina' (vv. 1-9):¹²⁶

Cars, douz e fenz del bederesc
 m'es sos bas chanz, per cui m'aerc;
 c'ab joi s'esper vii e noire
 el tems que lh grill pres del siure
 chantan el mur jos lo caire;
 que s compassa e s'escaira
 sa vos, qu'a plus leu de siura
 e ja uns non s'i aderga
 mas grils e la bederesca.

Quel che è certo è che il *trobar car* di Raimbaut d'Aurenga risulta congeniale a Dante per il fatto di poter essere associato alle ambientazioni fosche che caratterizzano sia le petrose sia l'*Inferno*.¹²⁷ Se è vero che al nome di Raimbaut si associa quello di Marcabru, grande rappresentante del motivo dell'*incipit* invernale,¹²⁸ anche la presenza di Peire d'Alvernhe nel retroscena dell'esperienza petrosa risulta incisiva grazie a componimenti come *Dejosta ls breus temps e ls lonc sers* (BdT 323,15) con cui l'alverniate inaugura infatti un nuovo modo di comporre che approderà sino alle petrose.¹²⁹

¹²⁶ Effetto prodotto, secondo Roncaglia 1981: 19, anche da *Car vei que clars* (BdT 389,38), dove le parole-rima presentano un'alternanza che «rappresenta già, embrionalmente, il principio della *retrogradatio cruciata*».

¹²⁷ Canettieri 1996: 189.

¹²⁸ Si pensi a *Lo vers comens cant vei del fau* (BdT 293,33), ma anche a *Al prim comenz de l'invernaill* (BdT 293,4), *[Co]ntra [l'i]vern que s'e[n]ansa* (BdT 293,14), *Per l'aura freda que guida* (BdT 293,36) e *Pus la fuelha revirola* (BdT 293,38).

¹²⁹ Canettieri 1996: 194. Su Peire d'Alvernhe nelle petrose cf. Viel 2022: 215-6. Ascrivibile al repertorio dello pseudo-alverniate (e sulla cui paternità fa il punto Beltrami 2020: 683-4) è poi *Abans que · blanc puoi sion vert* (BdT 323,1), con cui la sestina dantesca

I punti di contatto tra *Io son venuto* e *Er resplan* risultano senz'altro di notevole interesse, e non solo nella misura in cui quest'ultima canzone si candida a modello più vicino, tra i testi conservati, alla sestina di Arnaut.¹³⁰ Si può invece legittimamente parlare di modello metrico 'indiretto', o di modello 'occultato'; la sua presenza tuttavia nei materiali di circolazione toscana non va trascurata, ed è legittimo credere che il testo sia tra le carte provenzali di Guittone non solo per il motivo dell'anti-*topos* primaverile di *Ora che la freddore*,¹³¹ ma anche per il prestito di alcuni stilemi di gusto

rivela, come dimostra Vatteroni 1991: 169-70, dei punti di contatto (ad es. per il motivo del 'pascere l'erba', in *Al poco giorno* ai vv. 34-35, nel testo provenzale ai vv. 36-38 e per le note coloristiche del bianco e del verde, in *Al poco giorno* ai vv. 2 e 10-11, in *incipit* nel testo provenzale). Vatteroni (*ibid.*: 171 ss.) osserva una buona affinità tra la sestina dantesca e una canzone di Gaucelm Faidit che risulta condizionata da stilemi del filone *car*, e cioè l'*unicum* di **T** *Ar es lo mont[ç] vermellitç e vertç*, che «rientra in un gruppetto di testi per Raimon d'Agout in parte caratterizzati dall'impiego di *rimas caras*, forse per influenza di Raimbaut d'Aurenga» (*ibid.*: 171). Cf. anche Paterson 1975: 87 («*Dejosta 'ls breus iorns'* may mark the beginning of a new eloquence anticipating Dante himself») e Canettieri 1993: 25-6 («l'inizio del nuovo modo di comporre [...] che giungerà fino alle rime petrose di Dante Alighieri, nella cui "sestina" il debito e il riconoscimento della priorità cronologica e qualitativa del componimento si farà palese con la citazione incipitaria *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*). In Dante, *Rime* (Giunta): 480 si menzionano, insieme al caso dell'alverniate, Gavaudan, *A la plus longa* (*BdT* 174,1), vv. 1-2, e Berenguer de Palol, *Mais ai de talan* (*BdT* 47,8), v. 6; cf. inoltre Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1084 (v. 3 di *Al poco giorno*).

¹³⁰ Per il fatto di alternare le stesse otto parole-rima all'interno di ogni *cobla* (con variazioni di natura morfologica); sulla questione cf. Canettieri 1996: 56, 62 e 187 ss. e Roncaglia 1981: 29.

¹³¹ Qui si ritrova infatti un abbozzo di cornice invernale tramite il cursorio cenno al concetto di freddo; la presentazione di una situazione di contrasto tra contesto stagionale e sentimento – e, dunque, la sopravvivenza del canto in condizioni esterne sfavorevoli – richiama anche qui alla mente un *topos* già trobadorico e costituisce un preludio importante per l'orchestrazione atmosferica del «desio» dantesco, che a sua volta «non cangia il verde» (*Al poco giorno*, vv. 4-5). Si riportano i versi di apertura del testo (XVIII, vv. 1-10): «Ora che la freddore / desperde onne vil gente, / e che falla e desmente / gioia, canto ed amore, / ho di cantar voglienza / per mantener piacenza / tutto che perta e danno / e travaglio ed affanno / vegname d'onne parte; / ma per forza sen parte» e i vv. 11-20, dove viene sviluppato il motivo del 'contrario' (alla base dello sviluppo logico, ad esempio, della rambaldiana *flors enversa*), che consente di descrivere in senso contrastivo (rispetto alla stagione) il sentimento che muove il canto: «Quand'omo ha 'n suo piacere

provenzale in posizione rimica (come, tra i tanti, l'aggettivo 'croia' che trova riflesso nel prov. *croi*).¹³²

Sempre gravitando intorno ai raffronti rimici, l'effetto della durezza e della concretezza è poi accresciuto, nota bene Andrea Acribo, dal netto prevalere dei bisillabi in posizione rimica, caratteristica che vale alle petrose la qualifica di «punto di non ritorno»,¹³³ preparando il terreno al Dante trecentesco e poi a Petrarca.¹³⁴ La rima bisillaba, infatti, non solo significa ritmo piú vibrante, piú nervoso, ma ha ricadute di tipo semantico giacché impone, di regola, la riduzione dei concetti astratti in punta di verso e la concentrazione, in questo luogo assai esposto, di immagini concrete veicolate per lo piú da verbi d'azione.¹³⁵

Al di là della potenza evocatrice del bisillabo – sono bisillabe molte delle parole-rima della sestina arnaldiana e sono bisillabi molti rimanti del repertorio *clus* della generazione di mezzo –, all'interno di *Così nel mio parlar* una sequenza di rime in *-uca* colpisce per la durezza dei suoni e la materialità scabra dei concetti (ancora una volta 'azioni') veicolati dai rimanti. Cito per esteso i vv. 27-39:

Ché piú mi triema il cor qualora io penso
di lei in parte ov'altri li occhi induca,
per tema non traluca

/ tempo, stagione e loco, / mester faceli poco / isforzarse a valere; / ma mester falli allora / che nel contrar dimora / per mantenssi a bene; / e cento tanti tene / pregio no-chier, ch'a torto / vento acquista bon porto»; cf. Guittone d'Arezzo (Egidi): 39.

¹³² In Guittone l'agg. 'croia' compare in dittologia con 'villana' e spesso riferito a 'gente' (IX, vv. 3, 6, 7, in rima con *noia* e *gioia*; XV, vv. 143-144: «è remesso e a croia / gente e fello paiese»; IX, v. 7: «e ch'entra gente croia»); cf. inoltre Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 158-161: «Per quant'aggio di gioia / tant'aggio mala noia: / la mia vita è croia / senza voi vedendo». Altre occorrenze si hanno nel guittoniano Meo Abbracciavacca, *Vacche né tora pió neente bado* (*Poeti del Duecento* [Contini]: 345 [vol. I]), v. 14: «e di quell'ho che vol mia vita croia» e nelle *Laude cortonesi*, *Oimè lasso e freddo* (Banfi *et alii* 1981-1985: 240-5), vv. 11-12: «prego, cor mio, la mia vita croia / piú non sequisse»; cf. su questo punto Mancini 1988: 10.

¹³³ Sull'argomento (con considerazioni piú ampie sulla natura accentuale del verso) cf. ancora Acribo 2004: 227-9.

¹³⁴ *Ib.*: 228.

¹³⁵ *Ib.*: 228-9.

lo mio penser di fuor sí che si scopra,
 ch'io non fo de la morte, che ogni senso
 co li denti d'Amor già mi manduca;
 ciò è che 'l pensier bruca
 la lor vertú sí che n'allenta l'opra.
 E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra
 con quella spada ond'elli ancise Dido,
 Amore, a cui io grido
 merzé chiamando, e umilmente il priego;
 ed el d'ogni merzé par messo al niego.

La rima in *-uca* di *Cosí nel mio parlar* richiama a tutti gli effetti i suoni, non esattamente comuni, in *-uc* e *-ucs* che si ritrovano in certi prodotti della lirica trobadorica.¹³⁶ Ora, tale rima – già in precedenza accostata agli esiti danteschi da Roncaglia e Canettieri, che la confrontano tuttavia non con *-uca* di *Cosí nel mio parlar*, ma con *-uco* di *Inf. XXXII* –¹³⁷ è nella tradizione lirica provenzale coniazione di Marcabru,¹³⁸ che la impiega in *Al departir del brau tempier* (*BdT* 293,3); seguirà subito Raimbaut d'Aurenga, che ne fa uso in ben due testi, e cioè *Anz que l'aura bruna s cal* (*BdT* 389,9) e *Ar non sui jes mals et astrucs* (*BdT* 389,14).¹³⁹ Quest'ultimo testo genera a sua volta il *senhal* astrologico reimpiegato da Arnaut Daniel in *Amors e iois e liocs e tems* (*BdT* 29,1), nella cui prima *cobla* l'autore si auto-rinomina *Astrucs* (vv. 1-8).¹⁴⁰

¹³⁶ Su questa terminazione cf. Santini 2011: 676-7 e Barachini-Viel 2016: 37-48.

¹³⁷ Marcabru (Roncaglia 1953): 9 e Canettieri 1996: 244. Occorre inoltre tener presente che la rima in *-uco* è presente anche in Guittone, *Tutt'or, s'eo veglio o dormo* (XI, vv. 13-19); cf. Guittone d'Arezzo (Egidi): 24.

¹³⁸ Beltrami-Vatteroni 1994: 272-3.

¹³⁹ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 209 e 187. La prima canzone menzionata è apocrifia e *unicum* di *a*: Pattison (*ibi*: 33-34), seguendo le precedenti argomentazioni in Raimbaut d'Aurenga (Appel): 11 e 12 (n.), e Chabaneau 1885: 376, n. 1, nega la paternità rambaldiana, notando le affinità tra il testo in questione e il *gamberlay* di Raimbaut de Vaqueiras. La questione è riassunta da Gambino 2001: 379, mentre Harvey 2003: 407-17, smentisce i dubbi sulla paternità del testo a Raimbaut d'Aurenga.

¹⁴⁰ Cf. *Ar non sui jes mals et astrucs* (*BdT* 389,14), vv. 1-6: «Ar non sui jes mals et astrucs, / anz sui ben malastrucs de dreg; / e puois malastres m'a eleg / farai vers malastruc e freg. / Si trop un malastruc adreg / que 'l malastruc cap mi pesseg!» [Non sono ora malato e fortunato, ma piuttosto sono ben sfortunato; e siccome un cattivo astro mi ha eletto, scriverò un vers sfortunato e povero. Se trovassi un uomo davvero sfortunato, che mi spacchi la sfortunata testa!]; Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 187.

Amors e joi e luecs e temps
 me fan tornar lo sen enderc
 d'aquel joi qu'avia l'autr'an
 qan chassava la lebr'a bou:
 ara m va mieils d'amor e pieis,
 car ben am, d'aizo m clam Astrucs,
 mas Non-Amatz ai nom anquers
 s'amors no venz son dur cor e l mieus prec.

[Amore e *joi* e luogo e tempo mi rimettono il cervello a posto: quanto al joi che avevo anni fa quando cacciavo la lepre col bue, ora in amore mi va meglio e peggio, perché amo perfettamente e di ciò mi chiamo fortunato, ma di non-amato porto ancora il nome se Amore e la mia richiesta non vincono il suo cuore duro].¹⁴¹

Da notare che nei versi di Arnaut il secondo *senhal* (*Non-Amatz*, v. 7) viene presentato in un contesto dove ad Amore viene attribuito un *dur cor* (v. 8): siamo ancora, dunque, nella costellazione semica della durezza, che a quanto pare fissa intorno a sé rime, lemmi e immagini preziose destinate a collegare a un filo rosso Marcabru, la sua eredità poetica e il Dante petroso.

Se l'elemento rimico non dovesse bastare a fare emergere quello che definirei un 'canone trobadorico delle petrose' – dove Raimbaut occupa un posto, se non centrale, direi almeno rilevante –, in *Cosí nel mio parlar* il riferimento ai denti e alla masticazione – o, piú in generale, alla dimensione corporea, senz'altro diabolica (con un lessico che prelude le caratteristiche del «vasto campo degradante» delle Malebolge infernali)¹⁴² di Amore – dà a sua volta risultati interessanti accostato a certe immagini ricavabili dal fronte occitanico. Uno dei casi piú singolari è rappresentato non a caso da Arnaut Daniel, *Chanso do ill mot son plan e prim* (*BdT* 29,6), che accenna

¹⁴¹ Arnaut Daniel (Perugi 2015): 246 ss., con modifiche alla traduzione; l'editore non commenta i *senhals* in questione. La scelta, che approvo, di mettere a testo le maiuscole per i soprannomi di *Astrucs* e *Non-Amatz* è invece di Canettieri 1996: 243.

¹⁴² Cito dalla voce 'Malebolge' (Mazzamuto) per l'*Enciclopedia Dantesca*, consultabile online, al link: https://www.treccani.it/enciclopedia/malebolge_%28Enciclopedia-Dantesca%29/. Sulla dimensione sensuale che caratterizza la petrosa in questione cf. Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1104 (dove viene confrontata con gli argomenti tipici delle *malas cansos* provenzali).

al motivo della ‘fame d’amore’, accompagnata dal verbo *badalbar* (v. 46: «Er ai fam d’amor don badaill» [Ora ho fame d’amore, dunque resto a bocca aperta/sbadiglio]) e cui andrà riconosciuta specificità nell’ambito delle espressioni che rientrano nello spettro delle manifestazioni fisiche del sentimento d’amore.¹⁴³ Si pensi, inoltre, alla rarità del lemma ‘denti’ (*dens* in lingua occitanica) nella lirica italiana, dove il riferimento materiale alla bocca, a parte qualche eccezione, difficilmente esce dalle *descriptions personae* della donna amata.¹⁴⁴ Nella lirica occitanica, la situazione è sicuramente più varia e offre un buon ventaglio di occorrenze utili al confronto, anche se non dello stesso calibro; i *dens* possono però rappresentare il confine fisico tra l’espressione dei sentimenti e il loro *celar*, contrasse-

¹⁴³ Come nota Viel 2015: 74, il verbo in questione, il cui uso si sarebbe diffuso a partire da Marcabru, per poi trovare il massimo impiego in Arnaut Daniel, «ha [...] un impiego fortemente espressivo, direi quasi un uso parodico, perché dipinge l’innamorato che ha fiducia nell’amore come un folle illuso che resta vanamente in attesa, a bocca aperta». *Badalbar* ricorre inoltre – come ricorda lo stesso Viel (*ibi*: 75), su suggerimento di Anna Alberni – nello *Speculum al foder*, un trattato sull’igiene sessuale: «E diu-li sa amor, e est[r]anya-la quan lo veu, e badalla sovent, e guarda si mateixa mirant si res li fall»; *Speculum al foder* (Alberni): 82. Cf. inoltre Gubbini 2009: 116-8. Un’altra occorrenza significativa del verbo in questione si trova nel *corpus* di Daude de Pradas (Melani): 258, in *Si per amar ni per servir* (BdT 124,16), v. 17: «Ai, quan badalh e quan sospir», poco dopo un’espressione corporea quanto mai significativa e connessa al tema della fame, cioè vv. 11-13: «de midons non puesc aver be / [...] / e no m fetz mai la dentarigua», cioè ‘di midons non posso avere bene [...] e non mi logorò per nulla i denti’, o meglio, come specifica la traduzione di Meli: «l’amore non fu mai tanto da farsi “mangiare”, godere a sazietà». Altri studiosi, tra cui Sansone 1984-1986: 386 (vol. II), hanno inquadrato questa espressione come generica «manifestazione d’amore». Si vedano inoltre Arnaut Daniel (Perugi 1978): 124 e 416, e Peire Cardenal (Vatteroni): 208 (vol. I). Cf. infine Ravera 2017: 218.

¹⁴⁴ Sul tipico impiego di questo elemento nella *descriptio* dell’amata cf. ad es. Pier della Vigna, *Uno piacente isguardo* (*Poeti del Duecento* [Contini]: 123 [vol. II]), vv. 16-17: «La boc[c]a e li denti / e li gesti piacenti - m’han conquiso». Sul fronte più puramente ‘materiale’ e corporeo cf. invece Brunetto Latini (Carrà): 81-2, che invece li riconduce alla sfera semantica della masticazione, nel *Tesoretto* (vv. 1480-1485: «ma ben è gran vilezza / ingolar tanta cosa / che già fare non osa / conviti né presenti, / ma colli propi denti / mangia e divora tutto: / ecco costume brutto!») e Guittone d’Arezzo (Egidi): 41, *Abi lasso, or è stagion de doler tanto*, (XIX, v. 32: «Leone, lasso, or no è, ch’eo li veo / tratto l’onghie e li denti e lo valore, / e ’l gran lignaggio suo mort’a dolore, / ed en crude pregio[n] mis’a gran reo»).

gnando con un'immagine corporea la dicotomia tra *dinz* (interiorità, sentimento) e *for* (manifestazione, parola); e non sarà un caso che sia ancora Raimbaut il primo a saggiarne i valori metaforici in *Assaz m'es bel* (BdT 389,17, vv. 31-33: «ab que m demor / gen dins mon cor / si que l dir no m passa las dens» [purché ciò resti bene dentro il mio cuore, in modo che la parola non passi attraverso i denti]),¹⁴⁵ seguito subito da Giraut de Borneill, suo interlocutore prediletto.¹⁴⁶

Un *focus* specifico richiede ancora, infine, il verbo provenzale *manducar*, assente quasi del tutto nel *corpus* trobadorico ad eccezione della variante, in qualità di forma dotta rispetto al più comune *manjar*, nei canzonieri **AIK** nel *gap* marcabruniano *D'aisso laus Dieu* (BdT 293,16, vv. 13-18):

De gignos sens
sui si manens
que mout sui greus ad escarnir,
lo pan del fol
caudet e mol
manduc e lais lo mieu frezir.

[D'astuzie son così ricco, che ben difficile è ch'io resti beffato. Io mangio tiepido e soffice il pane del minchione, e lascio raffermarsi il mio].¹⁴⁷

Al caso in questione si potrà accostare la scelta di Dante di far incontrare il suono in *-uca* con la figuratività forte di verbi come *manduca* e *bruca* (quest'ultimo, oltre che essere «rarissimo», costituisce «la più antica attestazione e da Dante dipendono le poche occorrenze trecentesche, tutte in poesia»):¹⁴⁸ un'*imagerie*, dunque, che parrebbe amplificare la semantica del-

¹⁴⁵ Barsotti 2021: 34.

¹⁴⁶ Ad es. *Ges aissi tot non lais* (BdT 242,36), vv. 8-11: «Anz des que comens / mos chanz avinenz, / puois n'estreing las denz, / que no ls aus retraire» [Appena comincio i miei bei canti, stringo i denti e non oso cantare]; Giraut de Borneil (Sharman): 264 e ss.; altri riferimenti *ibi*: 42-3.

¹⁴⁷ Marcabru (Roncaglia 1951): 61. Cf. inoltre Marcabru (*Gaunt et alii*): 212, i cui editori mettono a testo la grafia di **E** (*mangi C*): «De ginhos sens / soi si manens / que molt sui greus az escarnir; / lo pa del fol / caudet e mol / mange e lais lo meu frezir»; cf. la nota (*ibi*: 217): «The reading of *AIK*, *manduc*, gives 'let the fool eat it, and let mine go cool' (or: 'and I leave mine to cool')».

¹⁴⁸ Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1114.

l'asperità già diffusa in ambito provenzale, e che la sensibilità del tempo poteva rievocare a partire da insigni modelli occitanici del canone 'difficile'.

6. LA SINTESI DANTESCA E I TROVATORI 'SCOMODI'

La seconda posizione di Arnaut (subito dopo Giraut de Borneill), caso raro anche se non unico, all'interno del canzoniere **U**, possibile canale di confluenza di materiale trobadorico in Toscana e su cui si è a lungo discusso,¹⁴⁹ è indicativa nel contrassegnare l'inventore della sestina come autore di prestigio;¹⁵⁰ inoltre, insieme al gemello **c**, **U** assegna ad Arnaut Daniel *Er resplan la flors enversa* (BdT 389,16).¹⁵¹ Un tramite come questo, osserva giustamente Stefano Resconi, si candida a rappresentare la testimonianza più vicina a quella che permise a Inghilfredi di precedere l'esperienza petrosa con la sua canzone in 'scura rima' *Del meo voler dir l'ombra* – aprendosi così «una personale strada attraverso la quale collocarsi nel solco dei modi guittoniani nella Toscana del tempo» –¹⁵² e all'anonimo autore del *Mare Amoro* di citare la *flors enversa* al v. 121 del suo poemetto («come

¹⁴⁹ Rimando per la questione a Resconi 2021a: 416-7, Resconi 2021b: 104-12 e Resconi 2014: 308-9. Cf. inoltre la sintesi offerta da Viel 2021: *passim*.

¹⁵⁰ La posizione di apertura in un canzoniere esprime infatti, nelle *einheitlich geordnete Sammlungen*, un 'canone'; sulla questione cf. Avalle 1993: 69-70. L'unico canzoniere che si apra con Arnaut Daniel è **N**², esemplato dall'umanista Giulio Camillo, che esprime in questo modo la priorità del trovatore perigordino nel ventaglio dei trovatori più influenti sulla prassi compositiva petrarchesca; Barsotti 2022: 38.

¹⁵¹ I due canzonieri appartengono infatti a una diramazione toscana della *traditio* occitanica; l'ipotesi in questione è sviluppata da Santangelo 1921: 69-86 (i mss. indiziati risalirebbero a un canzoniere perduto denominato q²). Sui canzonieri in questione, si vedano le annotazioni di Avalle 1993: 98; cf. infine Canettieri 1996: 189-90, n. 13.

¹⁵² Oltre all'*incipit*, degno di nota per la dichiarazione di poetica (vv. 1-5: «Del meo voler dir l'ombra / cominzo scura rima. / Como di dui congiunti amor m'inungla, / sí natural m'adombra / in lavoreo e lima»), la canzone presenta, come nota Lachin 1974: 281, il primo vero e proprio «verso 'petroso' della nostra antica lirica» ai vv. 31-36: «Tal è 'l disio c'ho 'nde / che sí spesso mi conde / d'un agghiadato pensier crudo e resto; / und'eo di duol no resto / quand'a pensar m'aresto / là u' il disio lo mio mal nasconde»; cf. Inghilfredi (Marin): 97-8. La citazione riportata a testo è da Resconi 2021b: 108.

la fior di grana [e] flore inversa»).¹⁵³ L'ipotesi che sia il canone arnaldiano ad attirare nella propria orbita un testo di Raimbaut e non il contrario – e dunque a orientare un'estetica tipicamente toscana e tipicamente duecentesca – è dunque convincente.

Sembra tuttavia smentire il primato arnaldiano quella che pare essere a tutti gli effetti l'eco di una canzone di Raimbaut d'Aurenga nell'*incipit* del *Mare Amoro*so (vv. 1-4):¹⁵⁴

Amor mi' bello, or che sarà di me?
 Piacciavi pur ch'io dea morire a torto;
 or vi pensate ben se v'è onore
 a darmi morte [...]

La canzone di Raimbaut candidata a possibile modello è in tal caso *Amors, cum er, que farai* (BdT 389,8), trasmessa (e associata al nome di Raimbaut) da **ACDEIKMN²d**; come nel poemetto italiano, il testo reca il motivo della morte inflitta da Amore in persona, inserito in un'interrogativa ad effetto che apre il testo (vv. 1-3):

Amors, cum er, que farai?
 Morrai frescs joves e sans,
 enaissi dins vostras mans?

[Amore, che accadrà, che farò? Morirò fresco giovane e sano, così nelle vostre mani?]

Il caso in questione serve solo per ribadire la probabilità che il nome di Raimbaut circoli, probabilmente con testi autenticati, nella cultura duecentesca e nei materiali disponibili in Toscana.¹⁵⁵ Se è vero che tra i ma-

¹⁵³ Resconi 2021b: 105-6. Per il testo cf. *Gatto Lupesco e Mare amoroso* (Carrega): 64; sulla questione si veda inoltre Cherchi 1979: 56-63.

¹⁵⁴ *Poeti del Duecento* (Contini): 483-500 (vol. I); sulla canzone di Raimbaut con cui si opera il confronto, cf. Milone 2004: 48 ss. Il riscontro in questione si trova già segnalato in Vuolo 1965: 1154.

¹⁵⁵ È possibile che un'eco simile risuoni anche nella cultura occitanica di Petrarca: si pensi, ad esempio, all'*incipit* di *Rvf* 268 (vv. 1-3): «Che debb'io far? che mi consigli, Amore? / Tempo è ben di morire, / et ò tardato piú ch'i' non vorrei»; la suggestione è di Lorenzo Fabiani, che ringrazio vivamente.

noscritti toscani identificabili nessuno contiene il testo in questione – che sembra rimontare decisamente al ramo ϵ della tradizione –, non va escluso che un apporto simile possa essere giunto in Toscana a partire dall'ambiente padano. Le poche tracce di cui disponiamo porterebbero a considerare la possibilità che una propaggine di ϵ molto vicina a **IKN**² sia filtrata in Toscana tra 1220 e 1230 attraverso la corte dei Malaspina. Una sedimentazione di «materiale estense» è stata intravista, del resto, all'interno del canzoniere **Q**,¹⁵⁶ ed è stata avanzata in via ipotetica la toscanità del frammento di Pavia (**P^v**),¹⁵⁷ che difatti lascia scorgere dei contenuti di 'matrice' orientale, avvicicabile alla famiglia che si raggruppa intorno alla fonte **k** (ossia al capostipite che ho chiamato 'k')¹⁵⁸ da cui discenderebbero **IK-N**², configurandosi come parte di una silloge che, per la presenza della *vida* di Raimbaut d'Aurenga – rarità nei canzonieri conservati – doveva conferire un certo rilievo al trovatore in questione. Questo passaggio dovrà tuttavia attendere prove più solide che ancorino questo travaso di ϵ in Toscana a dati storico-materiali. Quel che è possibile tuttavia osservare, alla luce degli scavi sinora condotti, è che «la Toscana organizza e recepisce, in una fase alta [...] il materiale trobadorico, arricchendosi sia da fonti che troviamo gravitare intorno all'area estense, sia da fonti di area nord-occidentale, sia di area provenzale, sia di area catalana, sia infine forse di materiale oitanico veicolato dal *milieu* angioino e da contatti tra l'area pisano-genovese e gli ambienti d'oltremare».¹⁵⁹

A questa altezza è difficile, tuttavia, che un canone *clus* risulti già configurato e, quindi, recepibile dai poeti in termini di sensibilità estetica.¹⁶⁰ Limitandomi a commentare il possibile prelievo rambaldiano nel *Mare amoroso*, mi sembra invece più evidente che l'*asperitas* – o il carattere iperbolico di una poesia come quella di Raimbaut – possa essersi prestata in

¹⁵⁶ Cito Viel 2021: 50 (sulla scorta di formulazioni di Resconi).

¹⁵⁷ Mascherpa-Saviotti 2017: 64-5.

¹⁵⁸ Barsotti 2022: 160-1.

¹⁵⁹ Viel 2021: 54.

¹⁶⁰ Fatto che invece è più facile tributare a Dante e alla sua tendenza a dare un ordinamento logico ai modelli assorbiti; cf. a questo proposito, ma più in particolare sul rapporto con Guittone, Mercuri 2019: *passim*.

maniera congeniale per la descrizione della topica negativa dell'amore pre-stilnovista che emerge nell'anonimo poemetto.¹⁶¹

Le considerazioni sulla filologia materiale inducono a prestare attenzione, insieme ai rimandi testuali, alla distinzione tra la percezione dell'egemonia estetica di Arnaut nel Duecento e la modellizzazione dantesca nelle sue differenti fasi. Sarà forse il caso di esaminare, al di là del canzoniere **U**, un canale dove siano mescolati anche ulteriori apporti a rinforzare una sequenzialità della discendenza poetica su cui si è voluto fare luce: come ha notato Lachin, il canzoniere **A** sembra lasciare emergere ad esempio un orientamento estetico verso la poesia difficile; trattasi difatti del canzoniere dove Marcabru occupa la posizione più alta – e cioè il terzo posto –, ma al trovatore guascone vengono fatti seguire Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel (un ordine *clus* in senso cronologico?).¹⁶² Non sarà certo **A** il canale di diffusione di questa gemmazione *clus* in Toscana; ma andranno a mio avviso valutate opportunamente delle 'configurazioni mediatriche' intermedie dove si mescolino quelli che dal nostro punto di vista, e cioè ai piani bassi, possono essere visti come 'agglomerati testuali' ben identificabili all'interno dei manoscritti conservati.¹⁶³ Si prospetta quindi la necessità di riaprire il *dossier* di Perugi, il quale ipotizzava che una fonte di «tipo **DU**» avesse fornito a Dante i materiali necessari durante gli anni della formazione fiorentina, valutando anche materiali di «tipo **N**» e altri di «tipo **IKN**²»;¹⁶⁴ questi ultimi, ammette Riccardo Viel, costituiscono del resto delle «configurazioni alle quali [...] possiamo ormai dare più rilievo» anche alla luce dell'«ampliamento delle conoscenze trobadoriche nel periodo dell'esilio». ¹⁶⁵ In aggiunta a queste informazioni, infatti, occorre ricordare che la datazione controversa delle petrose non consente di ancorare il secondo periodo trobadorico di Dante a un luogo geografico

¹⁶¹ Cf. Orsi 2022: 81-3 (dove sono messe in luce le compatibilità visuali tra il poemetto e il magistero guittoniano).

¹⁶² Lachin 1995: 291-2 e poi Bampa 2015: 50 ss.

¹⁶³ Sull'ipotesi di materiali confluiti nella cultura dantesca in forma extravagante (con particolare riferimento ai testi politici trobadorici di stampo antiangiolino) cf. Mascitelli 2023: 120-1.

¹⁶⁴ Perugi 1995: 110-6.

¹⁶⁵ Viel 2022: 215.

ben preciso.¹⁶⁶ Dati, tutti, che possiamo comunque tenere a mente per non limitarci al canone arnaldiano e per abituarci a non concepire la formazione dantesca come compartimento rigido e monolitico, ma come bacino entro cui possono confluire, nel tempo, modelli nuovi e diversamente fruiti.

Guittone rappresenta un canale mediatico e un filtro nella ricezione della lirica trobadorica in Toscana che consente di comprendere meglio sia le modalità di imitazione della stessa da parte dei poeti del suo cenacolo, sia la valorizzazione di Arnaut da parte di Dante. Di sicuro il guittonismo è responsabile di fenomeni di promozione di alcuni precisi canali della tradizione e, nella fattispecie, di questioni stilistiche che trovano in Arnaut il rappresentante di spicco, o, in altre parole, il termine ultimo cui porta una generazione (quella del 1170) di sperimentazioni. Proprio sotto questa luce si potranno leggere, a mio avviso, i non trascurabili modelli che si celano dietro Arnaut nell'esperienza delle petrose. Un trovatore già 'duecentesco' come Raimbaut d'Aurenga, potrebbe dunque essere presente tra i materiali della seconda stagione trobadorica di Dante e recuperato scientemente proprio in funzione anti-Guittone. Se infatti di Arnaut (e di Raimbaut) Guittone e seguaci cercheranno di imitare l'esagerata artificiosità, valorizzando solo una *duritia* di superficie che si traduce in «*un'esteriore oscurità* del dettato poetico»¹⁶⁷, diversamente farà Dante, che mediante un recupero più profondo della tradizione occitanica fonderà a partire dalle stesse basi una vera e propria *technè*, incentrata non più sul meccanico ripetersi dei rimanti, ma sul virtuosismo ragionato delle rime equivoche e derivative.¹⁶⁸

Nel riassorbire, con dialettico superamento, l'esperienza guittoniana e l'eredità trobadorica nello spazio dell'esperienza petrosa, Dante fa tesoro della lezione di una ben precisa 'famiglia' di trovatori, consegnando ai posteri un foglio di stile che, nella lingua poetica, contraddistinguerà il segno della disforia amorosa. Questo quadro di genealogie, di appropriazioni e

¹⁶⁶ Cf. *ibi*: 213 e bibliografia citata.

¹⁶⁷ Tranfaglia 2014: 588 (il corsivo è mio).

¹⁶⁸ Sul recupero dantesco dei trovatori difficili (rispetto alla lirica italiana precedente) nella composizione delle petrose cf. Bampa 2015: 47-8.

rifunzionalizzazioni da parte di Dante (e poi di Petrarca), consente di estrapolare delle informazioni, su un piano più ampio, sulla cultura delle due corone in fatto di lirica volgare delle origini: sia Dante, sia Petrarca, sono probabilmente in grado di riconoscere i modelli dei loro modelli. Per citare un caso, stavolta petrarchesco, basti pensare al fatto che nella canzone 70 Petrarca imita il modello *cum auctoritate* che ha un precedente in Jofre de Foixà (*Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura*, BdT 304,1), e che è a sua volta una canzone in stile arnaldiano.¹⁶⁹

Per descrivere questo *modus operandi* agevola ancora una volta fare riferimento al concetto di ‘canone’: nell’ereditare un modello di poesia artificata e ‘difficile’, le petrose si configurano come risultato di una frequentazione non superficiale dei trovatori, e, nella fattispecie, dei poeti del *trobar clus* e di quello *ric*. Ma, vorrei aggiungere, ciò è possibile anche grazie alla straordinaria abilità di Dante di costruire una proto-storiografia della lirica o, in altre parole, di recepire la *traditio* occitanica non come un compartimento monolitico del passato, bensì (anche a distanza di poco più di un secolo!), come un ‘divenire’ scandito da quella che sembra essere una conoscenza non banale di autori che fanno la storia del *trobar clus*.

L’ipotesi di un debito poetico di Dante nei confronti di Raimbaut, trovatore sul quale si è voluto porre l’accento in questa indagine, si configura su un duplice livello: Raimbaut è cioè il modello dei modelli, poiché egli è, insieme, modello di Arnaut e modello di Guittone.

La presenza di questa genealogia alle spalle dell’esperienza petrosa risulta convalidabile alla luce del fatto che, come osserva bene Canettieri,

Dante riunisce [...] nel ciclo per la Donna Pietra tutti gli elementi operanti nei testi che hanno aperto la via alla “sestina” arnaldiana, nel tentativo di dare una risposta definitiva al preziosismo trobadorico e di fissare i termini estremi, qualitativi e cronologici, del modo prezioso.¹⁷⁰

Se è dunque vero, nel caso di Guittone, che «il criterio che guida il poeta aretino nella scelta dei suoi modelli è quello della *subtilitas*», giacché «i suoi autori sono quasi sempre “scomodi”, amanti del paradosso, difficili»,¹⁷¹

¹⁶⁹ Ravera 2017: 35-6.

¹⁷⁰ Canettieri 1996: 189.

¹⁷¹ Rossi 1995: 14.

non sarà azzardato ipotizzare che il Dante petroso possa essersi avvicinato al canone Marcabru > Raimbaut d'Aurenga > Arnaut Daniel con un preciso scopo: quello di enfatizzare, attraverso l'uso studiato, cervelotico dell'artificio, il superamento dell'*usus imitandi* della stessa tradizione da parte di Guittone, lasciando alle spalle lo Stilnovo (che alla stessa *duritia* si opponeva) e avviando un nuovo percorso della lirica, dialetticamente completo e lessicalmente vario. Tutto è pronto per la *Commedia*. Un «esercizio di mistica verbale», quello, dunque, dell'esperienza petrosa,¹⁷² – o dantesca in generale – che contrasta e assorbe il passato nei suoi circuiti dialettici, dando prova di poter capovolgere le sorti della storia letteraria e di consegnare sé stessa ai posteri senza mai esaurire il suo straordinario e atemporale fascino.

Susanna Barsotti
(Sapienza Università di Roma)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Aimeric de Belenoi (Poli) = Aimeric de Belenoi, *Le "Poesie"*, a c. di Andrea Poli, Firenze, Positivamail, 1997.
- Arnaut Daniel (Eusebi) = Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a c. di Mario Eusebi, Roma, Carocci, 2019.
- Arnaut Daniel (Perugi 1978) = Arnaut Daniel, *Le canzoni*, a c. di Maurizio Perugi, Milano, Ricciardi, 1978.
- Arnaut Daniel (Perugi 2015) = Arnaut Daniel, *Canzoni*, a c. di Maurizio Perugi, Firenze, Sismel, 2015.
- Arnaut Daniel (Toja) = Arnaut Daniel. *Canzoni*, Edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione, a c. di Gianluigi Toja, Firenze, Sansoni, 1960.
- Arnaut de Maroill (Johnston) = *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, éd. par Mark D. Johnston, Paris, Droz, 1935.

¹⁷² Dante, *Rime* (Contini): 148.

- Bartolomeo Zorzi (Levy) = *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, hrsg. Emil Levy, Halle, Niemeyer, 1883.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = *Bernart von Ventadorn: seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, hrsg. Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915.
- Bernart de Ventadorn (Lazar) = *Bernart de Ventadorn, troubadour du XIIe siècle*, éd. par Moshé Lazar, Paris, Klincksieck, 1966.
- Biographies des troubadours* (Boutière–Schutz) = *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. par Jean Boutière et Alexander Herman Schutz, Paris, Nizet, 1964.
- Bertran Carbonel (Routledge) = *Les poésies de Bertran Carbonel*, éd. par Michael J. Routledge, Birmingham, AIEO · University of Birmingham, 2000.
- Brunetto Latini (Carrai) = Brunetto Latini, *Poesie*, a c. di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2016.
- Dante, *Commedia* (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia*, a c. di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2022.
- Dante, *Convivio* (De Robertis–Vasoli) = Dante Alighieri, *Opere minori, Convivio*, 2 voll., a c. di Domenico De Robertis e Cesare Vasoli, Milano · Napoli, Ricciardi, 1995.
- Dante, *Rime* (Contini) = Dante Alighieri. *Rime*, a c. di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1946.
- Dante, *Rime* (Giunta) = Dante Alighieri, *Opere*, I (*Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*), a c. di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni *et alii*, Milano, Mondadori, 2011: 459-512.
- Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2015) = Dante Alighieri, *Vita Nuova. Rime*, vol. 1, t. 1 (*Vita Nuova, Le Rime della Vita Nuova e altre Rime del tempo della Vita Nuova*), a c. di Marco Grimaldi e Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2015.
- Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019) = Dante Alighieri, *Vita Nuova. Rime*, vol. I, t. 2 (*Le rime della maturità e dell'esilio*), a c. di Marco Grimaldi e Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2019.
- Daude de Pradas (Melani) = Per sen de trobar. *L'opera lirica di Daude de Pradas*, a c. di Silvio Melani, Turnhout, Brepols, 2016.
- Gatto Lupesco e Mare amoroso* (Carrega) = *Il Gatto lupesco e il Mare amoroso*, a c. di Annamaria Carrega, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- Gaucelm Faidit (Mouzat) = *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle. Édition critique*, éd. par Jean Mouzat, Paris, Nizet, 1965.
- Giraut de Borneill (Sharman) = *The “Cansos” and “Sirventes” of the Troubadour Giraut de Borneil: a Critical Edition*, ed. by Ruth Verity Sharman, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Guido Cavalcanti (Inglese–Rea) = Guido Cavalcanti, *Rime*, a c. di Giorgio Inglese e Roberto Rea, Roma, Carocci, 2011.

- Guillem de la Tor (Negri) = *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, a c. di Antonella Negri, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- Guillem de Saint Gregori, Bartolomeo Zorzi (Bampa) = Alessandro Bampa, *Guilhem de Saint Gregori, Ben grans avolesa intra (BdT 233.2), Bartolomeo Zorzi, En tal dezir mos cors intra (BdT 74.4)*, «Lecturae Tropatorum» 7 (2014): 1-47.
- Guillem de Saint Leidier (Sakari) = *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, éd. par Aimo Sakari, Helsinki, Mémoires de la Société Neophilologique de Helsinki, 1956.
- Guiraut Riquier (Mölk) = Guiraut Riquier, *Las Cansos, kritischer Text und Kommentar*, hrsg. Ulrich Mölk, Heidelberg, Winter, 1962.
- Guittone d'Arezzo (Brancato) = *Le canzoni morali di Guittone d'Arezzo: edizione critica e commento*, a c. di Vittoria Brancato, Università degli Studi di Siena, 2019.
- Guittone d'Arezzo (Egidi) = *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a c. di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- Guittone d'Arezzo (Leonardi) = Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a c. di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- Inghilfredi (Marin) = *Le rime di Inghilfredi*, a c. di Annalisa Marin, Firenze, Olschki, 1978.
- Marcabru (Gaunt *et alii*) = Marcabru. *A Critical Edition*, ed. by Simon Gaunt, Ruth Harvey, and Linda Paterson, Cambridge, D. S. Brewer, 2000.
- Marcabru (Roncaglia 1951) = Aurelio Roncaglia, *Il "Gap" di Marcabruno*, «Studi Medievali» n. s. 17 (1951): 46-70.
- Marcabru (Roncaglia 1953) = Aurelio Roncaglia, *Marcabruno: Al departir del breu tempier*, «Cultura Neolatina» 13 (1953): 5-39.
- Peire Cardenal (Vatteroni) = *Il trovatore Peire Cardenal*, a c. di Sergio Vatteroni, 2 voll., Modena, Mucchi, 2013.
- Poeti del Duecento* (Contini) = *Poeti del Duecento*, a c. di Gianfranco Contini, 2 voll., Milano · Napoli, Ricciardi, 1960.
- Peire d'Alvernhe (Del Monte) = Peire d'Alvernha. *Liriche*, a c. di Alberto Del Monte, Torino, Loescher · Chiantore, 1955.
- Poésies religieuses* (Levy) = Emil Levy, *Poésies religieuses provençales et françaises du manuscrit extravagant 268 de Wolfenbüttel*, «Revue des langues Romanes» 31 (1887): 173-288, 420-35.
- Provenzalische Inedita* (Appel) = Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, Fues's Verlag, 1890.
- Raimbaut d'Aurenga (Appel) = *Raimbaut von Orange*, hrsg. Carl Appel, Berlin, Weidmann, 1928.
- Raimbaut d'Aurenga (Barsotti) = Susanna Barsotti, *Raimbaut d'Aurenga*, Assatz m'es bel (BdT 389.17), «Lecturae Tropatorum» 14 (2021): 89-138.

- Raimbaut d'Aurenga (Milone 1998) = *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, ed. por Luigi Milone, Barcelona, Columna, 1998.
- Raimbaut d'Aurenga (Milone 2004) = Luigi Milone, *Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)*, «Cultura Neolatina» 64 (2004): 7-186.
- Raimbaut d'Aurenga (Pattison) = *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, ed. by Walter T. Pattison, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.
- Raimbaut de Vaqueiras (Linskill) = *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, ed. by Joseph Linskill, The Hague, Mouton, 1964.
- Rambertino Buvaelli (Melli) = *Le poesie di Rambertino Buvaelli*, a c. di Elio Melli, Bologna, Pàtron, 1978.
- Raimon de Miraval (Topsfield) = *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éd. par Leslie T. Topsfield, Paris, Nizet, 1971.
- Tensos and partimens* (Harvey-Paterson) = *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, ed. by Ruth Harvey and Linda Paterson, in collaboration with Anna Radaelli and Claudio Franchi, 4 voll., Cambridge, D. S. Brewer, 2010.
- Speculum al foder* (Alberni) = *Speculum al foder*, (ed. a c.) d'Anna Alberni, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2007.

LETTERATURA SECONDARIA

- Afribo 2004 = Andrea Afribo, À Rebours. *Il Duecento visto dalla rima*, in Furio Brugnolo, Gianfelice Peron (a c. di), *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Atti del Convegno di studi Padova-Monselice (10-12 maggio 2002), Padova, Il Poligrafo, 2004: 227-37.
- Allegretti 1993 = Paola Allegretti, *La tradizione manoscritta di Bernart de Ventadorn e un luogo di Petrarca*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La Filologia romanza e i codici*, Atti del Convegno (Messina 19-22 dicembre 1991), 2 voll., Messina, Sicania, 1993, II: 663-83.
- Appel 1892 = Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig, Reisland, 1892.
- Avalle 1993 = D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a c. di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.
- Bampa 2015 = Alessandro Bampa, *La prima ricezione di Arnaut Daniel in Italia (con nuove prospettive sull'analisi della produzione lirica del Duecento)*, «Medioevo letterario d'Italia» 12 (2015): 9-53.
- Banfi et alii 1981-1985 = Luigi Banfi, Anna Ceruti Burgio, Giorgio Varanini, *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, Firenze, Olschki, 1981-1985.

- Barachini-Viel 2016 = Giorgio Barachini, Riccardo Viel, *Valore lessicale della suffissazione -uc nel sistema rimico dei trovatori*, in Eva Büchi, Jean-Paul Chauveau, Jean-Marie Pierrel (éd. par), *Actes du XXVII^e Congrès International de linguistique et de philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013), Strasbourg, ELiPhi, 2016: 37-48.
- Barsotti 2019 = Susanna Barsotti, *Dal 'grasso' dell'amore al 'grasso' della poesia: un sondaggio sulle implicazioni semantiche della pinguedo dai classici ai trovatori provenzali*, «Rassegna europea di letteratura italiana» 53-54 (2019): 43-56.
- Barsotti 2020 = Susanna Barsotti, *La vida di Raimbaut d'Aurenga: il canzoniere N² e il frammento P^o a confronto*, «Critica del testo» 23/1 (2020): 51-78.
- Barsotti 2021 = Susanna Barsotti, *Riso della donna e riso di Dio. Una traccia trobadorica per Paradiso XXVII*, «Critica del testo» 24/2 (2021): 33-68.
- Barsotti 2022 = Susanna Barsotti, *Il canzoniere provenzale N²* (Berlin, Staatsbibliothek, *Phillipps 1910*), Pisa, Edizioni della Normale, 2022.
- Barsotti 2023 = Susanna Barsotti, *Una lettura di Raimbaut d'Aurenga*, *Ab nou cor et ab nou talen* (BdT 389.1), in Salvatore Luongo (a c. di), *La filologia romanza e Dante. Tradizioni, esegesi, contesti, ricezioni*, Roma, Rubbettino, 2023: 159-71.
- Barsotti in c. s. = Susanna Barsotti, *'Marcabrus per gran dreitura'. La rima in -ura tra forma, ideologia e fortuna di Marcabruno*, «Medioevo romanzo» 47 (2023), in c. s.
- Bauer 1992 = Franck Bauer, *Portrait de l'artiste en lauzengier? Sur la nature et la fonction de l'entrebescamen dans la chanson de la 'Fleur inverse'*, «Revue des langues romanes» 96 (1992): 89-104.
- Bec 1968 = Pierre Bec, *La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour. Essai d'analyse systématique*, «Cahiers de civilisation médiévale» 11 (1968): 545-71.
- Beltrami 2004 = Pietro G. Beltrami, *Arnaut Daniel e la "bella scola" dei trovatori di Dante*, in Michelangelo Picone, Theodore J. Cachery, Jr. e Margherita Mesirca (a c. di), *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*, Atti del quarto Seminario Dantesco Internazionale (University of Notre Dame, Indiana, 25-27 settembre 2003), Firenze, Cesati, 2004: 29-59.
- Beltrami 2020 = Pietro G. Beltrami, *«Er auziretz» di Giraut de Borneil e «Abans que il blanc puoi» di autore incerto*, in Id., *Amori Cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze, Sismel, 2020: 649-705.
- Beltrami-Vatteroni 1994 = Pietro G. Beltrami, Sergio Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale, II, Dalle origini alla morte di Raimbaut d'Aurenga (1173)*, Pisa, Pacini, 1994.
- Bertoni 1919 = Giulio Bertoni, *Guittone d'Arezzo e il così detto "lai Tristan"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 73 (1919): 203-6.
- Bologna 1998 = Corrado Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita Nova, "petrose" e Commedia*, Roma, Salerno, 1998.

- Bologna 2003 = Corrado Bologna, *PetrArca petroso*, «Critica del testo» 6 (2003): 367-420.
- Bologna–Fassò 1991 = Corrado Bologna, Andrea Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina, Sicania, 1991.
- Brugnolo 2013 = Furio Brugnolo, *Sotto il vestito niente? Divagazioni esegetiche su un verso della sestina di Dante*, in Id., *Dante poeta lirico. Esercizi di lettura*, Padova, Libreria Universitaria, 2021: 261-86.
- Bruni 1991 = Francesco Bruni, *Semantica della sottigliezza*, in Id., *Testi e chierici nel medioevo*, Genova, Marietti, 1991: 91-133.
- Canettieri 1993 = Paolo Canettieri, *La sestina e il dado*, Roma, Colet, 1993.
- Canettieri 1996 = Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica trobadorica*, Roma, Bagatto, 1996.
- Capovilla 2010 = Guido Capovilla, *Alcuni antefatti della "petrosità" dantesca*, in Claudia Berra, Paolo Borsa (a c. di), *Le rime di Dante. Gargnano del Garda (25-27 settembre 2008)*, Milano, Cisalpino, 2010: 117-96.
- Cepraga–Verlato 2021 = Dan Octavian Cepraga, Zeno Verlato, *Dieci anni dopo le Poesie d'amore dei trovatori*, in Cecilia Cantalupi, Nicolò Premi (a c. di), *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto*, Verona, Qui Edit, 2021: 13-46.
- Chabaneau 1885 = Camille Chabaneau, *Les Biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Privat, 1885.
- Cherchi 1979 = Paolo Cherchi, *Mare amoroso (v. 121) e "la flors enversa" di Raimbaut d'Aurenga*, in Id., *Andrea Cappellano, i trovatori, e altri temi romanzi*, Roma, Bulzoni, 1979: 56-63.
- Contini 1976 = Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976: 33-62.
- Corti 1978 = Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.
- Curtius 2022 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Macerata, Quodlibet, 2022.
- D'Agostino 2009 = Alfonso D'Agostino, *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano, Cuem, 2009.
- De Sal 1989 = Nieveo De Sal, *Guittone e i guittoniani nella commedia*, «Studi Danteschi» 61 (1989): 109-52.
- Di Girolamo 2022 = Costanzo Di Girolamo, *Raimbaut d'Aurenga trovatore iperbolico*, in Giosuè Lachin, Francesco Zambon (a c. di), *Bels amics ben ensenhatz. Studi in memoria di Luigi Milone*, Modena, Mucchi, 2022: 47-64.
- Di Luca 2022 = Paolo Di Luca, *Approssimazioni alla sestina di Arnaut Daniel nella poesia catalana medievale*, in Gerardo Larghi, Walter Meliga, Sergio Vatteroni (a c. di), *Miscellanea di studi trobadorici e provenzali in onore di Saverio Guida*, Modena, Mucchi, 2022: 205-22.

- DOM = *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval* (consultabile online al link: <http://www.dom-en-ligne.de/>).
- Dragonetti 1979 = Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Genève, Slatkine, 1979.
- Fabiani 2014 = Lorenzo Fabiani, *Raimbaut d'Aurenga «poeta di testa»*, «Critica del Testo» 17/1 (2014): 247-83.
- Fenzi 1966 = Enrico Fenzi, *Le rime per la donna Pietra*, in *Miscellanea di studi danteschi*, a cura dell'Istituto di letteratura italiana, Genova, Libreria Editrice Mario Bozzi, 1966: 229-309.
- Fenzi 2017a = Enrico Fenzi, *Io son venuto al punto della rota*, in Id., *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017: 425-71.
- Fenzi 2017b = Enrico Fenzi, *Il libro della memoria*, in Id., *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017: 55-81.
- Frasca 1992 = Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.
- Gambino 2001 = Francesca Gambino, *Osservazioni sulle attribuzioni "inverosimili" nella tradizione manoscritta provenzale*, in Georg Kremnitz, Barbara Czernilofsky, Peter Cichon, Robert Tanzmeister (éd. par), *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire, 6^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (12-19 septembre 1999)*, Wien, Praesens, 2001: 372-90.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002.
- Gresti 2011 = Paolo Gresti, *Dante e i trovatori: qualche riflessione*, in Cristina Cappelletti (a c. di), *Il centro e il cerchio*, Atti del Convegno dantesco (Brescia, Università Cattolica, 30-31 ottobre 2009), Pisa · Roma, Fabrizio Serra, 2011: 175-90.
- Gubbini 2005 = Gaia Gubbini, *Il tatto e il desiderio in una querelle trobadorica: Bernardo di Ventadorn e Marcabruno*, «Critica del testo» 8/1 (2005): 281-313.
- Gubbini 2009 = Gaia Gubbini, *Tactus, osculum, factum. Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2009.
- Harvey 2003 = Ruth Harvey, *Pour une nouvelle édition de PC 389.9: Ans qe l'haura bruna s cal*, in Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella (éd. par), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, 2 voll., Roma, Viella, 2003, I: 407-17.
- Kuzmenko 2005 = Laura-Emanuela Kuzmenko, *La sémantique de la perception dans la poésie d'Arnaut Daniel*, Graduate Department of French, Univ. of Toronto, 2005.

- Lachin 1974 = Giosuè Lachin, *La tradizione provenzale negli ultimi 'Siciliani'. Un commento al canzoniere di Inghilfredi*, «Medioevo romanzo» 1/2 (1974): 279-303.
- Lachin 1995 = Giosuè Lachin, *Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale*, in Gianfelice Peron (a c. di), *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause*. Atti del XVI e del XVII Convegno interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989), Padova, Esedra, 1995: 267-304.
- Lachin 2016 = Giosuè Lachin, *La tradizione manoscritta dei trovatori italiani*, «Romance Philology» 70 (2016): 103-42.
- Lazzerini 1998 = Lucia Lazzerini, *L'“alodoletta” e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil novo*, in Leonella Coglievina, Domenico De Robertis (a c. di), *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di F. Mazzoni*, Firenze, Le Lettere, 1998: 165-88.
- Levy 1887 = Emil Levy, *Poésies religieuses provençales et françaises du manuscrit extravagant 268 de Wolfenbüttel*, «Revue des Langues Romanes» 31 (1887): 173-288, 420-35.
- Loporcaro 1990 = Michele Loporcaro, *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori [BaT 233,2 e 233,3]*, «Medioevo romanzo» 15/1 (1990): 17-60.
- Mancini 1988 = Franco Mancini, *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Napoli, ESI, 1988.
- Mancini 1993 = Mario Mancini, *Marcabru, i sambuchi e il castello assediato*, in Id., *Metafora feudale*, Bologna, Il Mulino, 1993: 107-31.
- Marcenaro 2021 = Simone Marcenaro, *Modelli romanzzi*, in Lorenzo Geri, Marco Grimaldi, Nicolò Maldina (a c. di), *La lirica italiana. Un lessico fondamentale*, Roma, Carocci, 2021: 175-84.
- Mascherpa-Saviotti 2017 = Giuseppe Mascherpa, Federico Saviotti, *«E membre vos co us trobei a Pavia». Affioramenti trobadorici nella biblioteca del Seminario Vescovile*, «Critica del testo» 20/2 (2017): 9-70.
- Mascitelli 2023 = Cesare Mascitelli, *La valletta dei principi fra cultura poetica e retroterra ideologico (Pg VII, 85-136)*, in Salvatore Luongo (a c. di), *La filologia romanza e Dante. Tradizioni, esegesi, contesti, ricezioni*, Roma, Rubbettino, 2023: 109-23.
- Mercuri 2019 = Roberto Mercuri, *Dante storico e critico della letteratura: Guittone (s)canonizzato*, in Lorenzo Geri, Marco Grimaldi, Nicolò Maldina, Maria Rita Traina (a c. di), *Guittone morale, tradizione e interpretazione*, Firenze, Sismel, 2019: 115-26.
- Mocan 2014 = Mira Mocan, *Un cuore così illuminato. Etica e armonia del canto nella poesia dei trovatori (Bernart de Ventadorn, Marcabru, Raimbaut d'Aurenga)*, in Paolo Canettieri, Arianna Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti, Studi in onore di Roberto Antonelli*, 2 voll., Roma, Viella, 2014, II: 1155-75.
- Nocita 2006 = Teresa Nocita, *Dante e i trovatori. Una scheda per Arnaut (“Pg” XXVI, 140-147)*, «L'Alighieri» 47, n. s. 27 (2006): 127-32.

- Orsi 2022 = Elisa Orsi, «*La dritta somiglianza*»: *il Mare amoroso e le strategie visuali della poesia didattica*, in Giuseppe Alvino, Andrea Ferrando e Francesco Valesse (a c. di), *Dante, il mare*, Genova, Univ. Press, 2022: 69-83.
- Paterson 1975 = Linda Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- Perugi 1978 = Maurizio Perugi, *Arnaut Daniel in Dante*, «Studi Danteschi» 51 (1978): 59-152.
- Perugi 1983 = Maurizio Perugi, *La rima agra di Arnaut*, «Il Piccolo Hans. Rivista di analisi materialistica» 50 (1983): 23-135.
- Perugi 1985 = Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985.
- Perugi 1995 = Maurizio Perugi, *Un'idea delle rime di Dante*, in Gianfranco Contini (a c. di), *Dante Alighieri, Rime*, Torino, Einaudi, 1995: VII-XLIII.
- Perugi 2018 = Maurizio Perugi, *Ditz escurs e motz romputz*, in Alvisse Andreose, Giovanni Borriero, Tobia Zanon (a c. di), *La somma delle cose. Studi in onore di Gianfelice Peron*, con la collaborazione di Alvaro Barbieri, Padova, Esedra, 2018: 13-9.
- Picone 1979 = Michelangelo Picone, «*Vita Nuova*» e *tradizione romanza*, Padova, Liviana, 1979.
- Picone 1980 = Michelangelo Picone, *Giraut de Bornelh nella prospettiva di Dante*, «Vox Romanica» 39 (1980): 22-43.
- Pinto 2015 = Raffaele Pinto, *Il Libro delle canzoni e la costruzione del personaggio della Antibeatrice*, «Italianistica» 44/2 (2015): 21-35.
- Polara 1993 = Giovanni Polara, *Aenigmata*, in Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, vol. I, *La produzione del testo*, 2, Roma, Salerno, 1993: 197-216.
- Poli 2000 = Andrea Poli, *Una scheda provenzale per Guittone. Le canzoni XX*, Ahilasso, che li boni e li malvagi, e XLIX, Altra fiata aggio già, donne, parlato, «Filologia e critica» 25 (2000): 95-108.
- Premi 2021 = Nicolò Premi, *Solatz, deport e chan: riconoscere e tradurre una nebulosa semica*, in Cecilia Cantalupi e Nicolò Premi (a c. di), *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto*, Verona, Qui Edit, 2021: 47-64.
- Pulsoni 1998 = Carlo Pulsoni, *Petrarca ultimo trovatore*, in *Toulouse à la croisée des cultures. Actes du V Congrès International de l'AIEO (Toulouse 1996)*, Pau, Association International d'Études Occitanes, 1998: 69-73.
- Ravera 2017 = Giulia Ravera, *Petrarca e la lirica trobadorica. Topoi e generi della tradizione nel Canzoniere*, Milano, Ledizioni, 2017.
- Renzi 1976 = Lorenzo Renzi, *Lettura contestuale della "flor enversa" di Raimbaut d'Aurenga*, in Id. (a c. di), *Poetica e Stile: saggi su Opsis e lexis, Raimbaut d'Aurenga*,

- Tasso, Leopardi, Palazzeschi, Soffici, Montale, Lingua poetica di consumo*, Padova, Liviana, 1976: 25-34.
- Resconi 2014 = Stefano Resconi, *La lirica trobadorica nella Toscana del Duecento: forme e canali della diffusione*, «Carte Romanze», 2/2 (2014): 269-300.
- Resconi 2021a = Stefano Resconi, *La Toscana occidentale, i trovatori e il Dante “malaspiniiano”: un percorso tra ricezione e autobiografia letteraria*, in Alberto Casadei, Paolo Pontari (a c. di), *Dante e la Toscana occidentale*, Pisa, Univ. Press, 2021: 413-34.
- Resconi 2021b = Stefano Resconi, *Traduzioni toscane di poesie provenzali e storia della tradizione manoscritta trobadorica*, in Cecilia Cantalupi, Nicolò Premi (a c. di), *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto*, Verona, QuiEdit, 2021: 87-112.
- Rialto = *Repertorio Informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana* (consultabile al link: www.rialto.unina.it).
- Richter 1976 = Reinhilt Richter, *Die Troubadourzeit im Breviari d'Amor*, Modena, Mucchi, 1976.
- Roncaglia 1981 = Aurelio Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, «Metrica» 2 (1981): 3-41.
- Rossi 1995 = Luciano Rossi, *Guittone, i trovatori e i trovieri*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Guittone D'Arezzo nel settimo centenario della morte*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995: 11-29.
- Roubaud 1986 = J. Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 2009 (seconda rist. [1994] della prima edizione Paris, Ramsay, 1986).
- Santangelo 1921 = Salvatore Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, Giannotta, 1921.
- Sansone 1984-1986 = Giuseppe E. Sansone, *La poesia dell'antica Provenza: testi e storia dei trovatori*, 2 voll., Milano · Parma, Guanda, 1984-1986.
- Santini 2011 = Giovanna Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011.
- Sarteschi 1998 = Selene Sarteschi, *Da Beatrice alla Pietra. Il nome come “senhal” e metafora dell'arte poetica*, «Rassegna europea di letteratura italiana» 12 (1998): 37-60.
- Serianni 2018 = Luca Serianni, *La lingua poetica italiana: grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2018.
- StanESCO 1997 = Michel StanESCO, *La fleur inverse et la “belle folie” de Raimbaut d'Orange*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 40 (1997): 233-52.
- Tranfaglia 2014 = Silvia Tranfaglia, *Per una poetica dell'immanenza: natura e arte nelle ‘petrose’ dantesche*, in Carlota Cattermole, Celia de Aldama e Chiara Giordano

- (a c. di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014: 587-602.
- Vatteroni 1991 = Sergio Vatteroni, *Ancora sulle fonti provenzali della sestina di Dante (con una nuova edizione di "Ar es lo mont[ç] vermellç" di Gaucelm Faidit, BdT 167,10, «Studi Mediolatini e Volgari» 37 (1991): 169-77.*
- Viel 2015 = Riccardo Viel, *L'espressione dei sentimenti in Girant de Borneil: fra autore e 'varia lectio'*, in Mercedes Brea (ed. por), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015: 71-90.
- Viel 2016 = Riccardo Viel, *Stratigrafia e circolazione dei canzonieri trobadorici in Toscana: il punto su alcuni recenti contributi*, «Critica del testo» 19/1 (2016): 255-63.
- Viel 2021 = Riccardo Viel, *La lirica tra Provenza e Toscana. Contatti di culture e tradizioni manoscritte nel XIII e XIV secolo*, in Sara Bischetti, Michele Lodone, Cristiano Lorenzi, Antonio Montefusco (a c. di), *Toscana bilingue (1260 ca.-1430 ca.). Bilingual Tuscany (1260 ca.-1430 ca.): A Social History of Medieval Translating. Per una storia sociale del tradurre medievale*, Berlin, De Gruyter, 2021: 47-58.
- Viel 2022 = Riccardo Viel, *Dante e la lirica provenzale*, in Aa. Vv., *La biblioteca di Dante*, Atti del Convegno (Roma, 7-9 ottobre 2021), Roma, Bardi, 2022: 167-238.
- Vilella 2022 = Eduard Vilella, *El 'trobar envers' secondo Luigi Milone. Io lirico e performatività*, in Giosuè Lachin e Francesco Zambon (a c. di), *Bels amics ben ensenhatz. Studi in memoria di Luigi Milone*, Modena, Mucchi, 2022: 31-45.
- Vuolo 1965 = Emilio Vuolo, *Aggiunte al commento del «Mare amoroso»*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» 7 (1965): 1152-65.
- Zambon 2021 = Francesco Zambon, *Il fiore inverso. I trovatori del trobar clus*, Milano, Luni, 2021.

RIASSUNTO: Il presente lavoro sviluppa e approfondisce il rapporto di prestito e innovazione che unisce il Dante delle petrose alla linea *clus* del *trobar* e ai suoi maggiori rappresentanti. La mediazione di Guittone come filtro per la formazione di un canone di 'trovatori scomodi' operativo in Toscana è fondamentale per comprendere nella sua globalità il percorso dantesco, fatto di ritorni, ritrattazioni e superamenti rispetto alla tradizione precedente. L'indagine promuove inoltre la figura di Raimbaut d'Aurenga quale trovatore di rilievo all'interno della linea di sviluppo che porterà ad Arnaut Daniel e quindi a Dante.

PAROLE CHIAVE: Lirica trobadorica; Dante e i trovatori; intertestualità; modelli danteschi.

ABSTRACT: This work develops the relationship between Dante's 'petrose' and the *clús* line of *trobar* and its main representatives. In the development of Dante's composition technique we can observe moments of returns, retractions and overcoming of models: the mediation of Guittone as a filter for the formation of a canon of 'uncomfortable troubadours' is therefore essential to understand Dante's debt to the previous tradition. The investigation also promotes Raimbaut d'Aurenga as an important troubadour within the line of development that will lead to Arnaut Daniel's sestina and to Dante.

KEYWORDS: Troubadours; Dante and the troubadours; intertextuality; Dante's models.

UN INEDITO POEMETTO TARDO-TRECENTESCO: IL *FIORE DEI CONVERTI*

1. INTRODUZIONE

Inesplorato prodotto della poesia del Trecento, il poemetto escatologico in sonetti, di impianto didascalico-allegorico, trådito dal solo manoscritto Chigiano M.IV.99,¹ contiene il racconto di un viaggio soprannaturale che il protagonista, guidato e accompagnato da un saggio *duca*, compie, mentre è ancora in vita, dalla terra agli spazi celesti del paradiso.

Seppur collocabile – in ragione del suo contenuto e della sua trama – poetica e linguistica – nel vastissimo repertorio di visioni e viaggi nelle realtà ultraterrene propri dell’epigonismo dantesco, l’opera non presenta – come ci si attenderebbe per quel tipo di produzione – la forma metrica del capitolo in terza rima, ma si struttura come un insieme di 372

¹ Il codice, mai divenuto oggetto di uno studio specifico, riporta una rielaborazione caudata di un sonetto appartenente alla corona dei vizi capitali di Fazio degli Uberti, la prosopopea della Superbia, cf. Fazio degli Uberti, *Rime* (Lorenzi): 115 (sommatoria descrizione del ms.) e 584-5 (trascrizione del sonetto). In realtà, anche questo componimento, il solo attribuibile, è oggetto di un rimaneggiamento, poiché l’*incipit* è mutato in funzione della nuova cornice narrativa in cui viene inserito: l’esordio del sonetto ubertiano, *I’ so la mala pianta di superbia*, è cambiato in *I’ so la mala raica e sí superba*, dal momento che nel poemetto la superbia viene allegoricamente raffigurata come radice della pianta dei vizi che è germogliata nel giardino del protagonista, a partire dalla definizione biblica di *Sir* 10, 14-15: «Initium superbiae hominis apostatare a Deo; | quoniam ab eo, qui fecit illum, recessit cor eius, | quoniam initium peccati omnis est superbia» (le citazioni bibliche presenti nel contributo sono estrapolate da <https://www.biblegateway.com/> [ultima consultazione 09/05/2023]). Come ricorda Lorenzi, sulla base di un censimento da lui realizzato, non è anomalo il fatto che il singolo componimento appartenente a un ciclo sia estrapolato dal suo contesto originario e riadoperato, frequentemente in una redazione spuria, in un nuovo itinerario testuale: sono infatti segnalati almeno 53 manoscritti contenenti corone di sonetti sui vizi capitali che annoverano almeno un testo della serie di Fazio.

sonetti ritornellati,² sui quali la materia narrativa viene distribuita pressoché senza soluzione di continuità.

Tra i modelli formali che hanno potuto ispirare una simile architettura, andrà ricordato, oltre all'illustre antecedente della corona dei 232 sonetti del *Fiore*, almeno il presumibilmente coevo, o di poco successivo, *Liber Saporecti* di Simone de' Prodenzani (1355-1438/1443?), sequenza di 184 sonetti ripartiti in quattro cantiche.³

Accanto all'inconsueta, seppur non innovativa, soluzione metrica, a contraddistinguere il poemetto è una parziale rivisitazione del percorso del viaggio nell'aldilà mediante alcune originali modifiche: infatti, seppur venga sostanzialmente rispettato il tradizionale itinerario nei tre regni ultramondani, è rilevante notare che l'inferno non è direttamente visitato dal protagonista nel corso della narrazione, ma è rievocato in un racconto in *flashback* del suo maestro; inoltre, i confini del purgatorio non sono limitati allo spazio della tradizionale montagna, ma si estendono al mondo celeste, configurando un nuovo assetto del secondo regno in cui l'anima, ascendendo attraverso i cieli, può ancora provvedere a una propria conversione spirituale; il giardino dell'eden, poi, non è posto sulla sommità del monte purgatoriale, ma sulla vetta di una montagna celeste raggiungibile esclusivamente in volo; e, ancora, la meta del viaggio, nonché l'ultima delle regioni celesti raggiungibili, non è l'empireo, ma il cielo cristallino, identificato con la dimora di Dio.⁴

L'originale progetto narrativo, unico nelle sue particolarità,⁵ è presieduto da un fine marcatamente edificante, come emerge dall'intelaiatura schiettamente parenetica, religiosa e non di rado scritturale e catechistica, che interessa la maggior parte delle poesie.

² Tutti i sonetti, ciascuno di 16 vv., hanno in coda un distico di endecasillabi a rima baciata. Per la forma cf. Beltrami 1991: 244.

³ Cf. Simone de' Prodenzani (Reale).

⁴ Cf. *infra*.

⁵ Lo spoglio ragionato della ricchissima antologia di Del Balzo 1889-1909 – contenente numerosissimi testi di imitazione e argomento dantesco, tutti in terza rima – conferma la singolarità delle scelte metriche e l'originalità delle rielaborazioni attuate nell'inedito poemetto in oggetto.

Non si rinviene nel poemetto alcuna informazione dell'anonimo autore dell'opera, ma diversi indizi di natura testuale invitano a identificarlo con una figura afferente al multiforme universo religioso trecentesco. Un primo suggerimento in tal senso è presente nel sonetto *Sí per lo freddo che Ninfa ne dava* (CXLIX), in cui ai vv. 14-16 si legge: «sí ch'io 'ntesi ben quel ch'ei dicieno | e qui lo pono in questi legier versi | per mi' essempro e degli altri conversi». L'io-narrante – che coincide con il protagonista dell'intera vicenda – afferma di voler trascrivere il testo dell'inno che ha appena ascoltato cantare dalle anime dei giusti che popolano un giardino dalle fattezze di un *hortus conclusus* situato sulla Luna, affinché sia lui che gli altri «conversi» possano trarne un giovamento utile alla loro edificazione spirituale. Il tecnicismo adoperato designa una specifica categoria strutturata all'interno del monastero medievale, cioè chi vive presso un ordine religioso senza aver preso i voti e svolge mansioni di servizio. A questo profilo potrebbe corrispondere l'anonimo autore, il quale parrebbe assumere dunque i connotati di un laico, o forse di un individuo in procinto di ricevere gli ordini sacri – come i numerosi e puntuali rimandi alle Sacre Scritture e a opere di natura esegetico-patristica, schiettamente teologica o piú genericamente catechistico-dottrinaia sembrano lasciar intendere⁶ – che confeziona un'opera narrativa dal netto taglio meditativo-edificante.

Si è pensato pertanto di proporre l'intitolazione *Fiore dei conversi*, così da sottolinearne il possibile bacino di riferimento ideologico-culturale e, al contempo, la tipologia testuale: in quattro occasioni⁷ con il sostantivo «fior» viene indicata infatti nel poemetto la singola tessera testuale corrispondente al sonetto.

Si propongono di séguito alcune considerazioni di natura codicologica, contenutistica e linguistica, che rappresentano il frutto di una prima e completa analisi condotta sull'opera.

⁶ Cf. *infra*.

⁷ Si tratta dei sonetti CXXXVIII, CCXXX, CCXXXIII, CCCXVII. L'edizione critica e commentata del *corpus* completo delle poesie è stata svolta nell'ambito della mia tesi di dottorato.

Completano il contributo l'incipitario di tutti i componimenti contenuti nel codice e un saggio di edizione, con corredo di apparato commentativo, di quattro sonetti.

2. DESCRIZIONE CODICOLOGICA E PALEOGRAFICA⁸

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano M.IV.99.

Il codice, membranaceo, presenta dimensioni minute, misurando mm 110 · 83,⁹ e consta di 187 carte – precedute e seguite da tre carte di guardia, tutte cartacee – divise in 20 fascicoli, legati insieme da una cucitura moderna di filo rosa; di essi 15 sono quinioni (4, 6-9, 11-20) e 5 sono interessati da lacune (1-3, 5, 10): questi ultimi, come dimostrabile mediante un'analisi delle cc. cadute e dallo studio del rispetto della regola di Gregory, sono anch'essi riconducibili alla struttura del quinione.¹⁰

⁸ Sono grato alle Professoressa Teresa De Robertis, Nicoletta Giovè Marchioli e Sandra Macchiavello, delle cui esperte consulenze mi sono avvalso per la stesura delle seguenti considerazioni.

⁹ Il dato induce a pensare che il ms. sia stato concepito per una lettura di tipo personale, in consonanza con prodotti simili contenenti tipologie testuali quali Bibbie, libri d'ore, salteri, cf. Gumbert 2001: 55-8 e Petrucci 1979: 137-56. Le misure così contenute del ms. e la sua generale povertà decorativa suggeriscono una forte vicinanza – insieme all'intonazione prettamente parenetica e spirituale che denota il contenuto testuale – all'impianto formale e alle funzioni di diversi manufatti librari confezionati in ambito francescano, per cui cf. Giovè Marchioli 2020: 107-43 (in particolare 120 ss.) e la relativa ricca bibliografia; cf. inoltre Giovè Marchioli 2005: 375-418.

¹⁰ Il fasc. 1 si costituisce attualmente di un bifoglio e di due cc. connesse al dorso mediante tallone; il fasc. 2 consta di 9 cc., essendo caduta una c. tra le attuali cc. 6 e 7; il fasc. 3 presenta 9 cc., essendo caduta la c. compresa tra le attuali cc. 19 e 20; il fasc. 5 conta 7 cc., essendo caduto il bifoglio centrale e una c. tra le attuali cc. 36 e 37; il fasc. 10 ha 8 cc., essendo caduta una c. tra le attuali cc. 79 e 80 e una c. tra le attuali cc. 80 e 81. Complessivamente, dunque, si riscontra la perdita di almeno 7 cc. Assumendo che anche il primo, attualmente composto di sole 4 cc., rispecchiasse la struttura del quinione e che, dunque, abbia perso 6 cc., si può ipotizzare che il codice sia consistito in origine di 200 cc. I dati a disposizione non permettono di stabilire i tempi in cui si siano verificate le perdite. In quanto alle ragioni, si può ritenere che le irregolarità siano dovute alla

Il ms. è provvisto di una cartulazione moderna, che si affianca a quella antica (entrambe in cifra araba) visibile soltanto sporadicamente a causa di un intervento di rifilatura:¹¹ il confronto tra le due numerazioni registra la perdita di almeno 12 cc.¹² La mano moderna che ha realizzato la nuova numerazione è la stessa che ha provveduto a stendere l'indice alfabetico dei componimenti riportato nelle cc. di guardia.¹³

La rigatura è a colore, a mina di piombo, eseguita per tracciare uno specchio di scrittura che misura mm 83 · 65¹⁴ e che è scandito da 16 rettrici (in numero equivalente a quello dei versi di ciascun sonetto) con interlinea di 5 mm.

Ciascuna carta contiene due sonetti, uno vergato sul *recto* e uno sul *verso*: attualmente, dunque, il ms. conserva 374 poesie, delle quali due non

pratica piuttosto frequente di lasciare le unità fascicolari slegate in momenti anche di molto posteriori alla redazione finale del testo, come suggerisce l'aspetto più consunto dei bifogli iniziali di numerosi fascicoli.

¹¹ Si adotta come riferimento la numerazione moderna.

¹² La prima numerazione è realizzata dalla medesima mano che ha vergato i sonetti e contempla 199 cc.; la seconda, presumibilmente da attribuire alla mano che ha steso l'indice dei testi nelle guardie, numera 187 cc. Sebbene dal confronto delle due cartulazioni emerga la caduta di 12 cc., l'analisi della struttura fascicolare e del rispetto della regola di Gregory ha evidenziato l'assenza di un'ulteriore carta.

¹³ L'autore di questo lavoro di indicizzazione, rintracciabile anche in altri codici del fondo (cf. per esempio i mss. Chig. I. VII. 251, Chig. I. VI. 208, Chig. I. VIII. 284 e Chig. I. VIII. 287, consultabili, per le parti interessate, al sito della Biblioteca Apostolica Vaticana [voce *Cataloghi–Manoscritti*], all'indirizzo online: <https://opac.vatlib.it/mss/>), è forse da individuare in Giuseppe Cugnoli (1824-1908), letterato, bibliofilo, scrittore in greco e latino e professore di eloquenza latina e italiana e di storia romana e, dal 1873, bibliotecario del principe Mario Chigi Albani della Rovere, con il compito di inventariare e riordinare il ricco patrimonio librario chigiano. Nel 1884 partecipò alla commissione che eseguì i lavori di inventariazione e sistemazione della Biblioteca Vallicelliana. Membro dell'Accademia della Crusca, curò e pubblicò edizioni di opere letterarie ed erudite, biografie e testi didattici (cf. Cimmino 1985).

¹⁴ Lo specchio di scrittura appare molto spostato verso l'angolo superiore interno della pagina, in perfetta sintonia con le prescrizioni delle ricette di impaginazione, in particolare della cosiddetta "ricetta di Monaco", nella quale i margini interno e superiore tendono ad avere misure simili, mentre quello esterno e quello inferiore si modellano di conseguenza, ma con la particolarità di essere più ampi rispetto ai primi due, cf. Bischoff 1984: 237-40 e Maniaci 2013: 1-48.

sono leggibili a causa del quasi totale svanimento dell'inchiostro su ambedue i lati della c. 42. Assumendo che tutte le cc. dell'assetto originario veicolassero ciascuna due testi, si può avanzare l'ipotesi che il codice ospitasse in principio 400 componimenti.

La coperta presenta piatti in cartone, rivestiti in cuoio color verde chiaro. I piatti sono decorati da due sottili cornici rettangolari in oro, raccordate, ai quattro angoli, dagli stemmi della famiglia Chigi; sul dorso, in oro vi è la scritta *CANZONI SPIRITVALI*. La parte laterale e quella inferiore dello spessore del ms., lungo il taglio delle carte, ha una colorazione giallo vivo, tendente al dorato.

La scrittura è una *littera textualis*, molto approssimativa, oscillante per modulo e distanza tra lettere e tra parole, presumibilmente collocabile alla fine del sec. XIV. Il *ductus* è, infatti, variabile: talora più compatto, talora piuttosto disteso. Dall'analisi di alcuni tratti caratteristici della grafia, rinvenibili in modo piuttosto omogeneo in tutti i testi, si riceve l'impressione che siano stati vergati da un'unica mano, che pure può mutare di foglio in foglio.¹⁵ Un solo sonetto, vergato a c. 179r, è stato trascritto da una seconda mano, apparentemente su rasura.¹⁶

L'inchiostro è color nero (e marrone scuro nelle zone interessate da umidità) su tutto il dettato testuale, ad eccezione delle due lettere iniziali

¹⁵ Le differenze nello spessore del tratto, che distinguono l'aspetto della scrittura di alcuni sonetti da altri – talora riscontrabili tra testi di cc. lontane tra loro, talora tra testi adiacenti – si possono giustificare con il consumarsi della punta della penna, o, forse, con un'ipotetica discontinuità temporale nella stesura, avvenuta tra interruzioni e riprese: nondimeno, un'attenta e trasversale osservazione di alcuni elementi grafici significativi, come quelli dei *tituli*, degli occhielli e della forma e dei criteri di utilizzo di alcune lettere (come per esempio la *ç*, la *g* e la *r*), pare confermare che ci si trovi dinanzi a un'unica mano. Lo stesso vale anche per le lettere iniziali decorate, che paiono sostanzialmente della stessa mano, fatte salve alcune minime scelte esecutive, date dalla compresenza di iniziali semplici o a risparmio.

¹⁶ La scrittura della seconda mano, tipicamente trecentesca, presenta maggiore qualità, ordine ed eleganza rispetto a quella principale; i suoi tratti sono più inclinati e spezzati e le lettere sono compresse lateralmente. Andrà specificato che il sonetto in questione si inserisce pienamente, per ragioni di ordine tematico e narrativo, nella zona del ms. in cui si trova. Non si scorge alcun residuo del testo precedente che è stato raschiato.

della prima parola di ogni componimento, che sono lettere maiuscole e toccate in rosso, così come avviene per le lettere iniziali delle quartine, delle terzine e del distico del ritornello. La rifinitura cromatica, finalizzata a conferire al manufatto un qualche decoro formale e a movimentare la pagina anche nell'intento di migliorare la leggibilità, è avvenuta presumibilmente a distanza di tempo rispetto alla stesura del testo.

Si segnalano, inoltre taluni elementi paratestuali: brevi linee verticali molto sottili, funzionali alla separazione delle parole; un piccolo punto alla fine di ciascun verso che ne indica, appunto, la conclusione; un chiudiriga al termine di ogni poesia, di fattura molto semplice; i segni diacritici sulla lettera *i*, che paiono posti in un secondo tempo per il tratto molto sottile e per l'inchiostro nero brillante, diverso da quello del testo, segno che l'opera è stata oggetto di rilettura da parte di un anonimo revisore, il quale ha tuttavia eseguito un contenutissimo numero di correzioni (in genere integrazioni di testo).

Il codice è databile, come si anticipava, al sec. XIV *ex*. L'assenza del *colophon* e di note di possesso non consente di individuare il tempo e il luogo esatti della sua confezione. Per quanto concerne la datazione del ms., emerge un termine *post quem* all'interno del sonetto a c. 152v, *I' remirava pur la croce bella*, vv. 1-4: «I' remirava pur la croce bella | du' se distese la cristi<a>na pianta | che mill' e trecentocinque con ottanta | anni è stata sopra a questa stella». Il riferimento al periodo conclusivo del sec. XIV – in particolare al 1385 – si allinea con gli esiti paleografici, e pare potersi confermare anche sulla base del suo contenuto testuale, ossia un poemetto che rientra nel grande alveo dell'epigonismo dantesco tipico del Trecento. Questa datazione è ipotizzata altresì da Cristiano Lorenzi nelle *Rime* ubertiane, come si è detto, in cui il codice è segnalato.

3. IL VIAGGIO ALLEGORICO: LE VICENDE DEL POEMETTO

La lacunosità del primo fascicolo del ms. impedisce per l'inizio del racconto la ricostruzione di una coerente e compatta vicenda narrativa, ma lascia talora scorgere il dialogo tra due voci, cioè quella del narratore-protagonista che invoca aiuto e quella del suo maestro che, comparso sulla scena *in medias res*, lo invita sin da súbito al ravvedimento.

Lamentando una condizione di miserevole reclusione nella prigione dei vizi e desiderando di esserne presto liberato, l'io narrante invoca, nell'apertura del poemetto, l'intervento divino. La necessità di cambiare vita e intraprendere la via delle virtù gli viene via via prospettata da un saggio maestro che lo esorta ad accogliere gli insegnamenti della fede e della retta morale, così da poter ottenere la salvezza che conduce al cielo (cc. 1r-4v). Per convincerlo della bontà dei suoi consigli, il sapiente compagno descrive al suo allievo le terribili pene che i dannati devono patire all'inferno, dal momento che in passato egli vi è disceso di persona (cc. 5r-10v). Fortemente impressionato da quanto ascoltato, il discepolo prega il suo sodale di recarsi presso il suo giardino, così da potergli mostrare uno spregevole cespuglio, dotato di sette fronde, che lì ha messo radici. Questi, recatovisi, lo invita a scavare alla base della pianta e a disotterrarne la radice: il protagonista obbedisce e scorge su di essa una scritta dorata, per mezzo della quale la radice stessa si presenta come la Superbia.¹⁷ Il maestro procede quindi a illustrare le caratteristiche delle sette fronde, figurazione delle sette colpe capitali (cc. 11r-19v).¹⁸

Le pronte e soddisfacenti spiegazioni ricevute invogliano l'allievo a porre numerose domande, così da accrescere la sua conoscenza della vera fede e, al contempo, soddisfare la sua curiosità. Sono pertanto affrontate diverse questioni: la condizione *post mortem* delle anime, la collocazione fisica dell'inferno e del luogo deputato alla purgazione dei penitenti, la durata della pena, il valore delle indulgenze e del sacramento della confessione, l'autenticità della contrizione. Il protagonista chiede poi che gli siano descritte le virtù che permettono di ottenere la benevolenza di Cristo, e il maestro lo accontenta, iniziando a parlare della fede (cc. 20r-27r); soltanto dopo un gruppo di testi esorbitanti dal filone narrativo (cc. 27-29) – inerenti argomenti differenti, tra cui la descrizione di un fortu-

¹⁷ È questo il punto in cui viene inserita la rimodulazione del sonetto di Fazio.

¹⁸ Non è rispettato lo schema ricorrente dell'ordinamento dei vizi (SALIGIA), che qui, come filiazioni della superbia, compaiono nella sequenza: gola, lussuria, invidia, accidia, ira, avarizia, vanagloria. L'immagine della pianta, diffusa dapprima a livello iconografico e in séguito testuale, ha importanti precedenti nella tradizione letteraria, quali per es. in Iacopone (che la attinge a sua volta da San Bonaventura), cf. Ciociola 1989: 9-77 e Bolzoni 2002: 102-44.

nale, il racconto di un fantastico viaggio in Terrasanta e dell'incontro con un leone dalla cute dorata, la narrazione di un furibondo litigio tra due fratelli e la rappresentazione della costellazione di Arturo – è completata l'illustrazione della prima virtù teologale (c. 31r-33r),¹⁹ che avviene dopo che il narratore ha ribadito la sua fedeltà al saggio compagno, alla sequela del quale muove i primi passi sulla lunga salita che lo porterà tra le stelle e al cospetto di Dio (cc. 30r-30v).

Nell'avviarsi sulla nuova strada, il protagonista si sente avvilito da un sentimento di forte scoraggiamento, a tal punto che solo chi ha tanto sofferto per mantenersi fedele a Dio e alla causa della fede, come Giobbe e Tobia, potrebbe comprenderlo:²⁰ nondimeno subito il maestro interviene a esortarlo affinché egli, vincendo il timore e le tentazioni fuorvianti, riacquisti la risolutezza e il vigore necessari alla salita (cc. 34r-35r). Ascoltando e accogliendo i consigli del suo sodale, l'allievo è indotto a rievocare alcune figure di animali, tra cui un cervo e un corvo, allegoriche raffigurazioni degli atteggiamenti che devono guidare l'anima alla purificazione (cc. 35v-38r).²¹ Improvvisamente viene assediato da un dolore indicibile e si affida

¹⁹ Per es. il sonetto *Creder dovemo in Dio onipotente* (c. 32r) si sostanzia dell'elenco degli articoli della fede attinti dal *Simbolo apostolico* (cf. i vv. 1-12: «Creder dovemo in Dio onipotente | in Iesú Cristo unico su' figlio, | concetto de Spirto, nato de quel giglio | marin (sce's'E' d'Abraàm e de su' gente); | | morto in croce, in tumulo iacente, | al terzo dí de su' alma de' piglio | al corpo, ch'al c<i>el gí non d'altri impiglio; | a giudicar ogn'om verrà possente; | | in Spirito Santo ed in Santa Ghiesa, | in perdonar colpe e unirse li santi, | suscitar tutti e far i giusti ascasa | | in vita eterna, du' son giochi tanti»), mentre in *Perché felicità equiparanza* (c. 33r) sono contenute allusioni al dogma dell'incarnazione (cf. i vv. 3-5: «[...] vedendo la gran viltade | de li su' fanti, sol per ignaranza, | | venne a loro in servil sembranza»).

²⁰ Nel sonetto *Chi scriver podde Job con Tobia* (c. 33r) il narratore assume i panni dei due personaggi biblici e rivive in sé i tormenti che contraddistinguono le loro vicende, cf. per es. i vv. 9-16: «Sedeva già nel tabernacul mio | l'Onipotente, con molti figlioli, | cameli e fanti; ma, con vento rio, | | tolti gli m'à, ed à fatti violi | in me che passan i contrar de Dio; | né so de sasso, che non senta duoli. | | Da rundinini so stato cecato | e Tobìolo va peregrinato».

²¹ Si tratta rispettivamente dei sonetti *Cervio già vidd'i' a l'esca currendo* (c. 35v) e *Quel animal che retarda a li nati* (c. 37v), nei quali il desiderio dell'anima umana di ricongiungersi al cielo è accostato rispettivamente alla rapidità della corsa del cervo e alla prudenza del corvo (andrà specificato che il sonetto sul corvo è costruito sul modello della poesia

alla sua guida per capire che cosa gli stia accadendo: questi risponde che nel corso del viaggio sarà messo piú volte alla prova e dovrà mostrarsi pronto a patire e superare molte difficoltà, tra cui l'attraversamento di un fuoco estenuante, che saggerà la sua resistenza fisica: súbito, infatti, un terribile calore prende a tormentarlo (cc. 38v-40r).

Inizia cosí un lungo lamento, in cui il discepolo, facendo proprie le accorate invocazioni del patriarca Giobbe, manifesta tutta la sofferenza che la sua conversione, ormai incominciata, comporta: nell'incedere lungo il cammino, alle sue lamentazioni si alternano le parole del saggio compagno, il quale lo incoraggia a combattere valorosamente contro la tentazione di abbandonare una salita cosí faticosa, e ad adoperarsi, sulla scorta degli insegnamenti evangelici e dei dogmi della fede, per acquisire tutte le virtù che gli assicureranno l'accesso al paradiso (cc. 40v-53v).²²

Esaudendo le incalzanti domande dell'allievo, il maestro si sofferma poi a ragionare sulle qualità della seconda virtù teologale, la speranza (cc. 54r-55r), e ritorna a parlare della pianta dei vizi incontrata in passato,²³ insistendo sulla natura della morte e sulla pericolosità di quel trapasso che

dedicata allo stesso animale nel *Bestiario moralizzato di Gubbio*). Una terza immagine di animale è presente in *Trasse 'l leone fuor da sé Fiorenza* (c. 36v), poesia di impianto politico inerente la discesa di Carlo IV di Boemia in Italia (1354-1355) che non pare connessa al discorso narrativo.

²² I sonetti di questa sezione del codice si dispongono con un andamento piuttosto regolare: a testi che parafrasano passi del Libro di Giobbe, in cui a parlare è il discepolo (cc. 40v, 43v, 44v, 45v, 46v, 47v, 48v, 49v, 52v, 53v), si alternano testi che contengono esortazioni morali, nei quali a prendere la parola – e a rispondere alle lamentazioni – è il maestro (cc. 43r, 44r, 45r, 46r, 47r, 48r, 49r, 50r, 50v, 51r, 52r, 53r). È interessante notare che, per es., esponendo il dogma dell'eucarestia in *Ne l'Eucaristia in altar consecrata* (c. 53v) il maestro sembra fare ricorso alla definizione fornita dal trattato attribuito a Tommaso d'Aquino, *De venerabili sacramento altaris* (XI e XII) come parrebbe dimostrare, oltre al richiamo dell'*incipit*, l'impiego di tecnicismi teologici quali «sustanza», «accidenti», «color», «sapor», corrispettivi dei latini *substantia*, *accidentia*, *color*, *sapor*.

²³ In particolare nei sonetti *Mentre tu dici, vedi ch'ì non curo* (c. 55v), *Al primo fusto sta a le doi fronde* (c. 56r) e *Che questi serpi donin cruda morte* (c. 56v) i due viandanti rievocano e descrivono ancora le fronde della pianta dei vizi incontrata all'inizio del viaggio, elencando i nomi di ventun rettili che si posano a gruppi di tre su ciascuna di esse, allegorie dei nefasti comportamenti che ognuna delle sette colpe capitali ispira.

avviene quando l'uomo non gode della grazia di Dio (cc. 56r-59r).²⁴ I due viandanti si intrattengono poi (cc. 59v-62v) su questioni ancora di natura escatologica: il destino dell'anima e del corpo dopo la morte, la speranza della salvezza e i premi eterni acquisiti dai salvati una volta raggiunto Dio;²⁵ a completare il quadro delle tre virtù teologali si inserisce un ciclo di sonetti in cui il maestro spiega, ancora con rimandi alla Bibbia e alla trattatistica sacra, l'essenza e le forme della carità,²⁶ chiosando con alcune riflessioni sul valore dei dieci comandamenti, sulla trasmissione della colpa e sul significato del battesimo e della redenzione (cc. 63r-68r).

Con sua somma sorpresa, il narratore si accorge di aver già raggiunto la sommità della salita e di essere sulla cima di un monte: osserva, quindi, verso l'alto e scorge tre cieli, che rappresentano, come gli spiega il suo compagno, tre diversi gradi della beatitudine; se vuole raggiungere la pienezza della gioia, che si consegue nel terzo cielo, dovrà procurarsi due chiavi, una dorata e una argentata, e attraversare le sette mura che circondano il paradiso:²⁷ al protagonista, risoluto a procedere, è ormai chiaro

²⁴ Nelle disquisizioni sulla morte e sul suo significato, varrà la pena segnalare l'*incipit* del sonetto *La morte non è altro ch'un suspir[o]* (c. 57r), vv. 1-2: «La morte non è altro ch'un suspir[o] | breve quantunque più dir se potesse», rimando a Petrarca, *Triumphus Mortis* II, v. 51: «che altro ch'un sospir breve è la morte?» (cf. Corpus OVI).

²⁵ Il sonetto *Maiur labore è certo narrare* (c. 60v) provvede a enunciare i «premi» che attendono in cielo l'uomo che si salva, secondo alcuni elementi che sembrano rimandare alla teologia tomistica della resurrezione (*Scriptum super sententiis*) e nei termini di una classificazione ricorrente anche nella produzione del predicatore francescano laico Ugo Panziera (ca. 1260/1270-1330), in particolare nei *Trattati* I 7 (cf. Corpus OVI): si vedano i vv. 5-14: «Sustanzialmente beatificare | l'omo se pote [...] Anco è il premio consustanziale, | perché 'l corpo sirà chiarificato, | sutil, veloce, senza patir male. | | De spezial candor sirà ornato | l'omo de fore per accidentale | premio, ch'a tutti lo farà più grato».

²⁶ Il sonetto *Foco d'amor la Carità me sa* (c. 64v) ritrae la terza virtù teologale secondo il modello formulato da Riccardo da San Vittore nel *De quatuor gradibus violentae caritatis* e qui rielaborato dall'autore attraverso la mediazione di Iacopone, come sembrerebbe rivelare la vicinanza tematica e linguistica di alcuni luoghi della poesia con la ballata *Amor de caritate, perché m'ài ssi feruto*, cf. Iacopone, *Laude* (Leonardi): 194-9.

²⁷ L'allegoria della *ianna coeli* è elaborata a partire dal passo evangelico di *Mt* 16 e dal modello della porta purgatoriale dantesca (*Pg* IX). Per l'immagine delle sette mura che circondano il paradiso *Deliziano* cf. *infra*.

che sta per lasciare la terra e salire in cielo (cc. 68v-69v). Mentre parla con il suo maestro, egli è avvolto da una fitta nube, la quale estingue il calore che da lungo tempo lo tormenta e fa uscire da sé una voce e delle parole, mediante cui si presenta e afferma di essere una manifestazione del potere divino (cc. 70r-72v).²⁸ Non appena la nuvola si dirada e scompare, i due viandanti si rendono conto di essere stati trasportati sulla Luna.²⁹

²⁸ Le parole che il protagonista ode e vede fisicamente comporsi nell'aria mentre è avvolto dalla nube – presumibilmente sul modello dantesco di *Pd* XVIII 70-114 – sono riportate nel sonetto *Io son quello che ben sò rimare* (c. 72r), testo con allusioni alla sapienza e all'onnipotenza di Dio mutuata da *Iob* 37 e 40 e da *Ec* 24. Come emerge nel séguito, nel corso del poemetto gli elementi naturali delle fiamme e delle nubi si connotano come forme sensibili della volontà divina, la quale ora tormenta il discepolo per purificarlo e ora gli dà sollievo per concedergli la forza di procedere nel cammino.

²⁹ Con l'arrivo sulla Luna si apre la sezione del racconto ambientata negli spazi celesti (l'espedito del volo potrebbe essere stato mutuato dalle vicende di Fazio e del geografo antico Solino, sua guida, descritte nel *Dittamondo*). L'allievo, ancora al séguito del suo maestro, continua la sua salita verso l'alto mediante il raggiungimento di sette astri e corpi celesti (ossia la Luna, la stella Cherubbina, Venere, il Sole, la stella Costantina, la stella Gioiosa, la stella Pariella), che corrispondono ai tradizionali sette pianeti dell'impianto cosmologico aristotelico-tolemaico, sebbene con significative variazioni: *in primis* alcuni nomi dei pianeti sono sostituiti da nomi di stelle inventati dal poeta, il quale rifiuta i comuni appellativi, adottati dal volgo «molle», in quanto riferiti a divinità pagane e a false ed eterodosse credenze (il problema è già discusso in *Pd* IV 61-63): così a Mercurio viene sostituita la stella Cherubbina, a Marte la stella Costantina, a Giove la stella Gioiosa, a Saturno la stella Pariella; in secondo luogo andrà specificato che anche gli influssi e le proprietà solitamente attribuiti ai suddetti pianeti subiscono delle rivisitazioni: alla Luna spetta il compito di mitigare i calori della sfera del fuoco e di ospitare le anime dei giusti vissuti prima di Cristo in una sorta di *hortus conclusus* che è l'equivalente del limbo; Cherubbina è l'astro che ispira l'esercizio delle arti liberali; Venere infonde l'amore per Dio e tormenta con un calore benèfico le anime, mondandole dai loro peccati e conducendole, con il suo ruotare per il cielo, nel paradiso *deliziano*; sul Sole l'anima ha modo di pregustare le ricompense che attendono i beati dell'empireo e può già godere in parte dell'eterna festa celeste; la stella Costantina, costellata di croci luminose, infonde la facoltà del discernimento e custodisce nella perseveranza del bene le anime dei puri; la stella Gioiosa emana la vera letizia, sperimentabile solo in cielo; la stella Pariella è la fonte di ogni giustizia; infine la meta del viaggio, ovvero la sede di Dio, non è l'empireo: raggiunta la volta celeste, nella quale sono poste le costellazioni zodiacali, il protagonista approda, mediante un angusto pertugio, all'ultima regione della sua cosmologia, ossia il cielo cristallino, dimora di Dio. Questi non è ritratto secondo i canoni della *visio* dantesca, ma attraverso gli effetti che Egli genera nel discepolo, il quale cade in un mistico deliquio, perde ogni desiderio e vive una sensazione di indicibile appagamento.

Ancora incredulo per quanto avvenuto e infreddolito dal vento che soffia sul pianeta, l'allievo è rapito da una visione teofanica: egli vede quattro animali avvolti dalle fiamme, ciascuno con quattro volti e quattro ali, e una grande ruota, dentro alla quale girano quattro ruote più piccole interamente cosparsa di occhi (73r-75v).³⁰ Conclusasi la visione, i due viandanti riprendono il cammino e giungono a un giardino circondato da un alto muro sprovvisto di ingresso. Il discepolo ode alcune voci che intonano un inno alla giustizia e, affascinato, lo trascrive puntualmente, mentre il maestro gli illustra i pregi della virtù (cc. 76r-77r).

In cielo compare all'improvviso un grande bagliore che transita rapidamente e infonde nell'animo un'ineffabile letizia: si tratta della stella Cherubbina, la quale custodisce in sé la Natura, che ha le sembianze di un anziano sapiente dai tre volti e che tiene tra le mani quattro libri, allegoria del sapere delle arti liberali (cc. 77v-78r).³¹

La contemplazione della stella è interrotta dalla necessità di riprendere il viaggio. Nondimeno, dopo pochi passi, i due pellegrini si vedono interdetto il passaggio da un soldato a cavallo, che, posto a traverso della strada, incute loro un grande timore. Le scritte presenti sulla bardatura del cavallo rivelano che il cavaliere è Provvidenza, virtù che combatte contro i tentativi dei vizi di distogliere l'uomo dalla via della salvezza (cc. 78v-80v).³² Una volta superato l'immobile soldato e ripreso il cammino, il maestro spiega all'allievo chi siano coloro che ha sentito inneggiare alla giustizia, e lo invita, ora che sono più in alto rispetto a prima, a osservare dentro al giardino: lì risiedono gli spiriti dei giusti che vissero prima dell'avvento di Cristo, ai quali è interdetto il raggiungimento del cielo: a tale schiera apparteneva un tempo anche lui (cc. 81r-81v).³³ Il discorso tra i due perso-

³⁰ I sonetti in cui si descrive la visione teofanica, ossia *Deletto sento ora de vedere* (c. 74r) e *Godeva ancora vedendo la rota* (c. 75r) sono parafrasi di alcuni passi di *Ez* 1. Cf. per es. la ripresa di *Ez* 1, 4-13 nei vv. 1-8 del primo sonetto: «Deletto sento ora de vedere | i quattro animali infocati, | ché quattro volti a ciascun son dati | e quattro penne veggo ognun aver[e]. || A la lor destra cerno resedere | faccia d'omo e de leon fidati; | a la sinistra di lor quattro lati | de bo, e de sopra d'aquila tenere».

³¹ Non ho rinvenuto finora simili raffigurazioni allegoriche delle arti liberali nel panorama letterario precedente e coevo.

³² Per la rappresentazione allegorica delle virtù nelle vesti di cavalieri che giostrano contro i vizi, cf. Bolzoni 2002: 62 ss.

³³ È chiara la derivazione della vicenda del *duca* da quella del Virgilio dantesco di *If*

naggi si incentra poi nuovamente su questioni di natura dottrinale e catechistica, in particolare sui sette doni dello Spirito Santo e la definizione e il valore della preghiera (cc. 82r-85r);³⁴ giungono quindi su un pianoro, dove incontrano una figura armata, assisa su un trono dorato e coronata d'alloro, che alcune scritte incise sulla borsa appesa al suo collo rivelano essere la Magnificenza (c. 85v-88v).³⁵

Mentre entrambi sono ancora assorti a contemplare la bellezza della virtù, un bagliore compare in cielo e il protagonista è pervaso da un caldo estenuante, al punto da credere di morire: come gli viene spiegato, ciò gli accade per effetto di Venere, astro che emana un calore così forte per purificare la sua anima da ogni peccato e renderla degna di entrare nel paradiso *Deliziano*; qui, infatti, la stella condurrà il discepolo, dopo averlo fisicamente rapito e trasportato per tutta la volta celeste.³⁶ Durante il lungo volo su Venere, sebbene i tormenti delle fiamme inducano più volte il narratore quasi allo svenimento,³⁷ non si interrompe l'eloquio del *duca*, che

IV: tuttavia, da questi egli si differenzia, poiché, come si specificherà in séguito, da quel luogo fu liberato ed ebbe modo di raggiungere il paradiso.

³⁴ In particolare il sonetto *L'orazion è un congiugnimento* (c. 84r) elenca diverse definizioni del concetto di preghiera, che sembrano corrispondere a dei lacerti testuali di opere patristiche già similmente accostati e sistematizzati in Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, II^a-II^{ae} a. 83 a. 1 arg. 2 e a. 2 arg. 2.

³⁵ Come Provvidenza, anche questa figura è presentata nei panni di un combattente, ancora secondo lo schema dello scontro tra virtù e vizi.

³⁶ Curiosamente, l'Eden viene collocato sulla sommità di una montagna raggiungibile soltanto in volo, che il discepolo scorge in lontananza mentre è ancora sulla Luna: è il suo maestro a spiegargli che su di essa si trova il paradiso *Deliziano* e che, per raggiungerlo, è necessario entrare in Venere e lasciarsi guidare dalla stella, cf. *Vidd'i' l' mi' duca star tutto destratto* (c. 87r), vv. 12-14: «Quel è 'l Delizian che speculando | vai, che de sette muri à cerchiata, | che sol per dono ce se va volando».

³⁷ Tra i diversi punti in cui si allude al calore di Venere, si dovrà almeno ricordare un passo di chiara ispirazione dantesca, in cui le fiamme della stella sono accomunate al muro di fuoco che Dante deve sorpassare per incontrare Beatrice in *Pg* XXVII 10 e ss.: cf. *Volse dar tutto a comperar amore* (c. 103r), vv. 9-16: «Non odi tu già 'l c<i>el co' forte chiama? | "Passate testo foco, o creature, | ché altramente l'alma non se sfama! | | Non apprezzate le su' gran calure, | ché sol d'un pel la gonna non distrama! | Siate a passare pronte e ben secure, | | ché non ve giovarà pianto difuso, | né altro che v'aduca poi quasuso"».

disquisisce con il suo allievo di numerosi argomenti: l'amore di Cristo per l'anima, le proprietà del fuoco divino, il concetto di divinità, i dogmi dell'incarnazione e della trinità, l'illustrazione, in vesti allegoriche di regine, di Diligenza, Giustizia e Carità (cc. 89r-105v).

Il discepolo sta per perdere i sensi quando finalmente Venere giunge all'Eden: il paradiso terrestre è circondato da sette mura e, per varcare le loro porte, il narratore riceve quarantadue chiavi, sei per ciascuna di esse. Al centro del Deliziano i due viandanti trovano l'albero della vita e si nutrono dei suoi frutti (cc. 106r-116v).³⁸

Dopo la lieta sosta, che rinfranca i protagonisti della fatica sinora spesa, il viaggio riprende, così come il ragionamento sulla fede cristiana: tra le nuove disquisizioni, in parte dedicate al libero arbitrio, resta centrale il tema della carità, accostato a quello della grazia divina (117r-122v).³⁹

Entrambi sono colti poi da un improvviso sonno: l'allievo sogna di essere rapito da un'aquila e di venir trasportato verso l'alto.⁴⁰ Quando si

³⁸ La struttura delle sette mura attornianti il giardino dell'Eden pare desunta dall'immagine del castello degli spiriti magni in *If* IV, così come gran parte delle immagini della narrazione sul paradiso *Deliziano* è ispirata da *Gn* 1-3. Nel poemetto ciascun muro assume un nome allegorico – *Paraclito*, *Elyvedere*, *Clemente*, *Saturato*, *Alunnuèl*, *Tellusàn* e *Rego* – e lo stesso avviene per le porte che rispettivamente su di essi si incardinano – *Sobrietade*, *Castità*, *Pietà*, *Prudenza*, *Pazienza*, *Cortesia* e *Nichiltà* – e anche per le quarantadue chiavi, simbolo ciascuna di un atteggiamento virtuoso correlato alla virtù/porta alla cui apertura concorre. Nel corso del superamento delle mura i due viandanti si imbattono nelle rappresentazioni, in forma di simulacri, dei tre arcangeli – nell'ordine Raffaele, Gabriele e Michele – presso ciascuno dei quali rinengono una scritta, rispettivamente su un cartiglio, su una pietra e sulla spada del terzo angelo, per mezzo di cui sono fornite le indicazioni utili al prosieguo del cammino. Infine, varrà la pena sottolineare che, come nel caso dell'albero dei vizi, anche sulla radice dell'albero della vita, antitesi del primo, il protagonista ritrova una scritta, di cui restituisce il contenuto nel sonetto *Tu che sè gionto a l'Arbor de la vita* (c. 115v).

³⁹ Nel dialogo sulla carità si innestano alcuni intarsi scritturali, tratti in particolare dalle lettere paoline (per es. *Parme ormai per lo tu' bel dire* [c. 117v] e *Tutte este cose già piú volte intesi* [c. 120v] rispettivamente alludenti a *Rm* 9, 16 e a *1 Tm* 6, 10), mentre per quanto concerne la classificazione delle forme della grazia divina il modello pare essere ancora Tommaso d'Aquino (per es. *Senza la grazia l'omo liberarse* [c. 118v], che ha come ipotesto *Summa Theologiae* I^a-II^{ae} q. 111 aa. 2-3).

⁴⁰ L'episodio, in *Poi che cercato abiam questo giardino* (c. 123r), si ispira ovviamente a *Pg* IX 10-48.

sveglia, sbalordito, si ritrova, con il suo maestro, sul Sole. Ripresosi dall'evento sconvolgente, che ha generato in lui una grande paura, egli sente ancora piú forte l'esigenza di conoscere le verità della fede in Cristo: il *duca* procede allora a parlare delle varie tipologie di «timor» e della virtù della carità⁴¹ e, al contempo, lo esorta a osservare un chiarore che splende tre volte piú degli altri.⁴² Questi cade in estasi e, quando riprende i sensi, ode il canto del *Sanctus* risuonare per tutto il cielo.⁴³ Si rivolge quindi alla sua guida, che ha già visitato in passato il paradiso, e gli chiede di ricevere informazioni sulla restante parte del viaggio. Il maestro descrive allora la festa celeste, con le bellezze che dilettono i beati. Nel tentativo di raccontare l'ineffabile visione, il suo volto risplende di una luce accecante, che progressivamente riveste di splendore anche il discepolo.⁴⁴ D'un tratto, i due viandanti sono affiancati da un'entità che si manifesta in un denso vapore, da cui spira una voce che promette loro la reverenza delle schiere angeliche. Il *duca*, turbato, reagisce con ira, coprendosi il naso e la bocca, e così invita a fare il suo allievo; spiega poi che, sebbene si trovino in cielo, sono ancora soggetti agli inganni del Maligno, disseminati per tutto il cosmo fino ai confini della sede di Dio: ad averli avvicinati è stato infatti un angelo decaduto, che ha provato a distoglierli dal loro cammino.⁴⁵

⁴¹ Il discorso sulla classificazione delle diverse tipologie di «timor» è in *De questa Carità che tanto lodi* (c. 123v) e attinge alla trattatistica di Giordano da Pisa, *Avventuale fiorentino* (Serventi): cap. 5, §§ 1-4 e a quella di Domenico Cavalca, *Lo specchio di croce*: cap. 8. La tramatura dei discorsi inerenti la carità continua a essere paolina, con specifici calchi testuali, come in *Per infamia ed ancor bona fama* (c. 124v), in cui si riprende 2 Cor 6, 7-8.

⁴² Nella figurazione del dogma della trinità si noti la ripresa del dantesco «corusca» in *Tempo fu già che 'l Sol m'era celato* (c. 126r), vv. 15-16: «ed una luce che tre ne corrusca, | che de sé vegg'io e d'altri m'afusca».

⁴³ In questa sezione di testi si accentua la ripresa di Dante: per es. il sonetto *In estasi venni ed ardenti soli* (c. 127r) contiene una rimodulazione di *Pd X*, vv. 76-78: cf. vv. 1-4: «In estasi venni ed ardenti soli | intorno a noi girarse tre volte, | «San<c>tus – cantando – che ci ài recolte | e ferme a te co' stelle ferme ai poli!»; l'*incipit* del sonetto *Una aura dolce mi de' per le tempie* (c. 127v) rivisita invece *Pg XXVIII*, vv. 7-9.

⁴⁴ Tra i vari sonetti contenenti *topoi* danteschi cf. per es. *O mortal gente, perché sí mettete* (c. 133r), vv. 9-14: «Mentre esclamava sí lucia nel volto | ch'a gli occhi miei fé sí grosso velo | ch'ì non apresi si da carn'è sciolto, | | perch'ignorava possanza del c<i>elo; | tanto sapeva el glorioso acolto | quanto resplende in chiaro sol candelò», chiaro calco di *Pd XI*, vv. 10-15.

⁴⁵ L'evento è narrato nella coppia di sonetti *I' ch'al su' dire gli occhi retirava* (c. 136 r)

Nel proseguire del viaggio, mentre stanno ancora disquisendo sulla magnificenza del paradiso e sull'indicibilità delle sue meraviglie, i due protagonisti si ritrovano circondati da una nuvola di fiori, con i petali di alcuni dei quali il narratore forma una corona e se la pone sul capo (cc. 123r-143v).⁴⁶ Dopo qualche attimo, sulle sue spalle compaiono due ali: il maestro lo esorta a spiccare subito il volo sull'astro che splende accanto al Sole, Costantina, chiamato Marte dalla gente comune. La stella è interamente cosparsa di croci luminose, tra le quali, per dimensioni e luminosità, ne emerge una, che riporta il *titulus crucis* 'I.N.R.I.', posto già sulla croce di Cristo:⁴⁷ esse sono segno delle opere di misericordia e della sofferenza patita per la fede.⁴⁸ Infatti, il compito di Costantina è infondere nell'uomo il desiderio di compiere quel bene che mantiene pura l'anima e fa ottenere la salvezza. Mentre l'allievo è intento a leggere una scritta che rifulge nel cielo e annuncia la futura glorificazione di coloro che muoiono a causa della fede,⁴⁹ il suo sguardo è nuovamente catturato dalla croce più lumi-

e *Noi remanemmo pur così soletti* (c. 136v). Lo spirare in cielo di un vento nefasto che, se respirato, sconvolge le funzioni vitali del cervello e del cuore e induce l'uomo alla dannazione – allegoria di Satana e delle tentazioni – era già stato annunciato in precedenza, in *Non te maravegliar, o car figliolo* (c. 36r). Come si è già ribadito, nell'impianto allegorico del poemetto, la regione celeste non è esente dalle presenze e dagli inganni demoniaci, che tentano chi vuole raggiungere Dio fino all'ingresso del cielo cristallino, cf. per es. *Poiché dal caligioso for esciti* (c. 40r), vv. 2-4: «[...] non però de fore | siam dagl'inganni de quel decettore, | che fin al firmamento stan su siti».

⁴⁶ In *Mentr' elegendo su pel Sol i fiori* (c. 142v) il discepolo specifica che i petali del fiore scelto per intessersi la corona sono di tre colori diversi, possibile rimando alle tre virtù teologali di cui ha lungamente parlato con il maestro, cf. vv. 1-4: «Mentr' elegendo su pel Sol i fiori | giva, per farmi un travizato serto, | un ven trovai non ben anco aperto, | ch'era coperto de tre bei colori». Il gesto dell'incoronazione, simbolo del raggiungimento della virtù e del pieno possesso delle facoltà intellettive, è di matrice dantesca, cf. *Pg* XXVII, v. 142. All'origine del passo possono essere anche gli incontri di Dante con Lia e Matelda, che compaiono entrambe nell'atto di cogliere fiori, cf. *Pg* XXVII 100-102 e XXVIII 40-42.

⁴⁷ È chiara la ripresa di *Pd* XIV, vv. 79-126.

⁴⁸ La natura delle croci luminose e del loro significato è descritta in *Tutt'esta stella veg<g>h'i' 'n crucchiata* (c. 147v).

⁴⁹ Si tratta del sonetto *Intorno intorno Marte era signato* (c. 148v), ove, mediante la comparsa di una scritta presso la luce della stella, ancora sul modello di *Pd* XVIII 70-114, si allude al dogma della resurrezione della carne.

nosa, la cui contemplazione fa sorgere in lui un'inesprimibile letizia. Il maestro gli comunica quindi che è giunto il momento di dirigersi verso una nuova stella, che già si scorge brillare su di loro. Egli allora, sentendosi alleggerito e ancor piú degno di salire ulteriormente, agita le ali e si mette al suo séguito (cc. 144r-154v).

Gioiosa, e non Giove, come il volgo è solito chiamarlo,⁵⁰ è il nome del corpo celeste su cui ora si trovano i due protagonisti; esso proietta sull'anima che sale in cielo cinque benèfici raggi della sua luce, che corrispondono a specifici effetti e disposizioni d'animo: la quiete da ogni affanno, la compassione caritatevole verso il prossimo, la propensione a mutare vita secondo gli insegnamenti della fede, la conoscenza dell'arte poetica, della musica, delle Sacre Scritture e delle opere dei Padri e dei Dottori della Chiesa⁵¹ e, infine, un'imperturbabile gioia che proviene da Dio (cc. 155r-161v).

Acquisito nello spirito e nella mente un nuovo vigore, su invito del maestro, il discepolo si appresta a recarsi presso l'ultima stella che dovrà raggiungere prima di entrare nel cielo cristallino: Pariella. L'astro, chiamato dai piú, erroneamente, Saturno, ispira nell'uomo la vera giustizia.⁵²

Non appena giungono, ancora volando, sul nuovo corpo celeste, i due viandanti scorgono, al centro della stella, il profeta Elia, che si avvicina e chiede, con toni gravi e sospettosi, come sia stato permesso loro di giun-

⁵⁰ L'autore, per bocca del maestro, si sofferma a spiegare in *Era chiamata già anticamente* (c. 155r) che il nome originario della stella, cioè *Gioiosa*, fu impropriamente sostituito da quello di *Giove* dai popoli pagani, che vollero celebrare il signore dell'Olimpo, per aver sconfitto i giganti, con la dedicazione dell'astro.

⁵¹ Nel dettaglio, nei due sonetti *Viddi li versi dolci con doi piei* (c. 159v) e *Secondo materia chiamase 'l metro* (c. 160r) sono riportate le diverse tipologie di metro, ordinati e descritti in base ai loro piedi e ai loro nomi; in *Li er' un libro aperto e squadernato* (c. 160v) sono elencate, in un libro che ha le medesime forme di quello dell'Apocalisse, le diverse tonalità delle note; infine, in *Li cantici son li de Salomone* (c. 161r) sono nominati alcuni dei testi fondamentali della Bibbia, della letteratura patristica e della teologia, e alcuni dei nomi dei loro autori.

⁵² Cf. *A maravegl' e tu' mente s'enchina* (c. 162r), vv. 9-14: «Però che sopra noi è una stella | la qual infunde la vera giustizia | che nominata già fo Pariella. || Color che ignorar la lor malizia | gli dier [cioè 'le diedero nome'] Seturno, e la genticella | nova non sa uscir de tal niquizia».

gere sin lí:⁵³ il narratore risponde di aver intrapreso un lungo viaggio al fine liberarsi dal peccato e poter così vedere Dio. L'anziano se ne rallegra e, per meglio disporlo alla meta che lo attende, inizia un lungo discorso in cui descrive una a una le dodici costellazioni zodiacali che popolano la volta celeste. Ciascuna di esse è responsabile di un influsso maligno sull'indole umana: solo chi possiede una fede matura riesce a sottrarvisi (cc. 162r-171v).⁵⁴ Infine, dopo alcuni accenni al tempo di rotazione della volta celeste⁵⁵ e alcune esortazioni alla perseveranza secondo i dettami della fede, il vegliardo invita i due viandanti a salire sulle sue spalle: essi obbediscono e, scalando il suo corpo e quello del patriarca Enoch, che gli è

⁵³ La figura del profeta è memore, per atteggiamenti e contesto, del Catone dantesco, cf. *Spalanò l'ali la mi' compagnia* (c. 164v). La presenza al suo fianco, come egli annuncerà in séguito, del patriarca Enoch, può forse suggerire una contiguità di tipo contestuale con un passo del *Quadriregio* di Federigo Frezzi (IV, 1) in cui il protagonista, giunto al regno delle virtù con la sua guida, Minerva, viene accolto da due vegliardi – che si presentano come Elia ed Enoch – i quali, se dapprima si mostrano sospettosi con i nuovi arrivati, una volta conosciutene le intenzioni, li guidano benevolmente attraverso l'Eden; cf. Frezzi, *Quadriregio* (Filippini).

⁵⁴ Come per il caso dei nomi dei pianeti, anche per ciò che concerne le costellazioni e la questione degli influssi celesti sull'indole umana – discorso affrontato anche da Dante in più occasioni (si pensi almeno a *Pg XVI*) – l'anonimo autore del poemetto si discosta dai modelli tradizionali, inventando uno nuovo sistema di interpretazione astrologica nel quale a ogni costellazione è associata l'origine di uno o più comportamenti che rendono l'uomo incline al peccato: all'Ariete l'ipocrisia; al Toro la durezza di cuore e la pigrizia; ai Gemelli la confusione della mente; al Cancro l'instabilità e l'imprevedibilità; al Leone la crudeltà e l'inganno; alla Vergine la follia e l'ingratitude verso Dio; alla Bilancia il cedere all'ingiustizia; allo Scorpione la perdita della ragione; al Sagittario l'eloquio smisurato; al Capricorno la codardia; all'Acquario l'indifferenza agli insegnamenti della fede; ai Pesci la presunzione della sufficienza della sapienza e della conoscenza umana ai fini della salvezza. È lo stesso vegliardo a spiegare la natura delle costellazioni in *Dodici fer' per tutto l'c<i>el son fitte* (c. 166 r.), vv. 5-8: «Nel renverscio del c<i>elo son depitte | per demostrar che dentro non pervenne | chi simiglianza d'este fere tenne; | ed ai mortali son però descritte».

⁵⁵ Il sonetto *Doi anni e mezzo giace Pariella* (c. 172r) – come già accaduto in *Sappi de certo che giust' influenzia* (c. 163r) – contiene al suo interno, mediante l'elenco ordinato di tutte le stelle visitate dal protagonista, lo schema riepilogativo delle diverse tappe del viaggio celeste, costituendosi anche come testo di raccordo delle vicende sinora narrate.

accanto, si immettono in un pertugio che compare sopra di loro, e che è l'ingresso del cielo cristallino (cc. 172r-174v).⁵⁶

Non appena accede con il *duca* alla nuova dimensione, il protagonista vive una sensazione di ineffabile diletto: ha infatti finalmente raggiunto la meta del suo viaggio, cioè la dimora di Dio. A dargliene segno è il venir meno in lui di ogni desiderio,⁵⁷ il provare una pace e un'allegria mai esperite e l'aver acquisito la consapevolezza che la sua volontà corrisponde ormai interamente a quella divina. L'intimità e la novità di quanto gli accade rende vano ogni tentativo di comunicazione al suo lettore: non gli resta che godere dello stato di felicità eterna che Cristo gli ha preparato e che egli ha raggiunto con la guida delle virtù e con il beneplacito della grazia divina (cc. 175r-187v).⁵⁸

4. OSSERVAZIONI LINGUISTICHE

Si traccia qui di séguito un profilo generale della lingua del poemetto, durante e al termine del quale si mettono in risalto alcuni fenomeni che permettono di formulare una più dettagliata ipotesi di localizzazione.

4.1. *Grafia*⁵⁹

1. conservazione dei nessi grafici latini: *-ct-* in *doctore, mecta, sancta, tucto,*

⁵⁶ La fisica scalata da parte dei due pellegrini del corpo del vegliardo e di quello del patriarca Enoch, entrambi viventi sulla stella Pariella, così come il successivo passaggio attraverso un piccolo foro e il raggiungimento di un nuovo spazio, pare ispirata ai fatti di *If XXXIV*.

⁵⁷ Cf. per es. *Povertà piú non amo né ricchezza* (c. 179r), vv. 1-8: «Povertà piú non amo né ricchezza, | né vergogna piú cerco né onore, | né odio piú porto né amore, | né tristizia piú vòì né alerezza; | | piú la speranza non mi dà do<l>cezza; | du' sa la cosa, non dà fé sapore, | sí è la mente tratta de sé fore | che la natura piú non ci à agrezza».

⁵⁸ L'incontro con Dio non avviene mediante una *visio* di canone dantesco, ma attraverso il tentativo, vano, di descrivere uno stato d'animo in preda a un mistico *excessus mentis*. Per la trasfigurazione del protagonista si veda per es. *Da che intrai nel c<i>el cristallino* (c. 185v), vv. 1-4: «Da che intrai nel c<i>el cristallino, | ordin non viddi nel mi' om de fore | perché m'adentrò sí assorto amore | che 'l mi' umano è fatto divino» e *Nulla far posso – si far lo volesse* (c. 186r).

⁵⁹ Gli esempi dei fenomeni elencati in tutte le seguenti sezioni sono presentati in ordine alfabetico.

tracto; -gm- in *augmentar*, b- iniziale: *homo* ma *omo*, *honore*, *hora*, *hostello*, *human*, *humanidade*, *humile* ma *umil*, *humilta* ma *umilta*, *humore*; -ns- in *sponsalitie* ma *sposo*; -pt- in *captivato*, *scripto*; -ps- in *decepse*, *scripse*; -ti- (+ voc.) per le affricate dentali: *diffirentia*, *notitia*, *sententia*, *spetie*, *spetioso*; -x- in luogo di sibilante, sorda: scempia: *dextra*, doppia: *dixi*, *dixar*, *luxuria*, *paxione*, sonora: *exnelli*, per mantenimento etimologico: *exametro*, *excellentia*, *excelsa*, *excepto*, *exemplo*, *excir*, *experti*, *extasi*, *sexanta*, *sexto*, in luogo di affricata postalveolare sorda: *excede*; scrizione pseudoetimologica: *hodiati*; composti con i prefissi *con-*, *sub-*, *trans-*: *conspersi*, *constrecto*, *substança*, *transcorri*.

2. la *l* e la *n* palatali sono sempre espresse rispettivamente in -*lgl-*: *cilglia*, *colgliar*, *cordolglia*, *dolglia*, *filglia*, *folglia*, *germolglia*, *impilglia*, *malglia*, *marauelglia*, *melglia*, *palglia*, *perilglia*, *pilgliare*, *spolgliato*, *suelgliato*, *tagliata*, *uolglia* e -*ngn-*: *angno*, *dingna*, *ingengno*, *ingnora*, *lengno*, *pregna*, *rengno*, *sengna*, ma *benigno*, *biçogna*, *dedignando*, *depegnarin*, *ignorar*, *sdegno*, *segno*, *signor*; la liquida *l* davanti a voc. palat. è talvolta espressa in *gl*: *asaglesce*, *debigleçça*, *gleta*, *gletamente*, *'ndebiglesce*, anche per ragioni etimologiche: *saglendo*, *saglar*, *saglite* (<SALIO).

3. la velare sonora è resa sempre con *gb* dinanzi a *e*, *i*, così in *neghligente*; per la velare sorda si segnalano i casi isolati di *chatalecto* e *cho* 'come' ma *co*, *come*.

4. le alveolari sonore sono frequentemente rappresentate dal grafema ç:⁶⁰ /z/: *biçogno*, *roçe*, *traviçato* ma *travisato* e /dz/: *dolçe*, *roççi*, *roçconi*, *verçier*; così per l'affricata sorda /ts/: *patiença*, *speriença*.

5. resa dell'affricata palatale sonora geminata /dʒ/ in -*cg-* in un unico caso: *aflicciar*.

6. grafie latine medievali: *contempnere*, *da(m)pnaggio*, *da(m)pneggia*, *da(m)pno*, *solenpne*.

7. altre particolarità: uso di *y* etimologica: *Moyse*, pseudo-etimologica: *agathy*, *canayn*, *Cayn*, *cy(pri)ngna*, *cyrographo*, *cytherea*, *dyano*, *dyapason*, *dyaperte*, *dyatesaron*, *effigye*, *Ely*, *elygiaco*, *Elyseo*, *loyca*, *Malachya*, *phylosophya/philosophya*, *phylos*, *Sathehya*, *seraphyca*, *sophya*, iniziale: *Ycaro*, *yemosa*, *ylare*, *ymaginar*, *ymagine*, *ymini*, *Ypocrate*, *ypocresia*, *Ysac*, *Ysaia*, *Ysidero*, *Yskyros*, *ysolecte*, *Ysopo*.

⁶⁰ Sull'uso di ç per s intervocalica – presumibilmente sonora, come qui ipotizzato – in alcune grafie di testi castellani antichi, cf. Agostini 1978: 14.

4.2. *Vocalismo*4.2.1. *Vocalismo tonico*

8. dittongamento:⁶¹ *ě* > *ie*:⁶² *biene* ma *bene*, *contien*, *convien*, *derietro*, *divien*, *drieto*, *insieme*, *pensier*, *piei* ma *pè*, *pede*, *Piero*, *Pietro* ma *petre*, *tien* ma *tene*, *viene*; *ö* > *uo*:⁶³ *defuor* ma *defora*, *duole*, *duoli*, *stuolo*, *suole*; il fenomeno è assente per: *bono*, *core*, *foco*, *loco*, *omo*, *vol*; *ō* > *oi*:⁶⁴ *voita*, *voitare*; *au* > *o*:⁶⁵ *lodo* ma *laudare*, *godo* ma *gaudere*, *odo* ma *audire*, *Polo*.

9. generale assenza di anafonesi: *congiognimento*, *conseglio*, *gionto*, ma *famiglia*, *lingua*.

10. casi di riduzione dei dittonghi palatali: *piga* ma *piega*, *repino* ma *repieno*.

4.2.2. *Vocalismo atono*

11. conservazione dei dittonghi discendenti, molto spesso in atonia: *a* > *ai*:⁶⁶ *bailia*, *caigione*, *fraida*, *guaito*, *legaigione*, *raica*, *raigione*, *raigionamento*, *staigione*; *ē* > *ei*:⁶⁷ *preigione*, *preigionia*.⁶⁸

12. conservazione quasi sempre rispettata di *e* protonica del lat. volg. nelle particelle pronominali e avverbiali: *me*, *te*, *se*, *ce*, *ve*; nelle preposizioni: *de* ma *dī*; è invece costante *in*; nei prefissi: *de-*, *des-*, *-en*, *ex-*, *re-*.⁶⁹

13. casi di mantenimento della *i* protonica: *diffirenza*, *litame*, *mischini*, *quistione*, *schigiali*.

14. tendenza *o* > *u* in protonia:⁷⁰ *acumiatarse*, *luttando*, *sbegutiti*, *surrendo*, *superchia*, *sutil*, *voluntade*.

⁶¹ Le tipologie di dittongamento prospettate presentano comuni attestazioni – come è noto – nei dialetti antichi di Arezzo, Borgo Sansepolcro e Città di Castello: in particolare cf. Castellani 1972: 37-41, Serianni 1971: 65-6, Mattesini 2013: 49-52 e Agostini 1978: 21-31.

⁶² Cf. Rohlfs 1966: § 84 e ss.

⁶³ Cf. *ibi*: § 106.

⁶⁴ Cf. *ibi*: § 110.

⁶⁵ Cf. *ibi*: § 41.

⁶⁶ Cf. *ibi*: § 15.

⁶⁷ Cf. *ibi*: § 52.

⁶⁸ I tipi *caigione*, *raigione*, *preigione* sono tipici dell'antico castellano e dell'antico borghese, cf. Castellani 1972: 48, Agostini 1978: 32 e Mattesini 2013: 54.

⁶⁹ Cf. Castellani 1972: 39 e Agostini 1978: 35-6.

⁷⁰ Cf. Castellani 1972: 40.

15. casi di *-ar-* al posto di *-er-* etimologico: in sede postonica negli infiniti della 2^a classe: *battar, cogliar, credar, currar, intendar, mettar, mordare, perdar, piangiare, porgiar, prendar, ridar, rompar, scandar, scurrar, tangiar, vinciar*; nei congiuntivi: *fussar, tirassar*.
16. casi di *-ar-* etimologico rimasto tale in protonia e postonia invece di passare a *-er-*:⁷¹ *Cerbaro, citara, lettare, naccar, pifar, zucarate*.
17. uscite dei sost. e negli agg. plur. femm. della 3^a classe in *-e*:⁷² *croce, felice, fronte, nutrice, pelle, rete, servitrice, sorte, torre, veste*.

4.3. Consonantismo

18. casi di sonorizzazione delle occlusive iniziali, sporadicamente: *Ghiesa, biombo* e intervocaliche, piuttosto frequentemente: *citade, fatica, felicitade, fiade, miga, podere* ma *potere, podestate* ma *potestate*.⁷³
19. scempiamento generale delle consonanti protoniche:⁷⁴ *acidia, acorta, afermi, aprendo, asalito, baratier, contrafatte, soccorso, sollicita, ucello*.
20. palatalizzazione di *j-* iniziale (*g* + voc. palatale): *Giacopone, giocundati, gionto, gire*.
21. esiti di */j/* intervocalico: *maiur*.
22. esiti di *-g-* palatale: *maiestro, saietta*.⁷⁵
23. casi non numerosi di palatalizzazione di *-l-* davanti a *-i* finale (*-li*, cons. + *li*, *-lli*): *debigli, fargli, frategli* ma *fratelli*.⁷⁶
24. palatalizzazione di *-n-* davanti a */j/*: *Antogno, stragno, tegnamo*.⁷⁷
25. esito di *-lj-* > *-j-*: *mei* ‘meglio’, *vòi* ‘voglio, vuoi’, ma *voglio*.
26. passaggio *-gn-* > *-in-*: *ainelli*.⁷⁸
27. palatalizzazione di *-s-*: *borscia*.⁷⁹

⁷¹ Cf. Agostini 1978: 47-52.

⁷² Cf. Rohlfs 1966: § 142.

⁷³ Cf. per es. Agostini 1968: 132-5.

⁷⁴ Cf. per es. *ibi*: 143-5 e Castellani 1972: 44-7.

⁷⁵ Cf. Rohlfs 1966: § 218.

⁷⁶ Cf. *ibi*: § 220, Agostini 1972: 138-40 e 1978: 60-1.

⁷⁷ Cf. Rohlfs 1966: § 280.

⁷⁸ Cf. *ibi*: § 259 e Agostini 1968: 147-8.

⁷⁹ Cf. Agostini 1968: 157.

28. attestazione sporadica di casi di raddoppiamento delle consonanti postoniche nei proparossitoni:⁸⁰ *dubbito* ma *dubito*, *proddigo*.
29. raddoppiamento consonantico irrazionale: *Sansonne*.
30. resa del nesso consonantico *-ks-* in *-ss-* in *lassare*: *lassa*, *lassai*, *lassam*, *lassando*, *lassarai*, *lassaria*, *lassaristi*, *lassato*, *lasso*, *lassò*.⁸¹
31. casi di caduta della labiodentale /v/:⁸² *arei*, *arò*, *auta*, *beuta*, *receuto*.⁸³
32. i tipi *infiambare*, *infiambato*, *m'infiambò*, *imfiambate*, ma *fiamma*, *infiammata*, *infiammando*.⁸⁴
33. desinenza *-che* in luogo di *-que*: *qualunche*.
34. assimilazione consonantica regressiva: *pensallo*, *refrenallo*.

4.4. Fenomeni generali

35. aferesi: *'state*, *'verno*, *'sperienza*; di *i* davanti a nasale + cons.: *'ncrebbe*, *'namora*, *'nferno*, *'ncende*, *'ntesi*, *'nverso*, *'nghirlandi*, *'ntese*, *'nterpetrare*, *'ncarnasti*.
36. aferesi sillabica di *loro* > *'ro*.⁸⁵
37. frequente uso del prefisso *ar-/are-* in luogo di *re-* latino:⁸⁶ *aracquistarla*,

⁸⁰ Cf. Castellani 2000: 407 e Mattesini 2013: 69.

⁸¹ Cf. Rohlfs 1966: § 225.

⁸² Cf. *ibi*: § 215.

⁸³ Cf. Agostini 1978: 59.

⁸⁴ Cf. Rohlfs 1966: § 236 e Castellani 2000: 401: «Si dovrà pensare a voci d'origine umbra, o che comunque risentano di condizioni di tipo umbro, con *mb* per reazione a MB > *mm* (il compianto collega Toni Reinhard parlava di «regressione profilattica»)? Ma forme con *mb* da *mm* (e *nd* da *nn*) si trovano anche nel toscano occidentale antico e moderno, per il quale una simile ipotesi è insostenibile. Mi sembra che la sola spiegazione unitaria, che possa valere tanto per le forme del toscano occidentale e del toscano orientale antichi (e moderni) quanto per le forme d'altre varietà popolari moderne, tra cui lo stesso fiorentino, sia quella d'una tendenza di *mm* e *nn* a dissociarsi – soprattutto se di nuova formazione (raddoppiamenti nei proparossitoni) – in *mb* e *nd*. Non si può escludere tuttavia che una determinata voce sia dovuta all'influsso dei vicini dialetti mediani: è il caso, forse, della voce *fiamba*, attestata anche in perugino antico e nei moderni dialetti di Arcevia e della Romagna meridionale».

⁸⁵ Per la forma, attestata anche nell'antico aretino e nell'antico senese, cf. Castellani 1972: 48 e Agostini 1978: 82; si vedano inoltre Bianchi 1888: V e Bertoni 1916: 133.

⁸⁶ Cf. Ugolini 1967: 517.

arafronta, arapresenti, arecevesse, arecolse, arefiuta, arefrena, arenfresca, arempie, are-svegliavame, areviene, armane ma remane, arentri.

38. prostesi di *a-*: *acaso, aguardi, aralegri.*

39. prostesi di *s-* con valore intensivo: *sguardava, smunge.*

40. sincope: *batismo, biasmare, biasmo, dritto ma deritto, medesmo.*

41. apocope: *co', com' ma come.*

42. si rilevano i seguenti casi di epitesi di *-ne*: *avampòne, ène, renovòne, trovòne, sane, saturaràne, stane, torràne.*

43. metatesi, in occorrenze esigue: *scalampar, screnire.*

44. registrazione grafica del raddoppiamento fonosintattico postonico: *accennòmmi, dimme, diròtte, òlli, piaciarrimme, somme, torràcce, vedròtte.*

4.5. Morfologia

45. articolo determinativo *el* (ʎ) per il masch. sing.: *el ciel, el mi' cor, el parlar, el re ma*, meno frequentemente, casi come *il pane, il pensiero, il primo, il su' dir.*

46. preposizioni articolate per lo piú di forma debole: *da lo, de lo, de la, de li, ne le ma nella, nelle.*

47. forme che continuano i neutri latini in *-a* di genere maschile:⁸⁷ *auguria, benefizia, dossa, ferra, passa.*

48. oscillazione del pronome personale *ne/ce* per 'a noi': *ne concede, ne contenti, ne priva, ne remane, ce dicia, ce lice.*

49. suffisso sostantivale masch. sing. *-ieri* in luogo di *-iere*:⁸⁸ *guerrieri, imperieri, legieri, sentieri, sparvieri.*

50. pronomi personali: 3^a pers. sing. *ei/elli/ella; lui* con valenza di sogg.: *lui ce vedia, lui de me in tutto se scordava, lui dicesse, lui è qui, lui me confundia, lui non bada, lui surise*; interrogativi e relativi: *che/quale*; dimostrativi: *questo/testo*;⁸⁹ indefiniti: *ciaschedun/ciascheduna, chevelle* 'qualunque cosa tu voglia, qualsiasi cosa' o 'alcunché, nulla',⁹⁰ *ognun, ognuna, onne, oni, onni, qualunche, tramendo*

⁸⁷ Cf. Rohlfs 1968: § 368 e § 370 e Agostini 1978: 77.

⁸⁸ Cf. Castellani 2000: 418 e Agostini 1978: 76.

⁸⁹ Cf. Rohlfs 1968: § 496.

⁹⁰ Cf. *ibi*: § 502.

‘entrambi’; numerali: *dieci, dodici, diciassette, diciotto, doi (e do)*,⁹¹ *quindici, trecentsettanta, tredici, vinti* ma *vintadue, vintaquattro, vintacinque, vintasette, vintanove*.

51. ordinamento dei pronomi atoni: acc. + dat. nella maggior parte dei casi: *la me, lo te, gli m’à* ‘me li ha’; acc. + ne: *lo ne*.

52. indeclinabili: *anco, contra, denante, derieto, doppo, du’, fore, fuor, fuora, fuore, giuso, giusta, iusta, mo, perfine, sotta, suso, tardo*.⁹²

53. desinenze verbali: oscillazione della desinenza *-emo/-amo* nella 1^a pers. plur. ind. pres.: *avemo/abiam, dovemo/doviam, semo/siam, podem/podiam, vedemo/vediam*; 3^a plur. pres. ind. in *-onno/-ono*:⁹³ *stonno, ston* ‘stanno’; 3^a pers. plur. perf. ind. *-aro*:⁹⁴ *andaro, ansegnaro, dissar, feciar* ma *fecer, intraro, volsaro*; perf. in flessione debole alla 1^a pers. sing.:⁹⁵ *apriei, batiei, diei, fiei, iscorgei, sentiei, udiei*; perf. sigmatici in *-si*:⁹⁶ *cresi, volsi*; condiz. in *-ia*:⁹⁷ *piaciaria, taciaria*; 1^a e 3^a pers. sing. imperf. in *-ea*: *avea, cingea, comprendea, credea, dicea, facea, ostendea, parea, procedea, recevea, ridea, sapea, sedea, solea, tacea, urgea, vedea, volea* ma *godeva*.

54. sistematico uso del *si* ipotetico in luogo di *se*, per presumibile influsso latino.⁹⁸

55. rari casi di metaplasmi di decl.: *ramo* ma *rame, soporo*; di coniug.: *contenir, tenere*.⁹⁹

56. singoli verbi: ESSERE 1^a pers. sing. ind. pres. e 3^a pers. plur. ind. pres. *so, sono, som*; 1^a pers. plur. ind. pres. *simo* (un solo caso) ma *siamo*; 2^a pers. plur. ind. pres.: *sete* ma *site* (un solo caso);¹⁰⁰ 3^a pers. plur. cong. pres.: *sin/sian*; 3^a pers. sing. perf.: *fo/fu*; 3^a pers. plur. perf.: *fuor, fuoron*; fut. sempl.:

⁹¹ Cf. Agostini 1978: 86.

⁹² Cf. Castellani 1972: 51.

⁹³ Cf. Rohlfs 1968: § 541 e Agostini: 1968: 170 e 1978: 88-9.

⁹⁴ Cf. Agostini 1978: 51: «Il passaggio ad *-aro* è invece particolarmente diffuso nei testi di Città di Castello [...] e Borgo Sansepolcro»; cf. inoltre ancora Agostini 1978: 91 e Castellani 2000: 365-6.

⁹⁵ Cf. Rohlfs 1968: § 574.

⁹⁶ Cf. *ibi*: § 581.

⁹⁷ Cf. *ibi*: § 593. Il fenomeno linguistico, tipico dell’Italia centrale, può essere dovuto anche a un condizionamento del linguaggio poetico.

⁹⁸ Cf. per es. Mattesini 1992: 516.

⁹⁹ Cf. Agostini 1978: 92.

¹⁰⁰ Cf. *ibi*: 94.

sirò, sirai, sirà, siremo, sirete, siràn/siròn;¹⁰¹ 3^a pers. sing. condiz. pres.: *siria/fora*; AVERE 1^a pers. sing. condiz. pres.: *ari'/arei/avari*, 2^a pers. sing. condiz. pres. *aristi* (un solo caso); 3^a pers. sing. condiz. pres.: *ari'/arebbe*; DARE 3^a pers. sing. perf.: *de'/dede* (un solo caso);¹⁰² POTERE¹⁰³ 3^a pers. sing. imperf.: *poddeva/podia*; 1^a pers. sing. perf.: *poddi/podie*; 3^a pers. sing. perf.: *podde* (un solo caso); 3^a pers. plur. perf.: *poddaro* (un solo caso); 3^a pers. sing. fut. sempl. *porrà/potrà*; 1^a pers. sing. condiz.: *potrei*; 3^a pers. sing. condiz.: *potrebbe*; 3^a pers. plur. condiz.: *potrieno*; TRARE è il continuatore di TRAHERE, 1^a pers. sing. perf.: *trassì*; 2^a pers. sing. perf.: *tresti* (un solo caso); 3^a pers. sing. perf.: *trasse/tre'*.

4.6. Elementi lessicali

57. latinismi: *adiuto* 'soccorso', *bello* 'guerra', *dechetto* 'ingannato', *dechetto* 'ingannatore', *demitte* 'rimette, perdona', *ede* 'casa',¹⁰⁴ *flendo* 'piangendo', *fleto* 'pianto', *fruvendo* 'fruendo, godendo', *gir* (<GYRUS) 'orbita celeste', *lugendo* 'piangendo', *nece* 'morte', *nemo* 'nessuno, alcuno', *nescendo* 'senza sapere', *onagro* 'asino selvatico', *pasquare* 'pascolare',¹⁰⁵ *polita* 'elegante', *revertendo* 'nel tornare indietro', *tabernacul* 'tenda',¹⁰⁶ *tetto* 'ricoperto', *tuta* 'sicura', *succinerizio* 'focaccia'.¹⁰⁷

58. utilizzo di sost. e formule latine: *ab extra*, *ara*, *arbor*, *ianua*, *iustitia*, *ros*, *sophya*, *virago*.

59. grecismi: *Antropòs* 'Morte', *'brizzo* '(oro) puro',¹⁰⁸ *Geòs*, *geossa* 'terra', *phylòs* 'amore, passione', *Theòs*, *Yskyròs* 'Dio, Dio il forte'.¹⁰⁹

¹⁰¹ Cf. Castellani 1972: 39, ove si specifica che la forma del futuro è normale nei testi castellani trecenteschi.

¹⁰² Cf. Agostini 1978: 93.

¹⁰³ Cf. *ibì*: 95.

¹⁰⁴ Voce dotta dal lat. *aedes*, cf. GDLI *s. v. ède*.

¹⁰⁵ Denom. coniato sul lat. *pascua*, 'pascolo, prato'.

¹⁰⁶ È lat. biblico, con occorrenze anche nel Libro di Giobbe, in riferimento al quale è adoperato nel poemetto.

¹⁰⁷ Altro lat. biblico, indicante un alimento 'cotto sotto la cenere'. Nel testo è impiegato in un passo in cui si allude alle vicende del profeta Elia, in particolare da *1 Reg* 17, 13.

¹⁰⁸ La fonte è ancora il Libro di Giobbe, cf. *Iob* 28, 15: «aurum obrizum» e altrove.

¹⁰⁹ Il termine è la trasposizione dell'epiteto greco di Dio ἰσχυρός, che significa 'forte,

60. forme di area mediana: *celaio* ‘cantina’,¹¹⁰ *retaglio* ‘maldicenza, infamia’,¹¹¹ *schigiali* ‘cinture’.¹¹²

61. relitti nominativi: *pati*.

62. *bapax* nell’italiano antico: *acaso* ‘caduto’, *acuti* ‘rendi acuminata, appuntisci’, *afastigiò* ‘nutri’, *s’alapeggiava* ‘bolliva come in una pentola’,¹¹³ *ampresciosa* ‘antica, prima (?)’, *arpigliosa* ‘conficcata dai chiodi’, *assimborsciati* ‘messi in borsa’, *carismata* ‘di grazia straordinaria’, *caripendeva/caripendo* ‘considerare/reputare’, *colpegiare* ‘colpire’, *felata* ‘empia, malvagia’, *crudegliosa* ‘crucele’, *fuca* ‘oscura, incomprensibile’, *grandinosamente* ‘pioggia con forte grandine’, *ncatorciata* ‘avvolta’, *infesta* ‘sommovimento’, *montegiar/montigiar* ‘salire il monte’, *rubiglio* ‘rovello, travaglio’, *sbianchegiate* ‘chiare, imbiancate’, *scurlo* ‘colpo, sobbalzo’,¹¹⁴ *zoppe* ‘zolle di terra’.¹¹⁵

63. neologismi: *alterizò* ‘sconvolse’, *m’adottoro* ‘divengo dotto, esperto’, *amenioso* ‘ameno’, *angelizarse* ‘diventare come gli angeli’, *celestiarse* ‘salire in cielo’, *ciarmato* ‘incantato’, *ciarmò* ‘guarì’,¹¹⁶ *decessa* ‘esaurisce, estingue’, *disgabbia*

potente’. Per un impiego di questa forma cf. per es. le *Etymologiae* di Isidoro da Siviglia (VII I 3), in cui se ne spiega il significato, e i repertori lessicali e grammaticali medievali a cui l’autore potrebbe aver attinto, come le *Derivationes* di Ugucione da Pisa (I 97) o il *Catholicon* di Giovanni Balbi, in entrambi dei quali alla voce in oggetto si legge la definizione: «YSCHIROs grece latine dicitur fortis».

¹¹⁰ Dal lat. tardo *cellarium* ‘cantina, dispensa’. Ricorre anche in testi senesi trecenteschi, per es. in santa Caterina, cf. GDLI s. v. *cellaio* 2.

¹¹¹ Si registra un’occorrenza del sost. nel poeta perugino Marino Ceccoli, *Si aite, Dio Amor* 6: «per lui messo me so’ ad onne retaglio», cf. Corpus OVI.

¹¹² Il sost. è presente in questa forma anche in un testo di area toscano-orientale delle *Laude del codice Mortara* intitolato *Chi Iesú vole amare*, cf. Corpus OVI.

¹¹³ Nel *Glossario latino-eugubino* (cf. Navarro Salazar 1985: 91) si ritrova il lemma *lapeggio* (posizione 187), quale traduzione del latino *lebes*: «Hic lebes, -tis id est lo lapeggio», il cui significato è ‘pentola in bronzo, laveggio’. Si può ipotizzare che *alapeggiarsi* sia denom. e coniazione dell’autore, con fenomeno di prostesi di *a-*, sul sost. *lapeggio*.

¹¹⁴ Probabile deverb. di *scorlare* ‘scrollare, scuotere’. Si riscontra per es. anche in testi di area veneta: nell’anonima *Arte d’amare di Ovidio volgarizzata*, ne *El libro Agregà de Serapiom* e nell’*Esopo veneto*, cf. Corpus OVI.

¹¹⁵ Il sost., usato per tradurre un passo del Libro di Giobbe (*Iob* 39, 10) in cui si evoca il solco tracciato dall’aratro, deriva forse dal lat. med. *coppa* ‘taglio, sezione’, per cui indicherebbe le ‘parti, sezioni del terreno’ in fase di aratura, cf. Du Cange s. v.

¹¹⁶ Dal fr. *charmer* vale ‘incantare, affascinare’, cf. GDLI s. v. *ciarmare*.

‘esce dalla gabbia’, *distrama* ‘scuce’, *s’empilza* ‘mangia allo sfinimento’, *iemoso* ‘invernale’,¹¹⁷ *Psalmucinazione* ‘Libro del Salterio’, *sfrindella* ‘perde consistenza’, *setesca* ‘ne abbia sete’, *sfucinare* ‘il rumoreggiare di una fucina’.

64. neologismi di stampo dantesco: *s’inorta* ‘entra nel giardino, dimora in esso’, *insituava* ‘si collocava, trovava luogo’ (sul modello di *Pd XXXIII*, v. 138: «[...] s’indova»), *’ntuio* ‘entro in te’ (da *Pd IX*, v. 81: «s’io m’intuassi, come tu t’inmii»), *redorrò* ‘mi ricoprirò d’oro’, *osanni* ‘canti di giubilo’ (da *Pg XXX*, v. 15: «da revestita voce alleluando»), *s’eventri* ‘divori, mettendosi nel ventre’ (cf. *Pd XXI*, v. 84: «penetrando per questa in ch’io m’inventro»), *sterro* ‘abbandono la terra’, *trametto* ‘mi pongo a metà (tra due estremi)’, *trascambiato* ‘incoerente, infedele’, *trasdir* ‘restituire il senso attraverso e oltre le parole’, *travoglia* ‘desidera smisuratamente’ (sul modello di *Pd I*, v. 70: «trasumanar [...]»), *Trigiro* ‘Tre cerchi luminosi in uno’ (univerbazione a partire dal passo di *Pd XXXIII*, v. 116: «de l’alto lume parvemi tre giri»).

Dal quadro linguistico appena tracciato emergono distintamente alcuni fenomeni che paiono sostenere l’ipotesi della provenienza del poemetto dalla zona compresa tra i centri di Borgo Sansepolcro e Città di Castello, i cui dialetti antichi, come ricorda Castellani (2000: 366), presentano una patina linguistica simile (si considerino ad esempio i dati e le relative note raccolti ai punti 8, 15, 19 e 49, che rilevano fattori diffusi sul confine toscorientale e umbro-settentrionale). Tuttavia, accanto ad essi, si dovrà constatare una presenza consistente di elementi che lasciano propendere per una localizzazione del testo in area umbro-settentrionale, forse proprio presso Città di Castello o il territorio da quella località linguisticamente influenzato (a tal proposito si prendano in esame le segnalazioni più marcatamente rilevanti fornite ai punti – e alle note ad essi connesse – 32, 36, 37, 49, 50, 53, 55, 56, 60, 61).

¹¹⁷ Coniazione sul lat. *hiems*.

5. TAVOLA DEL CHIGIANO M. IV. 99¹¹⁸

carta	<i>incipit</i>
1r ¹¹⁹	<i>AL fonte superno esser sempre chiero</i>
1v	<i>NAtural cosa e appetir lobene</i>
2r	<i>SI sfarme uolgia amo(r) naraigion<e></i>
2v	<i>Gia p(er) piu te(m)pi alalmo mi fo noto</i>
3r	<i>APe duna mo(n)ta(n)gna smesurata</i>
3v	<i>SI la(n)i(m)o ge(n)til testra ettira</i>
4r	<i>TUcta q(ue)l acq(ua) che geos ci(r)co(n)da</i>
4v	<i>INtesi gia ch(e) se douien tarpare</i>
5r	<i>LAtu rep(re)nsio(n) tuctor me(n) uita</i>
5v	<i>UIntuna fiada era gia uenuto</i>
6r	<i>CErteçça mi da eltu bel di(r) polito</i>
6v	<i>PIuge(n)te viddi dabufule tirate</i>
	<i>carta caduta</i>
7r	<i>Gia t(em)po fo chi non lari mai creso</i>
7v	<i>IPur diro p(er) da(r)te testa pace</i>
8r	<i>ORro(r) et gioia me uie(n) nella m(en)te</i>
8v	<i>UIddi piu g(en)te (con)lafaccia hu(m)ana</i>
9r	<i>ISon satisfacto asa ce(r)taname(n)te</i>
9v	<i>GRidana satha(n) uenga q(ni) duraçço</i>
10r	<i>AQuel chi odo tucti so(n) diue(r)si</i>
10v	<i>SOtto a o(n)i peggio habituata</i>
11r	<i>CO(n)m(o)lti p(re)ghilmi docto(r) menai</i>
11v	<i>ISo lamala raica et si sup(er)ba</i>
12r	<i>ACio chi possa lobscura fo(r)nace</i>
12v	<i>ARBor fu gia ethor e fra(gil) pia(n)ta</i>
13r	<i>POscia ch(e) lecto ebbsi tal tenore</i>
13v	<i>ELp(ri)mo ge(r)me desup(er)ba radice</i>

¹¹⁸ Nella tavola sono state sciolte le abbreviazioni e le note tironiane, segnalate tramite le parentesi tonde. Sono state integrate le parti finali di alcuni versi, cadute a séguito della rifilatura delle carte, con la quale, come si è detto, è stata asportata, sulla quasi totalità dei fogli, anche la numerazione antica.

¹¹⁹ Le cc. liminari del ms. (cc. 1-3 e 187) presentano estese macchie di umidità: la lettura del testo è stata possibile grazie all'impiego della lampada di Wood.

14r *ME(n)tre dicea cotal cosa uera*
 14v *Nella sup(er)bia ge(r)molglia luxu(r)ia*
 15r *UN g(re)ue timo(r) me fe lo co(r) i(n)fecto*
 15v *SOp(ra) laba(r)ba sup(er)ba ge(r)molglia*
 16r *CO(n)sideraua m(en)tre chel doctore*
 16v *SOp(ra) sup(er)bia lacidia trista*
 17r *UDendo raco(n)tar laq(ua)litade*
 17v *LO(n)ghesso acidia be(n) ce cresce lira*
 18r *POscia chi ebbi tal tenor i(n)teso*
 18v *UIen dasup(er)bia laua(r)itia cruda*
 19r *QUa(n)dol duca delsexto ge(r)me dicto*
 19v *LAuanagl(ori)a delasup(er)bia usci*
 carta caduta
 20r *SI io o ben latu parolla colta*
 20v *IN un medesimo loco son diue(r)se*
 21r *TAnto me g(ra)tol tu raigionam(en)to*
 21v *FUo(r) delauita grossa co(r)porale*
 22r *GIu nel i(n)fe(r)no seco(n)do chin te(n)do*
 22v *CHI de q(ui) passa co(n)fesso et co(n)trito*
 23r *DA che mai data ta(n)ta secu(r)tade*
 23v *LA co(n)tritio(n) sei gradi co(n)tene*
 24r *PIu no(n) lo(n)tesi etmolto me piace*
 24v *NO(n) e possibil mai ch(e) doi amici*
 25r *PIu et piu uolte i o desiderato*
 25v *LAu(er)a amista si e u(ir)tu p(er)fecta*
 26r *IO sguar(d)ana pu(r) albel texuto*
 26v *LABona amista da se e gua(r)nita*
 27r *HOr so (con)te(n)to ho(r) so (con)te(n)to omai*
 27v *AUia i(n)mar gia m(o)lte ba(r)checte*
 28r *ESse(n)do uscito delaterra mia*
 28v *IUiddi do i(n)una gran q(ue)stione*
 29r *PARagonata e lami statera*
 29v *MORa be(n) chio elcapo trasmuti*
 30r *SAlir i(n)cel co(n) (cristo) se dispone*
 30v *VEDi chi son desposto aladescesa*
 31r *PIace(r) adio n(on) se po se(n)ça fede*
 31v *DE fe mai mostra la su q(uan)titade*

- 32r *CRede(r) douemo i(n) dio o(n)ipotentē*
 32v *GLia(r)ticuli defede mai distincti*
 33r *PEr ch(e) felicitade equip(er)ança*
 33v *CHi scriuar podde iob co(n) tobia*
 34r *HOr saralegri lumana natura*
 34v *FOrte sfo(r)çarse me se(n)to laffecto*
 35r *PIace(n)do adio i(n)ca(r)na(r) demaria*
 35v *CEruio gia uiddi alesca cu(r)re(n)do*
 36r *NO(n) te marauelgia(r) oca(r) filgliolo*
 36v *TRassel leone fuo(r) dase fiore(n)ça*
 caduta di tre carte
 37r *NON te pe(n)sare a(n)i(m)a superba*
 37v *QUel a(n)i(m)al che reta(r)da alinati*
 38r *TU chai adio lalma dedicata*
 38v *HEe hij bou ch(e) ta ferra si*
 39r *INq(ue)sto a(n)gusto di parascene(n)ne*
 39v *QUEi che(n) militia noni so(n) trouati*
 40r *POi che dalcaligionoso for exciti*
 40v *DAche letereo igne sa costo*
 41r *TRe(n)totto ce(r)chi alcollo gia messi*
 41v *TRece(n)sept(a)n(ta) fiade se renolse*
 42r *(non leggibile)¹²⁰*
 42v *(non leggibile)*
 43r *CHi ib(es)u uol ama(r) ue(n)ga afa(r) festa*
 43v *POi che son mo(r)ti limi dolçe nati*
 44r *OCreatura hu(m)ana non tauilire*
 44v *GRa(n)de soste(n)go q(ui) calamitade*
 45r *OA(n)i(m)a fedele emtra per uia*
 45v *SEnto lo sp(iri)to si atenuato*
 46r *CHi sca(n)dar uol i(n)cel col pelicano*
 46v *SIme re(n)cordo ben ben lariato*
 47r *CHi uol salir i(n) cel no(n) sia altera*
 47v *ACinti ilu(m)bi elme dimandana*

¹²⁰ I due sonetti di c. 42 non sono leggibili poiché l'inchiostro è svanito.

48r *CHi gir uol tosto no(n) cominci asera*
 48v *DIxeme pe(n)si poter adunare*
 49r *HOr taparecchia i(n) q(ue)sto pe(n)tecost<e>*
 49v *SIri mai ta(n)ta la tu cortesia*
 50r *ANima cara che desij dauere*
 50v *Gla p(re)ueduta lamala moneta*
 51r *SI (cristo) uoi troua(r) entra(n) batalgia*
 51v *QUel i(n)tima q(ui)ete che sbernare*
 52r *OAlta sapie(n)tia chen carnasti*
 52v *DONa si poi alcaual forteçça*
 53r *NEL eucaristia i(n)altar co(n)secrata*
 53v *SI come dio la tu uoce tona*
 54r *SPera(n)ça e ui(r)tu se(n)ça p(re)sume(n)ça*
 54v *APoco apoco tu me uai tira(n)do*
 55r *UN se(n)no i(n)tiero guida laspera(n)ça*
 55v *MEntre tu dici uedi chi no(n) curo*
 56r *ALp(ri)mo fusto sta aledoï fronde*
 56v *CHe q(ue)sti (ser)pi donin cruda mo(r)te*
 57r *LA mo(r)te no(n) e altro chu(n)suspir[o]*
 57v *ADu(n)q(ue) ueggio ben che p(er)scioccheçça*
 58r *TU mai i(n)q(ui)sito chi te debbia dire*
 58v *UN piace(r) alto mi(n)ffia(m)bo lame(n)te*
 59r *GRa(n) pa(r)te e delsauer ladima(n)dare*
 59v *CErto mere(n)do ch(e) di(r) no(n) sepossa*
 60r *GRa(n) festa me da spera(n)do uederte*
 60v *MAiur labore e ce(r)to narrare*
 61r *ALegrome pe(n)sando deuedere*
 61v *SI alta sci(enti)a p(re)nde cor do(n)nile*
 62r *IBen sapea chaltro no(n) tiraia*
 62v *SAuio e q(ue)l ch(e) signoreggialmo(n)do*
 63r *MOLto me piacq(ue) elpa(r)la(r) chesso fe*
 63v *HUmana ui(r)tu lacarita no(n) e*
 64r *NOi no(n) abia(m) nimici alparer mio*
 64v *UN foco damo(r) lacarita me sa*
 65r *AUole(r) dixi untal foco ace(n)dere*
 65v *NON basta no pur legge custodire*
 66r *PER piu bel modo no(n) se po(r)ri dire*

- 66v *NE força de celo o uer destella*
- 67r *UDiei ch(e) talhora ma(n)gial padre*
- 67v *CON cio sia u(er)o cha sa si maiore*
- 68r *AUe(n)gna ch'altri p(er)da li(n)nocença*
- 68v *TAnto su iti sem che chiaram(en)te*
- 69r *NEIp(ri)mo celo sta chi aba(n)dona*
- 69v *IPenso ben che tu me dichil uero*
- 70r *TRe statil sanio mutan q(ue)sta uita*
- 70v *AUieme già lanube si cop(er)to*
- 71r *QUei che(n)serena stella soi(n)trati*
- 71v *ME(n)tre chi tai parolle ru(m)inaua*
- 72r *IO son q(ue)llo che ben so rimare*
- 72v *COme p(er)sole se suol co(n)sumare*
- 73r *PArtei se(n)tir comio lagra(n) ghiaccia*
- 73v *NO(n) te marauelgia(r) ch(e)l ue(r) tu uedi*
- 74r *DElecto se(n)to hora de uedere*
- 74v *QUel ci(n)que et ui(n)taci(n)q(ue) che li pare*
- 75r *GOdena ancora uede(n)do larota*
- 75v *ALintra(r) dema(r)ço el piu de ui(n)ti*
- 76r *SIp(er)lofreddo ch(e) ni(n)pha ne daua*
- 76v *BEato chi degiustitia se ueste*
- 77r *ONni ui(r)tu giustitia co(n)tene*
- 77v *NON lassaua(m) p(er) o p(er) chei dicesse*
- 78r *QUesto doctore si e lanatura*
- 78v *IME uoltaua pur per reuedere*
- 79r *MOLto segura uo alabatalgia*
- 79v *INpalidir si uiddi lami scorta*
- carta caduta
- 80r *INmeçço me tramecto fra glistremi*
- 80v *NElla lectura cha(n) capol cauallo*
- carta caduta
- 81r *POi ch(e) q(ua)entro no(n) posso mena(r)ti*
- 81v *DEq(ua) ti trasse du(n)q(ue) q(ue)lla antiga*
- 82r *CHI sol p(er)timo(r) sastien depeccare*
- 82v *APena finil di(r) che gliocchi stese*
- 83r *NON a bon timor o(n)i pauroso*
- 83v *QUa(n)to obligato e signore dio*

84r	<i>L</i> Oration e un co(n)giognimento
84v	<i>C</i> Onp(re)ndo certam(en)te che lorare
85r	<i>A</i> Reca lorare lom apentim(en)to
85v	<i>Q</i> Ual siri q(ue)l che no(n) se disponesse
86r	<i>M</i> Ag(ni)face(n)tia so chen pace eti(n)bello
86v	<i>N</i> On e me(n) bella i(n)uista lafigura
87r	<i>N</i> EL increato solio me poso
87v	<i>U</i> Iddilmi duca sta(r) tucto destructo
88r	<i>N</i> On e prude(n)ça q(ua) daq(ue)l gia(r)dino
88v	<i>U</i> Iddi leuare i(n)pa(r)te doriente
89r	<i>Q</i> Uesta sid(er)a ch(e) uien si beni(n)gna
89v	<i>S</i> Trecti me so(n) si dacyp(ri)ngna ipiei
90r	<i>N</i> ELLA seraphica uiddi gia i(n)trata
90v	<i>B</i> EM che lanube sia asutigliata
91r	<i>N</i> Ei m(em)bri miei ueggo altra legge
91v	<i>C</i> Onstrecto ma si (cristo) nel su nido
92r	<i>L</i> ANima che de ih(es)un namorata
92v	<i>L</i> Astella chalsol ua drieto etdaciglio
93r	<i>S</i> I nel celo te gira lacypringna
93v	<i>P</i> ACE mi dono sol p(er)chio spero
94r	<i>N</i> ON e co glialtri elfoco diuino
94v	<i>A</i> Nima mia uesti desto foco
95r	<i>L</i> Alma ch(e) uol q(ui) ben peregrinare
95v	<i>C</i> Oteste q(ua)ctro do(n)ne ualorose
96r	<i>T</i> Ucti lisauì che fuor mai i(n)uia
96v	<i>D</i> ATE piu uolte largam(en)tintesi
97r	<i>S</i> Ilfoco dedio scaldate o coce
97v	<i>C</i> HE i(n)mi m(en)te retenisse fisso
98r	<i>A</i> Dion uestigar no(n) ue(n)nal piano
98v	<i>P</i> ARTITO se ho(r)mai om(n)i timore
99r	<i>S</i> IDIO se fa p(er) gratia sentire
99v	<i>Q</i> Ue po piu dare chi n(u)lla retene
100r	<i>L</i> Osp(irt)o che ce(r)ca loneragio amore
100v	<i>P</i> ER ue(r) desposto so si tul co(n)cedi
101r	<i>L</i> AMOR q(ue)l chama desia dauere
101v	<i>N</i> ON miri tu che q(ue)sta tale stella
102r	<i>B</i> EN te dixio chorar co(n)uiene

102v	<i>O</i> Qua(n)to difìcil e adespreççarse
103r	<i>U</i> Olse dar tucto aco(m)p(er)ar amore
103v	<i>A</i> Do(n)ni pena ime so disposto
104r	<i>L</i> Adiligentia uol chi ladescriua
104v	<i>C</i> On tuctol calo(r) cbesto foco mida
105r	<i>N</i> Obile cosa e bilance portare
105v	<i>P</i> Iu et piu fiade gia desposto i mo
106r	<i>P</i> Er tuctol celo gia reuolti semo
106v	<i>N</i> E t(er)ra ne acq(ua) ne aire ne foco
107r	<i>A</i> Cio che apri piu auidamente
107v	<i>H</i> Umilita e larmor delauita
108r	<i>S</i> I ben so de(n)tro p(er) aprir armato
108v	<i>D</i> EI bel gia(r)din ladu uita dimora
109r	<i>T</i> Olsi lechiaui che semplificate
109v	<i>P</i> ER i(n)tra(r) nel orto unde adan esci
110r	<i>I</i> Usta laforma che gabriel conto
110v	<i>L</i> Apieta no(n) grossa piu ch(e) bella
111r	<i>C</i> On q(ue)lle chiaui chel mi duca disse
111v	<i>U</i> Ada aprude(n)ça chi passa clem(en)te
112r	<i>P</i> Ressalaq(ua)rta porta delgiardino
112v	<i>L</i> Aq(ui)nta porta delgia(r)din ueççoso
113r	<i>E</i> Ran tai chiaui darge(n)to i(n)dorate
113v	<i>S</i> Ta co(r)tesia nel sexto girone
114r	<i>I</i> Ntrando dentro da che aperta fu
114v	<i>L</i> Ultima po(r)ta chalbelgiardino sta
115r	<i>D</i> Ache auna auna le me porse
115v	<i>T</i> U che se gio(n)to alarmor delauita
116r	<i>P</i> Ende alcu(n) ramo giu p(er)fin alerba
116v	<i>M</i> Ira(n)do andana pel delitiano
117r	<i>Q</i> Ueste adu(n)q(ue) quel che fo ferito
117v	<i>P</i> Arme hormai p(er)lo tu bel dire
118r	<i>N</i> EI ce(n)tesmo quadragesimo sexto
118v	<i>S</i> ENça lagra(tia) lomo liberarse
119r	<i>A</i> Corsime chelduca sacorgena
119v	<i>C</i> HE pieneçça descientia caritate
120r	<i>S</i> Dubbia(r) desio che dalcun pastore
120v	<i>T</i> Ucte este cose giapiu uolte i(n)tesi

121r	<i>UNaltra cosa q(ui) ancor me resta</i>
121v	<i>QUa(n)to solaçço uedendome sciolto</i>
122r	<i>TRacto tu mai (con)tu sutil ingengno</i>
122v	<i>UEni(r) alregno deleterno padre</i>
123r	<i>POi ch(e) ce(r)cato abia(m) q(ue)sto giardino</i>
123v	<i>DEq(ue)sta carita che tanto lodi</i>
124r	<i>AQuila uiddi co(n) diuerse penne</i>
124v	<i>PEr i(n)famia etanco(r) bona fama</i>
125r	<i>UNucellecto chiamato fenice</i>
125v	<i>SItu sapesse ben q(uan)to uolare</i>
126r	<i>TEmpo fu gia chel sol mera celato</i>
126v	<i>HOr mai pel celo apollo ne tira</i>
127r	<i>INextasi uenni etardenti soli</i>
127v	<i>UNa aura dolçe mi de p(er)letenpie</i>
128r	<i>GRAue dolo(r) colui che gia felice</i>
128v	<i>NON credi forse che(n) cel sin belleççe</i>
129r	<i>GIA ta(n)te uolte dolçe car doctore</i>
129v	<i>PE piu colori uiddi trauçato</i>
130r	<i>QUanto piu parli ita(n)to me(n) todo</i>
130v	<i>QUal m(en)te mai i(n)ca(r)ne po(r)ri stare</i>
131r	<i>PAR che gictar no(n) uolgli ma(r)garite</i>
131v	<i>LAlta gl(ori)a che nel celo empiro</i>
132r	<i>DEhora i(n)hora fanse piu lucenti</i>
132v	<i>CHI ben ce(r)casse tuctol p(er)adiso</i>
133r	<i>OMo(r)tal ge(n)te p(er) che si mectete</i>
133v	<i>DEdi(m)me sp(irt)o o alma o q(ue)l che se</i>
134r	<i>ISo quel chi so ne partome date</i>
134v	<i>GRatie re(n)do achi co(n)ducti na</i>
135r	<i>FOrtificial tu dir la mi ueduta</i>
135v	<i>CHe miration si sottol sol mendico</i>
136r	<i>ICbalsu dire gliocchi retiraua</i>
136v	<i>NOi remane(m)mo pu(r) cosi solecti</i>
137r	<i>ERalsu dire co(n) dolceçça tanto</i>
137v	<i>QUesta talluce che fa desparere</i>
138r	<i>ABile cosa nera ilcontenplare</i>
138v	<i>INuna esse(n)tia mostra tre p(er)sone</i>
139r	<i>AQuel chi(n)te(n)do no(n) pur solamente</i>

139v	<i>QUi ne resp(ue)de om(n)i cortesia</i>
140r	<i>HOr uedi filgliolmi q(uan)to disuaro</i>
140v	<i>UEdea inq(ue)sta luce lesser mio</i>
141r	<i>TU uedi bene no(n) esser depento</i>
141v	<i>CHia(r) mi mostraua q(ue)sta tallu(m)ie(r)a</i>
142r	<i>NElsolar ce(n)tro mira etintorno</i>
142v	<i>MEntre lege(n)do su pel sol ifiori</i>
143r	<i>TU uedi chiaro i(n) q(ue)sto planeto</i>
143v	<i>DI nocte uiddi giu nel ma(r) nota(n)do</i>
144r	<i>UEdi filgliol hormai che circondato</i>
144v	<i>GLiocchi lenai aldir chei fe depe(n)ne</i>
145r	<i>HOrmai ne godo i che p(er) te stesso</i>
145v	<i>ERa labella stella co(n)stantina</i>
146r	<i>NO(n) credalcun che ode tal uolume</i>
146v	<i>NO(n) sira forte achi ara delsale</i>
147r	<i>POco uedere agliocchie concesso</i>
147v	<i>TUctesta stella ueghi(n)crucichiata</i>
148r	<i>MEntre che ma(r)te alalt(ro) pol ne gira</i>
148v	<i>INto(r)no i(n)to(r)no ma(r)te era signato</i>
149r	<i>SOp(ra) denoi gia solieno stare</i>
149v	<i>DEq(ue)lla s(an)c(t)a croce uniuersale</i>
150r	<i>TUuie(n) gusta(n)do m(en)trese i(n)ca(r)ne</i>
150v	<i>SOlea lacroce gia letifca(r)ne</i>
151r	<i>NO(n)nemaraueglia(r) delmutam(en)to</i>
151v	<i>FO(r)te no(n) mesira si giamai to(r)no</i>
152r	<i>SISu piu gir no(n) ce fusse co(n)cesso</i>
152v	<i>IRemirana pu(r) lacroce bella</i>
153r	<i>NO(n) e si dolce mula ne ta(n)to luce(n)te</i>
153v	<i>PARme uedere si pel tu parlare</i>
154r	<i>LAfrecta mi(n)calcia cbino(n) posso dire</i>
154v	<i>ELuola(r) nera molto piu legieri</i>
155r	<i>ERa chiamata gia anticam(en)te</i>
155v	<i>CHiaro co(m)presi lagra(n) diffire(n)tia</i>
156r	<i>DIue(r)se i(n)flue(n)çe depace etdiposo</i>
156v	<i>FINito no(n) auenalsu (ser)mone</i>
157r	<i>GIA (con) doi raggi uolta ce lastella</i>
157v	<i>LAssatol dire chiar co(n)siderai</i>

158r	<i>PEr ladista(n)ça gra(n)de dequin terra</i>
158v	<i>SI no(n) meschiari mei cotal q(ui)stio(n)e</i>
159r	<i>ALtra cosa e ca(n)tar per uanidade</i>
159v	<i>UIddi li ue(r)si dolci co(n) doi piei</i>
160r	<i>SEco(n)do mat(er)ia chiamasel metro</i>
160v	<i>LI erun libro ap(er)to etsq(ua)de(r)nato</i>
161r	<i>LICA(n)tici son li desalomone</i>
161v	<i>QUando noi fo(m)mo giu ta(n)to chinati</i>
162r	<i>AMarauelgle tu me(n)te senchina</i>
162r	<i>NEltrapassar deq(ue)sto n(ost)ro polo</i>
163r	<i>SAppi dece(r)to ch(e) giustin fluentia</i>
163v	<i>BOn me fo certo p(er) ual deuiltade</i>
164r	<i>LApouerta si elprimo uiolo</i>
164v	<i>SPala(n)co lali lami co(m)pania</i>
165r	<i>FEcemi(n) a(n)çi elmi fra(n)co sodale</i>
165v	<i>OMni ualore q(ui)se uol deporre</i>
166r	<i>DOdici fere p(er)tuctol cel son ficte</i>
166v	<i>QUel altro se(n)gno che pa(r) p(ro)prio oro</i>
167r	<i>ELt(em)po chel tor lassa gemin tene</i>
167v	<i>NULLa stabilita se po trouare</i>
168r	<i>UNaltro se(n)gno ue decto leone</i>
168v	<i>DEfuo(r) delcelo sta lauirgin folle</i>
169r	<i>STon lebela(n)ce tucte fuor delcelo</i>
169v	<i>ALtro segnale ue co(n) pio aspecto</i>
170r	<i>ELSagictario anco sta defuore</i>
170v	<i>UNA cap(re)cta ce co(n) molto lacte</i>
171r	<i>ANco(r) acq(ua)rio iace sottol sito</i>
171v	<i>CHi li(n)fluença delultimo sengno</i>
172r	<i>DOi a(n)ni etmeçço giace pariella</i>
172v	<i>PRima che(n)triate or ue disponete</i>
173r	<i>DIspo(r)se uol ancora asostenere</i>
173v	<i>INtrar q(ua)dentro no(n) po(r)ri giamai</i>
174r	<i>GLiaffecti nostri ueggo si feruenti</i>
174v	<i>DAche foi de(n)tro dalcel cristallino</i>
175r	<i>QUalu(n)q(ue) sotto q(ui) piu chiar i(n)tende</i>
175r	<i>SMilim(en)te sotto q(ue)sto loco</i>
176r	<i>CHi me potrebbe unq(ua)mai trouare</i>

176v	<i>SIstrecto fusse dalacaritade</i>
177r	<i>UNa medesima cosa i(n)dio so facto</i>
177v	<i>COme potrei uoler piu uolere</i>
178r	<i>QUa(n)to son pochi mi dio coloro</i>
178v	<i>ACTiua uita e uita daffanno</i>
179r	<i>POuerta piu no(n) amo ne riccheçça</i>
179v	<i>GRA(n) ma(ra)uelglia na lag(en)ticella</i>
180r	<i>ELmi sodale sa ben la du isto</i>
180v	<i>QUI tenel capo fermo q(ue)lla scala</i>
181r	<i>AUer co(n)uiene chi uol q(ui) salire</i>
181v	<i>MARAuelglia no(n) p(re)ndin lep(er)sone</i>
182r	<i>LAggran pouertade de la mi natura</i>
182v	<i>IO son facto un mar dalegreçça</i>
183r	<i>PER ch(e) stimassalcuno ch(e) crearmi</i>
183v	<i>TUcti glelecti delregno beato</i>
184r	<i>LInte(n)so amore discreto colq(ua)le</i>
184v	<i>TANTE lamo(r) chel mi signo(r) me po(r)ta</i>
185r	<i>FIDucia gra(n)de o des(ser) amato</i>
185v	<i>DA che i(n)traï nel cel cristallino</i>
186r	<i>NULLa far posso si far luolessa</i>
186v	<i>PER chia(r) uede(r) (con)si(m)plici(n)tellecto</i>
187r	<i>Sol me riposo nella cortesia</i>
187v	<i>GIA molte uoltel mi sauio sodale</i>

APPENDICE

A titolo dimostrativo, si presenta di séguito un gruppo di quattro sonetti, mediante i quali si può avere un campione della consistenza poetica che interessa il ciclo di poesie: vi si narra l'arrivo del protagonista e della sua guida in prossimità del paradiso *Deliziano* e l'incontro con il simulacro dell'arcangelo Raffaele – dal quale sono emanate delle parole che presentano le fattezze dell'albero della vita, posto al centro dell'Eden – e la struttura delle sette mura che lo circondano.

CRITERI DI EDIZIONE

Poiché i sonetti sono monotestimoniati e non è possibile alcun esercizio di collazione, si sono operati minimi cambiamenti, mantenendo un atteggiamento conservativo. Si è adottato, in calce al testo, un apparato negativo, per indicare le lezioni rifiutate, in quanto ritenute scorrette o bisognose di modifiche ai fini della restaurazione del testo. A séguito di ciascuno dei componimenti presentati sono inserite alcune considerazioni provvisorie di commento, utili a giustificare le soluzioni testuali adottate e a orientare il lettore nel contesto narrativo. I sonetti che riportano integralmente il testo delle epigrafi o delle scritte che il narratore scorge nel corso del suo cammino – e che trascrive nella sua interezza – hanno grafia corsiva.

Si sono assunti i consueti accorgimenti editoriali, finalizzati a restituire il testo dei sonetti seguenti secondo le moderne consuetudini: scioglimento tacito delle abbreviazioni, divisione delle parole e inserimento dell'interpunzione e delle maiuscole secondo l'uso moderno; distinzione di *u* da *v*; resa di *ç* con l'affricata *ç* e dei nessi consonantici *ct* o *pt* e *tio-tia* o *ctio-ctia* con *tt* e *çio-çia*; eliminazione della *b* iniziale, anche quando etimologica; trasformazione della nasale dentale *n* in nasale labiale *m* di fronte a consonante labiale; riduzione della palatale liquida *lg/* a *gl/* e della palatale nasale *ngn* a *gn*; resa di *et* con *ed* davanti a vocale e con *e* davanti a consonante; per le voci del verbo *avere* non si introduce la *h* diacritica; trattamento di consonanti scempie e geminate nel rispetto delle indicazioni del codice.

CCIX

«Per tutto 'l c<i>elo già revolti semo
 ed al Delizian Vener è giunta;
 salimo in esso, figliol, senza cunta,
 che l'Arbor de la vita troveremo. 4
 Questo tal foco piú non sentiremo
 che n'à la sungia per la pelle munta!».
 Tosto sagl<i>emmo; inverso la punta
 gemmo del monte ch'era senza nemo. 8
 «Or te contenta, ché gionti al giardino

siam, che torràcce onni lesione,	
tanto è dentro de belezze pino.	11
Apri le porte, ché sè piú garzone,	
ché so apese lí a testo uncino	
le belle chiavi, e fa' con descrezione!	14
Quarantadoi son per tutte porte;	
mirace ben, ché non son troppo forte!».	16

(c. 106r)

1-2 *Per tutto il cielo*: il maestro annuncia al suo allievo che Venere – l'astro sul quale attualmente si trovano – ha percorso interamente, mediante un movimento rotatorio su sé stessa, la propria traiettoria, ed è giunta alla meta, ossia il giardino edenico di biblica memoria (*Delizian*), nel poemetto collocato presso la sommità di una montagna celeste. **3** *cunta*: 'indugio', lat. Per la coppia *cunta:punta* cf. *Pg* XXXI, vv. 2-4. **4** *Arbor de la vita*: cf. *Gn* 2, 9. L'albero della vita ora raggiunto è posto idealmente in antitesi all'*arbor vitiorum* incontrato al principio del viaggio, nella cornice narrativa in cui si inserisce la rielaborazione del sonetto ubertiano. **5** *tal foco*: è l'estenuante calore che ha tormentato incessantemente il protagonista sin dalla sua salita su Venere. La fiamma venerea, la cui funzione è presumibilmente ispirata a quella del dantesco muro di fuoco di *Pg* XXVII, vv. 46-63, è da leggersi come specchio della purificazione in atto nel narratore, il quale, in grazia di questo benèfico tormento, si sente progressivamente alleggerito dai gravami delle proprie colpe. **6** 'che ha fatto trasudare tutto il grasso dei nostri corpi (*sungia*, lat.) attraverso la pelle'. ~ *munta*: 'privata, spogliata'. Cf. per es. *Pg* XXIV, vv. 16-18: «Sì disse prima; e poi: "Qui non si vieta | di nominar ciascun, da ch'è sí munta | nostra sembianza via per la dieta». Si ricordi che il discepolo compie da vivo, con il proprio corpo, il viaggio in questione. **7** *punta*: 'la sommità del monte'. **8** *gemmo*: 'andammo'. ~ *nemo*: 'nessuno' lat., *bapax*. **10** *torràcce*: 'ci priverà, sanerà'. ~ *lesione*: 'affaticamento per le sofferenze patite'. **11** *pino*: 'colmo, pieno'. **12** *porte*: sono i sette varchi che dovranno essere attraversati per raggiungere il centro dell'eden, dove germoglia l'albero della vita. L'immagine pare ispirata dalla disposizione delle sette mura che circondano il castello degli «spiriti magni» nel limbo dantesco, cf. *If* IV, vv. 106-151. ~ *ché sè piú garzone*: 'che sei piú giovane', quindi 'piú in forze'. **14** *le belle chiavi*: già in Bono Giamboni le virtù (car-

dinali), illustrate da Prudenza, sono allegorizzate come le detentrici delle chiavi delle cinque porte del paradiso, cf. Bono Giamboni, *Il Libro de' vizî e delle virtudi e il trattato di virtù e di vizî* (Segre): cap. 69. ~ *con descrezione*: 'con somma attenzione'. **15** *Quarantadoi*: per ciascuna delle sette porte il discepolo ha a disposizione sei chiavi. **16** *troppo*: 'abbastanza, sufficientemente'.

CCX

Né terra né acqua né aire né foco e nulla pulcritudine creata sfamar potrieno l'alma innamorata de Dio, se non Ezzo col su' gioco:	4
perciò non curo né troppo né poco, prendo le chiavi per far deserrata questa muraglia ch'è sí 'ncatorciata, aciò ch'i' dica: «Mo i' non me coco».	8
Ïo le prendo per trar li serrami, sol per comando de mi' guida acorta, sí che, aprendo, piú dolcemente ami.	11
«Partendom'ïo da la vita morta tu me dicesti ch'esciria de fami, sí che contenta stari' l'alma assorta.	14
Per ch'i' non guasti chiave o ingegni, i' te rechiedo ch'a volgiar me 'nsegni».	16

(c. 106v)

1 Il protagonista cita i quattro elementi per indicare l'incommensurabilità dell'amore divino, forse sul modello di *Pg XXI*, vv. 46-47: «Per che non pioggia, non grando, non neve, | non rugiada, non brina piú sú cade». **2** *pulcritudine*: 'bellezza', lat. ~ *gioco*: 'solievo', cf. GDLI *s. v.* § 11. **6** *far deserrata*: 'aprire', locuzione non attestata. **7** *muraglia*: 'le porte'. ~ *'ncatorciata*: 'avvolta', *hapax*; cf. GDLI *s. v.* *incartocciato*. **8** *Mo i' non me coco*: 'Ora non sono piú arso (dal calore della stella)'. ~ *coco*: cf. per es. Dante, *Qual che voi siate, amico, vostro manto*, vv. 2-3: «di scienza parmi tal che non è gioco; | sí che, per non saver, d'ira mi coco» (cf. Corpus OVI). **9** *trar li serrami*: 'aprire le

serrature'. Per similarità di situazione cf. *Pg IX*, vv. 106-108: «Per li tre gradi sú di buona voglia | mi trasse il duca mio, | dicendo: “Chiedi umilmente che 'l serrame scioglia”». **12** *vita morta*: immagine ossimorica che allude alla condizione morale del peccato e della lontananza da Dio. **13** *ch'esciria de fami*: 'che uscirei dalla fame (di conoscenza)'. ~ *fami*: cf. *Pg XXVII*, v. 117: «oggi porrà in pace le tue fami» e *XXIX*, vv. 37-39: «O sacrosante Vergini, se fami | freddi o vigilie mai per voi sofferi | cagion mi sprona ch'io mercé vi chiami». **14** *contenta*: 'pienamente soddisfatta'. ~ *stari*: 'sarebbe stata'. **15** *ingegni*: 'le serrature, i chiavistelli', cf. *GDLI s. v. ingegno* § 12; cf. per es. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, 175: «subito serrano l'uscio con ingegni» (cf. *Corpus OVI*). **16** *volgiar*: 'girare nel senso corretto, aprire'.

CCXI

«Acìo che apri piú avidamente e tal fatica porti con desio, – ben che ormai siam sí presso a Dio che oni offizio ce sirà piacente –	4
mir' esto 'ntaglio, co' benignamente ne mostra aspetto angelico e pio: quel Rafaello par, a veder mio, che scorse Tobìol tra mala gente».	8
Festin me parve quando lo sguardava; con la sinistra mostrando la porta e con la destra le chiavi toccava.	11
E de la bocca una scritta gl'è orta sí propia che viva resemplava, ch'ancor ne dubbio che la fosse morta.	14
In propi versi retrassi quel'orma, la cui sentenza sta in cotal forma:	16

(c. 107r)

1 *avidamente*: 'con impaziente desiderio'. **2** *porti con desio*: 'sopportati con piacere'. **4** *offizjo*: 'compito', lat. Simultaneamente all'avvicinarsi dei due pellegrini a Dio avviene la loro trasformazione spirituale, consistente

nell'uniformarsi della loro volontà a quella divina. **5** *mir*: 'osserva attentamente'. ~ *'ntaglio*: 'figura intagliata', anche 'statua' o 'bassorilievo' cf. GDLI *s. v. intaglio* 1 § 2. La collocazione del simulacro dell'arcangelo Gabriele nei pressi della porta sembra richiamare, oltre a *Pg IX*, vv. 70-93, i bassorilievi marmorei che Dante osserva nella prima cornice purgatoriale, cf. *Pg X*, vv. 34-39: «L'angel che venne in terra col decreto | de la molt'anni lagrimata pace, | ch'aperse il ciel del suo lungo divieto, || dinanzi a noi pareva sí verace | quivi intagliato in un atto soave, | che non sembiava imagine che tace». **8** *scorse*: 'accompagnò, guidò', cf. GDLI *s. v. scortare* 1. ~ *mala gente*: 'tra popoli malvagi' e qui 'mentre era in esilio'. Si allude alle narrazioni bibliche del Libro di Tobia, incentrato sulle peripezie che il protagonista è costretto ad attraversare nel forzato esilio. In suo soccorso Dio invia l'arcangelo Raffaele, che, sotto mentite spoglie, assiste il giovane nelle sue peregrinazioni, cf. *Tb*, 3 ss. **9** *Festin*: 'Pronto, sollecito'. **12** *orta*: 'uscita', lat. **13** *propia*: 'ben fatta' cf. GDLI *s. v. proprio* § 9. ~ *resemblava*: 'sembrava', cf. GDLI *s. v. risembrare* 1; *hapax*. ~ Le parole pronunciate dall'angelo assumono forma visibile e sembrano possedere una vita propria; ancora presumibile rimodulazione dalle istoriazioni della cornice dei superbi in *Pg IX-XII*. **14** *dubbio*: 'dubito'. **15** *propri*: 'adeguati'. ~ *retrassi*: 'ho riportato, ho ricopiato', cf. GDLI *s. v. ritrarre* § 7. ~ *orma*: 'il segno, l'immagine'. È la scritta uscita dalla bocca dell'angelo. **16** *sentenza*: 'senso, scrittura'.

CCXII

*Umiltà è l'Arbor de la vita
che fo nel bel giardin da Dio piantato:
da che Adamo ne fo descacciato,
tolta l'andata, fo tanto polita. 4*

*Non è creatura, tanto sia ardità,
che 'ntrarvi possa, sí è ben serrato,
da sette muri alti circondato;
ed oni muro à porta guarnita. 8*

*Ciascheduna si è de ramo grossa,
ordinata con forti sei verocchi;
chi chiavi trova, non gli manca possa, 11
ché tosto v'apre, si gli 'ngegni tocchi;
tal è sí stretta che convengli dossa*

<i>sí rempigar che 'n terra gionghin gli occhi.</i>	14
<i>Chi ben se sa sdobar da tutti impacci, dentro trapassa e non è chi 'l cacci.</i>	16

(c. 107v) 7 miri

1 Umilità: 'Umiltà'. All'albero della vita è associata l'immagine, ancora vegetale, della virtù opposta alla Superbia, rappresentata all'inizio del racconto come la radice della pianta dei vizi. ~ Per l'immagine cf. Iacopone, *Un arbore è da Deo plantato*, in Id. *Laude* (Leonardi): 164-7. **2 Adamo ... descacciato:** cf. *Gn* 3. **4** 'conclusa la cacciata dei progenitori, l'albero tornò ad essere adornato, elegante (dopo essere stato oltraggiato dal gesto di Eva)'. **6 serrato:** 'chiuso'. **8 guarnita:** 'fortificata, protetta', cf. GDLI *s. v. guarnito* § 3; cf. per es. Boccaccio, *Teseida* I, 78, vv. 1-2: «Era la terra forte, et ben murata | da ogni parte, et dentro ben guarnita» (cf. Corpus OVI). **9 ramo:** 'rame', metapl. di decl. ~ *grossa:* 'spessa, grande', cf. GDLI *s. v. grosso* 1 § 1. **10 ordinata:** 'disposta'. ~ *verocchi:* 'argani', ma qui con il valore di 'marchingegno', cf. GDLI *s. v. verocchio* § 1; occorrenze nello *Statuto dell'Università ed Arte della lana di Siena*: «debbono éssare posti due verocchi, uno per casa» e nelle *Registrazioni volgari in un quaderno di S. Gregorio Maggiore di Spoleto*: «pro llu ferru che fo missu nu virrocchiu della dicta canpana», con il valore di 'batacchio' (cf. Corpus OVI). **11 possa:** 'facoltà, forza di procedere'. **12 tocchi:** 'maneggia' e quindi 'apre'. **13-14 stretta:** allusione alla porta evangelica, cf. *Mt* 7, 13-14: «Intrate per angustam portam: quia lata porta, et spatiosa via est, quae ducit ad perditionem, et multi sunt qui intrant per eam. Quam angusta porta, et arcta via est, quae ducit ad vitam: et pauci sunt qui inveniunt eam!». ~ *convengli ... occhi:* 'è necessario chinarsi così tanto da far toccare a terra il volto'. ~ *dossa:* 'il dorso, la schiena', con desinenza latina di pl. neutro, cf. GDLI *s. v. dōsso* § 1; cf. per es. Tommaso di Giunta, *Da che Natura ti si chiava e bulla*, v. 13: «convien mostrarti vinte le mie dossa» (cf. Corpus OVI). ~ *rempigar:* 'piegare, curvare, contorcere', *hapax*. **15 sdobar:** 'liberarsi', *hapax*. ~ *impacci:* 'intralci, impedimenti, fastidi', ossia i peccati.

Andrea Ferrando
(Università di Genova)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SIGLE

Corpus OVI = *Corpus OVI dell'Italiano antico*, <http://gattoweb.ovi.cnr.it/> [ultima consultazione 09/05/2023].

Du Cange = *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis, conditum a Carolo Du Fresne, Domino Du Cange auctum a monachis ordinis S. Benedicti cum supplementis integris D. P. Carpenterii adelungii, aliorum, suisque digessit G. A. L. Henschel*, Niort, L. Favre, 1883, 10 voll. [rist. anastatica, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1971].

GDLI = Salvatore Battaglia, Giorgio Bàrberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2008, 24 voll.

LETTERATURA PRIMARIA

Bono Giamboni, *Il Libro de' vizî e delle virtudi e il trattato di virtù e di vizî* (Segre) = Bono Giamboni, *Il Libro de' vizî e delle virtudi e il trattato di virtù e di vizî*, a c. di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1968.

Del Balzo 1889-1909 = Carlo Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, Roma, Forzani, 1889-1909, 15 voll.

Domenico Cavalca, *Specchio di Croce* = Domenico Cavalca, *Lo specchio di croce*, Milano, Silvestri, 1837.

Fazio degli Uberti, *Rime* (Lorenzi) = Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commentata a c. di Cristiano Lorenzi, Pisa, ETS, 2013.

Frezzi, *Quadriregio* (Filippini) = Federico Frezzi, *Il Quadriregio*, a c. di Enrico Filippini, Bari, Laterza, 1914.

Giordano da Pisa, *Avventuale* (Serventi) = Giordano da Pisa, *Avventuale fiorentino 1304*, edizione critica a c. di Silvia Serventi, Bologna, il Mulino, 2006.

Iacopone, *Laude* (Leonardi) = Iacopone da Todi, *Laude*, a c. di Matteo Leonardi, Firenze, Olschki Editore, 2010.

Simone de' Prodenzani, *Sollazzo e Saporetto* (Reale) = Simone de' Prodenzani, *Sollazzo e Saporetto*, a c. di Luigi Maria Reale, Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, 1998.

Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* = Thomas de Aquino, *Summa Theologiae*, <http://www.corpusthomicum.org/iopera.html> [ultima consultazione 09/05/2023].

LETTERATURA SECONDARIA

- Agostini 1968 = Francesco Agostini, *Il volgare perugino negli Statuti del 1342*, «Studi di Filologia Italiana» 26 (1968): 94-199.
- Agostini 1978 = Francesco Agostini, *Testi trecenteschi di Città di Castello e del contado*, Firenze, Accademia della Crusca, 1978.
- Beltrami 1991 = Pietro Giovanni Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Bertoni 1916 = Giulio Bertoni, *Italia dialettale*, Milano, Hoepli, 1916.
- Bianchi 1888 = Bianco Bianchi, *Il dialetto e la etnografia di Città di Castello, con raffronti e considerazioni storiche*, Città di Castello, Lapi, 1888.
- Bischoff 1984 = Bernhard Bischoff, *Zur Schreib- und Buchtechnik des Spätmittelalters, II. Regel für die Seiteneinteilung (Fünfzehntes Jahrhundert)*, in Id., *Anecdota novissima. Texte des vierten bis sechzehnten Jahrhunderts*, Stuttgart, A. Hiesermann, 1984: 237-40.
- Bolzoni 2002 = Lina Bolzoni, *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2002.
- Castellani 1972 = Arrigo Castellani, *Frammenti d'un libro di conti castellano del Duecento*, «Studi di Filologia Italiana» 30 (1972): 5-58.
- Castellani 2000 = Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2000.
- Ciociola 1989 = Claudio Ciociola, «*Visibile parlare*»: agenda, «Rivista di letteratura italiana» 7 (1989): 9-77.
- Cimmino 1985 = Alessandra Cimmino, *Cugnoni, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 31, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985: 338-42, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cugnoni_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cugnoni_(Dizionario-Biografico)) [ultima consultazione 09/05/2023].
- Coco-Di Stefano = Alessandra Coco, Francesca Di Stefano, *La «Chirurgia» di Guglielmo da Saliceto: nuove ricognizioni sulla tradizione manoscritta in volgare*, «Filologia italiana» 5 (2008): 53-101.
- Giovè Marchioli 2005 = Nicoletta Giovè Marchioli, *Il codice francescano. L'invenzione di un'identità*, in Aa. Vv., *Libri, biblioteche e letture dei frati mendicanti (secoli XIII-XIV)*. Atti del XXXII Convegno internazionale, Assisi, 7-9 ottobre 2004, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2005: 375-418.
- Giovè Marchioli 2020 = Nicoletta Giovè Marchioli, *Frati (e manoscritti) in movimento. La mobilità di scriventi (e libri) nel mondo minoritico fra XIII e XV secolo*, in Aa. Vv., *Frati mendicanti in itinere (secc. XIII-XIV)*. Atti del XLVII Convegno Internazionale, Assisi-Magione, 17-19 ottobre 2019, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2020: 107-43.
- Gumbert 2011 = Johan Peter Gumbert, *Livre grand, livre petit: un problème de taille*, «Gazette du Livre Médiéval» 38 (2001): 55-8.

- Maniaci 2013 = Marilena Maniaci, *Ricette e canoni di impaginazione del libro medievale. Nuove osservazioni e verifiche*, «Scrineum Rivista» 10 (2013): 1-48 (consultabile integralmente online all'indirizzo <https://oajournals.fupress.net/index.php/scrineum/article/view/8812> [ultima consultazione 09/05/2023]).
- Mattesini 1992 = Enzo Mattesini, *L'Umbria*, in *L'italiano nelle regioni, Lingua nazionale e identità regionali*, a c. di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1992.
- Mattesini 2013 = Enzo Mattesini, *La lingua di due statuti trecenteschi di Borgo Sansepolcro (Arezzo)*, «Contributi di Filologia dell'Italia mediana» 27 (2013): 5-99.
- Navarro Salazar 1985 = Maria Teresa Navarro Salazar, *Un glossario latino-eugubino del Trecento*, «Studi di lessicografia italiana» 7 (1985): 21-155.
- Petrucci 1979 = Armando Petrucci, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in Id., *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, Roma · Bari, Laterza, 1979.
- Rohlf s 1966 = Gerhard Rohlf s, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. 1, Fonetica*, Torino, Einaudi, 1966.
- Rohlf s 1968 = Gerhard Rohlf s, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. 2, Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968.
- Rohlf s 1969 = Gerhard Rohlf s, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. 3, Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi, 1969.
- Serianni 1971 = Luca Serianni, *Ricerche sul dialetto aretino nei secoli XIII e XIV*, «Studi di Filologia Italiana» 29 (1971): 59-191.
- Ugolini 1967 = Francesco Alessandro Ugolini, *Rapporto sui dialetti dell'Umbria*, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1967.

RIASSUNTO: Il contributo si propone di fornire una panoramica generale e un breve saggio di edizione di un inedito e anonimo poemetto in sonetti databile al tardo Trecento e tradito soltanto dal codice Chigiano M. IV. 99, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana. A séguito di un'introduzione (§ 1) che intende delineare le particolarità dell'opera e il contesto storico-culturale in cui essa può essere situata, sono collocati alcuni paragrafi che si occupano rispettivamente della descrizione codicologica del manoscritto unico (§ 2), dell'esposizione delle vicende del racconto (§ 3) e di alcune osservazioni linguistiche finalizzate alla formulazione di un'ipotesi di collocazione geografica del poemetto (§ 4). Viene infine presentata la tavola del codice (§ 5). Correda l'articolo un'appendice contenente un saggio di edizione di quattro sonetti, mediante i quali si vuole mostrare al lettore la tipologia di distribuzione senza soluzione di continuità della materia narrativa sulle tessere delle diverse poesie, elemento che garantisce una coesa tenuta poematica all'intera serie di sonetti.

PAROLE CHIAVE: poema in sonetti, viaggio nell'aldilà, epigonismo dantesco, Umbria medievale.

ABSTRACT: The aim of this work is to provide a general overview and an essay of critical edition of an unpublished and anonymous poem in refrained sonnets (372 poems) dating back to the end of the fourteenth century, and handed down by a single manuscript, the Chigiano M.IV.99 (Vatican Apostolic Library). The first part of the contribution intends to expose the more relevant aspects of the poem, and its supposed historical and cultural context (§ 1); the second one focuses on the codicological description of the manuscript (§ 2), the narrative structure of the poem (§ 3) and its linguistic analysis, in order to establish its geographical provenance (§ 4). In conclusion, an illustration of the *tabula* of the manuscript is provided (§ 5). The article is followed by an example of critical edition of four sonnets, to show the textual connection that combines the different poems in a unique narrative structure.

KEYWORDS: poem in refrained sonnets, otherworldly journey, Dante's epigonism, medieval Umbria.

VARIETÀ

A PROPOSITO DI PERSONAGGI DELLA LETTERATURA MEDIEVALE (L'ESEMPIO DEL LADRO-MAGO)

L'interesse per il personaggio è di nuovo al centro della teoria e critica della letteratura odierna, cioè quella ormai ampiamente post-strutturalistica e orientata al recupero della dimensione antropologica dei testi, come redditizia chiave d'accesso al loro significato e alla loro validazione estetica.¹ Questo consente anche di apprezzare, per lo studioso di cultura medievale, sia i profili di continuità sia quelli di distanza fra l'epoca di gestazione dell'Europa quale la conosciamo e l'epoca attuale che viviamo. In generale, si può affermare che quasi sempre il personaggio premoderno si realizza come replica di paradigmi già depositati nel repertorio dell'immaginario piuttosto che come configurazione individuale e atipica, potenziale caleidoscopio di tratti psicologici con cui il lettore si possa di volta in volta identificare e che si manifestano nella sintagmatica delle relazioni con gli altri personaggi di ogni singolo racconto. Certo, non si può affatto escludere che, vista da una lunga distanza, quando qualche secolo ancora sarà trascorso, anche la letteratura moderna e contemporanea apparirà all'osservatore assai meno frastagliata e parcellizzata di quanto risulti oggi e altrettanto esemplificativa di una ricorsività di intrecci, di temi, di motivi e, appunto, di personaggi tipizzati e paradigmatici.²

Non può non suscitare curiosità e consenso allora il fatto che si moltiplichino le indagini sulle grandi figure della letteratura medievale, che hanno impresso la loro impronta sulla civiltà europea fino ai tempi attuali

¹ Si veda il capitolo di sintesi scritto da Stefano Ballerio 2021 per un recente trattato di teoria della letteratura (*Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*).

² Dopotutto, spesso gli stessi protagonisti di eventi storici agiscono secondo quelli che un antropologo molto attento alla storia e alla letteratura come Victor Turner ha chiamato *root paradigms* (cf. Turner 1974).

del suo declino.³ È il caso di un recente volumetto di Antonella Negri (2022), apparso in francese e in una serie dedicata agli incontri interculturali, che si propone di tratteggiare le radici, le trasformazioni e le sopravvivenze del *topos* del ladro-mago, impersonato dall'eroe epico Maugis.

Come appare fin dal titolo (*Racines, mutations et survivances du topos du larron-enchanteur*), la nozione di personaggio è in realtà risolta in quella di *topos*, a indicare, se ho inteso bene, come un paradigma tipologico, fornito di ricorrenza interculturale e di plasticità adattiva, sia realizzato nella storia del genere epico romanzo da uno specifico personaggio letterario, quello di Maugis, che diventerà Malagigi nell'adattamento italiano delle sue imprese.⁴ Nelle opere in cui esso è utilizzato, fra XII e XIV secolo, sarebbero almeno una ventina le figure di ladro-mago che si incontrano, perciò è davvero interessante cercare di tracciarne la storia evolutiva, per capire quanto essa rifletta le trasformazioni della società e dell'immaginario europeo.

Singolare sembra anzitutto la combinazione di furto e magia, che in effetti non può non echeggiare caratteristiche di eroi successivi della narrativa popolare o della paraletteratura nei quali la destrezza dei furti appare affatto solidale con forme di incantamento per quanto variegate. Eppure, proprio questo nesso non è sempre focalizzato univocamente nei differenti personaggi.⁵ La critica ha osservato come alcune di queste figure

³ In Francia la casa editrice Klincksieck ha una collana dedicata espressamente alle "Grandes Figures du Moyen Age", per citare un solo esempio.

⁴ Personalmente avrei preferito una più netta distinzione terminologica e teoretica fra *topos* e personaggio, perché qui non si tratta di un luogo comune o di un motivo ricorrente, ma appunto di un tipo di personaggio, definibile nel costellarsi di una combinazione variabile di tratti e attributi. Nonostante questa scelta terminologica, forse dipendente dal contesto transalpino, ritengo che sia comunque istruttivo ripercorrere alcune linee e qualche spunto che emergono dai quattro capitoli del libro, in vista di un loro auspicabile sviluppo e ampliamento.

⁵ Può essere stato un limite involontario della ricerca (vedi comunque oltre) l'aver sovrastimato l'importanza del nome del personaggio studiato, giacché, come mostrato fin dalle note di Ferdinand de Saussure sulle leggende germaniche e dalla rilettura critica fattane poi da D'Arco Silvio Avalle, il nome è solo uno dei tratti che costellano l'identità sfuggente del segno-personaggio: cf. Saussure 1986 e Avalle 1995.

(e.g. Maugis, Auberon, Malabron, Zephir) abbiano senz'altro un'aria di famiglia, benché si possa notare come ci sia un'evoluzione in questi personaggi nel senso di un'intensificazione dei poteri magici; inoltre, la qualifica di ladri per alcuni di loro non sembra fare riferimento a furti specifici o essere una marca negativa, eccetto per quelli di appartenenza saracena, di per sé rappresentati come intenti a fare del male. Per capire se l'associazione di magia e ladrocinio sia costitutiva del *topos* o non sia invece fortuita, la ricerca in questione sceglie di concentrarsi su uno di essi, appunto il Maugis epico di cui seguirà in sostanza lo sviluppo nei testi che lo fanno agire. Tuttavia, non sarebbe stato meno proficuo, anzi forse avrebbe fornito una base più ampia e solida all'argomentazione, compiere un regesto di tutti i 'ladri-maghi' che compaiono nelle canzoni di gesta, o anche in altri generi narrativi della letteratura romanza, in modo da scrutarne partitamente i tratti costitutivi, i nomi, le azioni, gli atti linguistici, l'aspetto, l'abbigliamento, i contesti di apparizione e tutto quanto potesse permettere di offrire un quadro completo ed esauriente di quelle somiglianze di famiglia che la critica aveva già percepito. Dopodiché si sarebbe potuto esaminare se alcuni tratti fossero più stabili di altri o se invece non se ne trovasse alcuno che da solo permettesse di dichiarare con sicurezza l'appartenenza del singolo personaggio alla classe dei 'ladri-maghi'.⁶

Per apprezzare la fisionomia e l'evoluzione del personaggio di Maugis, scelto come campione del *topos* del ladro-mago, l'indagine dunque procede a una sinossi e a una comparazione delle due versioni testualizzate, dalla più antica, cioè il *Renaut de Montauban* del manoscritto D (Oxford, Bodl. Douce 121), alla più recente, *La chanson des Quatre Fils d'Aymon* del manoscritto L (La Vallière). Si può così rilevare come la magia di cui fa prova Maugis sia risultato di un *apprentissage* e non di poteri innati, nonché espressione di una manipolazione di risorse naturali piuttosto che di forze demoniache. A essa fanno corona travestimenti, astuzie e capacità affabulatorie

⁶ Sottintendo qui l'adozione di un punto di vista politetico, esemplificato altrove e a più riprese (cf. Bonafin 2004, 2008, 2011, 2020), assai produttivo per la classificazione dei prodotti dell'immaginario culturale, in quanto permette di non lasciar fuori nessuna occorrenza, senza sottostare alle rigidità delle tassonomie digitali (sì/no), ma rendendo ragione a ciò che appunto percepiamo come somiglianze di famiglia, per usare il noto sintagma valorizzato da Ludwig Wittgenstein.

non comuni; ma anche quando la componente ladresca compare, essa non sembra in contraddizione con le qualità di nobile guerriero attribuite dai testi al personaggio: infatti, i furti di Maugis non danneggiano persone comuni ed egli tiene a non essere scambiato per un brigante di strada.

Anche gli espedienti magici del personaggio intersecano più il dominio della medicina naturale che quello del soprannaturale e per questo non sono oggetto di alcuna condanna morale o religiosa.

Qualche scostamento da questo profilo si riscontra nella canzone delle *enfances*,⁷ cioè *Maugis d'Aigremont*, in cui il mondo meraviglioso e fantastico è più ampio e ricco di figure, che permettono di introdurre altre determinazioni dell'aspetto magico e di intravedere strati di differente origine culturale. La presenza del divino si fa più costante e concorre a suggerire una immanenza che riesce indispensabile ogni volta che si devono affrontare le forze del male. Inoltre Maugis si reca a Toledo, luogo in cui si condensano l'istruzione e i nuovi saperi di matrice orientale insieme, e non sempre distinguibili, con le arti magiche depositate nella tradizione. Più in ombra appaiono i motivi e le occasioni che giustifichino la qualifica di ladro accanto a quella di mago. Nella canzone della *Mort de Maugis*, poi, se c'è un elemento di spicco rispetto a quanto finora messo in evidenza è senz'altro la preponderanza del soprannaturale cristiano, il posto della Chiesa e quindi la progressiva messa ai margini della magia.

Dopo questo veloce *excursus* nei testi che vedono in azione il personaggio di Maugis, il secondo capitolo è imperniato sulle radici o per meglio dire sull'analisi delle origini del *topos* del ladro-mago, aprendo il compasso comparativo in direzioni più estese dei testi considerati fin qui e cercando di tratteggiare altresì la stratigrafia della componente magica e la sua esatta percezione nella cultura medievale. La magia è dunque anzitutto intesa nella sua dimensione preternaturale e intrecciata con l'opera della divinità: beninteso, in essa si rinviene anche una declinazione sociologica, laddove allo strato delle credenze popolari si sovrappone e interseca lo strato degli incantesimi dotti, frutto di un complesso di conoscenze mediate in gran parte dal mondo musulmano. Nella discussione sulla critica pregressa, a

⁷ Su questo sottogenere delle *chansons de geste*, occorre oggi riferirsi alla innovativa monografia di Andrea Ghidoni 2018.

proposito delle epifanie del *topos*, non sempre si riconosce con nettezza il filo e il fulcro dell'argomentazione, che pure si avvale di molteplici riferimenti culturali e storici (dai classici lavori di Le Goff all'ermeneutica religiosa e comparata di Dumézil).⁸ Alcune pagine efficaci sono dedicate alla rappresentazione di Toledo come crocevia di culture e quindi al coagularsi di una vera e propria leggenda, che ha fatto della città un crogiuolo di saperi, di traduzioni, di conoscenze sotterranee e potenzialmente ever-sive, come quelle emblematicamente espresse nella magia.⁹

Nel capitolo seguente, invece, sono esaminate le trasformazioni del personaggio nei cantari e nella tradizione cavalleresca ed eroicomico italiana, in cui Maugis diventa Malagigi e soprattutto sfuma il legame dell'eroe con la società feudale, mentre viene in primo piano un profilo più individualistico, relato a un contesto socio-storico differente. Nei trecenteschi *Cantari di Rinaldo da Montalbano*, che confermano il rapporto di parentela con la tradizione epica d'oltralpe, l'evoluzione del personaggio, pur ancorato alla dimensione originale di esperto di erboristeria e pozioni varie, sottolinea una maggiore inclinazione per l'evocazione di potenze demoniache; una diversa sfumatura intacca anche le caratteristiche dei travestimenti e dei ladrocini di Malagigi, forse da mettere in relazione col peso crescente acquisito dall'eroe Rinaldo. Quest'eredità è raccolta nel *Morgante* di Pulci, in cui il ladro-mago compare ancora come aiutante dei cugini, legato alla 'scuola di Toledo', capace di qualità profetiche e tutto sommato disposto a mettere le sue forze più al servizio del bene che del male. Cade qui a proposito un'osservazione che mette conto di citare: «les occurrences ultérieures du personnage dans d'autres poèmes démontrent qu'il ne suffit pas de se contenter de la continuité du nom pour avoir la confirmation de la continuité du personnage» (Negri 2022: 94). In effetti la ricerca teo-

⁸ Ma sulle problematiche sollevate dalla distinzione fra magico, meraviglioso e miracoloso sarà ormai da tener conto della monografia di Martina Di Febo (2015), mentre l'adibizione di categorie e risultati dumeziliani dovrebbe serbare il contesto strutturale di provenienza, ma anche essere resa più funzionale alla linea di indagine privilegiata, per non apparire estrinseca.

⁹ Non sorprende quindi che anche nell'avventura di Renart mago, narrata nella *branche* 23 del *Roman de Renart*, la volpe eponima si rechi a Toledo per apprendere i rudimenti dell'arte degli incantesimi: cf. Gorla 2021.

rica sullo statuto del segno-personaggio¹⁰ aveva già indicato alcune vie che avrebbero potuto essere utilmente perseguite anche in questa ricerca e che, allargando il campionamento e approfondendo la costellazione di tratti che definiscono le figure di ladri-maghi nelle testualizzazioni epiche e cavalleresche romanze,¹¹ avrebbero conferito spessore e maggior incidenza critica ai percorsi disegnati nei capitoli di questo volume.

Se con i poemi di Boiardo e Ariosto la parabola di Maugis/Malagigi appare compiuta ed esausta, forse una ricerca che avesse inseguito la nebulosa dei tratti, di sicuro numerabili e variabili, che si sono addensati di volta in volta in questo o quell'esemplare di ladro-mago, in questa o quella replica del *topos* nelle differenti aree linguistiche, letterarie e culturali in cui è stato censito o soltanto percepito o riconosciuto in base a delle somiglianze di famiglia,¹² avrebbe potuto fornire indicazioni suscettibili di ulteriori sviluppi. Basti pensare anche a eroi più rinomati e famosi, come Orlando, Tristano, Lancillotto e così via, la rappresentazione e la ricezione dei quali va incontro a sensibili differenze da un testo all'altro, dai versi alla prosa, dal francese all'italiano (o a un'altra lingua in cui siano state trascritte le loro storie), fino a far dubitare a volte che si tratti dello stesso personaggio, se si resta affezionati a un'idea rigida di identità; ma se si adotta un'ottica politetica e il principio delle somiglianze di famiglia, o anche le meditazioni saussuriane-avalliane sulla provvisorietà delle combinazioni che costituiscono i segni culturali di applicazione letteraria, allora nuovi e fertili territori si dispiegano alla ricerca sulle matrici, gli sviluppi e le riutilizzazioni di questi veri e propri archetipi dell'immaginario dalla vita transculturale e intermediale.

Nell'ultimo capitolo si muovono in effetti alcuni passi in quest'ultima direzione, prendendo a esempio un film e un videogioco in cui compaiono dei personaggi in qualche modo eredi di alcuni tratti del *topos* del ladro-mago: ma qui la mia incompetenza mi consiglia di non prostrarre la di-

¹⁰ Si veda sopra la nota 5.

¹¹ Di là dal semplice sviluppo di Maugis in Malagigi, appunto, che privilegia troppo la continuità onomastica a scapito di altri lineamenti nella configurazione del *topos* del ladro-mago.

¹² Si veda sopra la nota 6.

scussione su una ricerca che ha l'indubbio merito di aver riproposto all'attenzione degli studiosi una figura solo apparentemente marginale dell'epica romanza, sfiorando anche un plesso di problemi di natura teorico-letteraria oltre che storico-culturale in grado di motivare una volta di più l'interesse e l'attualità dei personaggi medievali.

Massimo Bonafin
(Università degli Studi di Genova)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Avalle 1995 = D'Arco Silvio Avalle, *Ferdinand de Saussure fra strutturalismo e semiologia*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Ballerio 2021 = Stefano Ballerio, *Il personaggio*, in Stefania Sini, Franca Sinopoli (a c. di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano · Torino, Pearson, 2021: 113-30.
- Bonafin 2004 = Massimo Bonafin, «*Tricksters*» medievali, archetipi culturali e applicazioni letterarie, in Maria Teresa Chialant (a c. di), *Il personaggio in letteratura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004: 113-22.
- Bonafin 2008 = Massimo Bonafin, *Prove di un'antropologia del personaggio*, in Alvaro Barbieri, Paola Mura, Giovanni Panno (a c. di), *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, Padova, Unipress, 2008: 3-18.
- Bonafin 2011 = Massimo Bonafin, *Alcune implicazioni tassonomiche dello studio di un motivo etnoletterario*, «L'immagine riflessa» n. s. 20 (2011): 33-54.
- Bonafin 2020 = Massimo Bonafin, *Somiglianze e differenze nella comparazione*, in Roberto Antonelli, Joëlle Ducos, Claudio Galderisi, Arianna Punzi (éd. par / a c. di), *Transferts culturels franco-italiens au Moyen Âge / Trasferimenti culturali italo-francesi*, Turnhout, Brepols, 2020: 7-20.
- Di Febo 2015 = Martina Di Febo, *Mirabilia e merveille: le trasformazioni del meraviglioso nei secoli XII-XV*, Macerata, EUM, 2015.
- Ghidoni 2018 = Andrea Ghidoni, *L'eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste: poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- Gorla 2021 = Sandra Gorla, *Renart mago*, in Massimo Bonafin (a c. di), *Le metamorfosi di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021: 79-263.
- Negri 2022 = Antonella Negri, *Personnages de l'Europe littéraire: Mangis/Malagigi*

Racines, mutations et survivances du topos du larron-enchanteur, Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien, Peter Lang, 2022.

Saussure 1986 = Ferdinand de Saussure, *Le leggende germaniche*, scritti scelti e annotati a c. di Anna Marinetti e Marcello Meli, Este, Libreria Editrice Zielo, 1986.

Turner 1974 = Victor Turner, *Religious Paradigms and Political Actions: Thomas Becket at the Council of Northampton*, in Id. (ed. by), *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca · London, Cornell University Press, 1974: 60-97.

RIASSUNTO: In questo articolo si discute lo statuto del personaggio medievale e le prospettive di ricerca al riguardo, prendendo spunto da una recente pubblicazione dedicata alla figura di Maugis/Malagigi.

PAROLE CHIAVE: ladro-mago, personaggio medievale, poemi cavallereschi, tassonomie letterarie.

ABSTRACT: This article discusses the status of the medieval character and research perspectives in this regard, by referring to a recent publication dedicated to the figure of Maugis/Malagigi.

KEYWORDS: thief-magician, medieval character, chivalric poems, literary taxonomies.

L'ANGOLO DELL'ITALIANO

ANCORA SULL'ETIMO DI *MARMOTTA*

L'etimologia di *marmotta* abitualmente accettata, anche in tempi recenti,¹ è seppure con dubbi, la derivazione da una base onomatopeica *MARM, che starebbe ad indicare il fruscio che l'animale produce muovendosi o il fischio che emette. Tale etimo era pure quello a cui si riferiva in modo provvisorio Max Pfister nel *LEI in fieri*. Ma le ipotesi sono molteplici, per esempio dal lat. MUREM 'topo', e altre, tutte registrate nell'articolo di Tullio Telmon (2006),² cui rinvio per evitare lungaggini. In molti dizionari si rimanda genericamente al francese (per es. in *B*), senza ovviamente fornire alcunché di nuovo. Inoltre lo stesso *FEW*, nei volumi VI e VII, riporta la voce ampiamente documentata in area oitanica, occitana e franco-provenzale, sia sotto *MARM che sotto MINIMUS o MUS.

Proprio Telmon (2018), nella sua recensione al *REP*, deplora il fatto che il lemma *marmòta* non sia in esso registrato e si autocita. In realtà l'assenza è del tutto ovvia, trattandosi di voce chiaramente riferibile al paronimo italiano, come ben spiegato nell'Introduzione al *REP* stesso a p. XXIV, e di voce non appartenente alla *koiné* torinese, dato che l'*habitat* dell'animale si aggira sui 1.400/1.500 metri e che non si sono mai viste signore o fanciulle passeggiare in città con la marmotta al guinzaglio. Il significato traslato di 'lento, pigro, tardo' perviene al piemontese dall'italiano (cf. *GDLI s. v.*).

L'etimo che sostengo è il lat. MINIMAM + il suffisso OTTAM, in quanto l'animale sarebbe ritenuto minimo, cioè 'più piccolo, minimo' rispetto ad un'altra bestia alpina e villosa, vale a dire l'orso. La presenza di *r* è dovuta alla dissimilazione $m/n/m > m/r/m$, piuttosto che all'influsso di MUREM.

¹ Si veda per esempio *L'etimologico s. v.* Di seguito si usano le sigle adottate dal *LEI*.

² Max stesso mi aveva a suo tempo informato che nel *FEW*, cui aveva contribuito negli anni della sua formazione, si era non di rado verificato il caso di una stessa voce collocata sotto cinque etimi diversi.

Naturalmente ciò potrebbe implicare che la voce sia nata nella regione italiana nord-occidentale e che da essa si sia diffusa verso est, raggiungendo le altre zone alpine. Se poi sia la Francia in debito con la parlata pedemontana o viceversa, è atto opinabile e non controllabile, in quanto in francese il termine è attestato in idioletti dalla seconda metà del XV secolo e in italiano dal XIV.

Io sono giunta a questa conclusione per via analogica, pensando al piemontese *marmolin* ‘dito mignolo’ (< MINIMELLINUM); l’etimo supposto varrebbe anche per l’it. *marmocchio*, altro lemma dall’incerta derivazione e da ripensare in questa ottica.

Anna Cornagliotti
(Università di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- B* = *Grande dizionario della lingua italiana. GDLI*, diretto da Salvatore Battaglia, poi da Giorgio Bàrberi Squarotti, Edoardo Sanguineti, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll., con *Supplemento 2004* e *Supplemento 2009* diretti da Edoardo Sanguineti, Torino, UTET, 2004 e 2008 e *Indice degli autori citati nei volumi 1-21 e nel Supplemento 2004*, a c. di Giovanni Ronco, Torino, UTET, 2004.
- FEW* = *Französisches etymologisches Wörterbuch*, von Walther von Wartburg, Basel, Zbinden, 1922-2002.
- L’etimologico* = Alberto Nocentini, con la collaborazione di Alessandro Parenti, *L’etimologico: vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2010.
- LEI* = *LEI. Lessico etimologico italiano*, diretto da Max Pfister, poi da Elton Prifti e Wolfgang Schweickard, Wiesbaden, Reichert, 1979-...
- REP* = *REP. Repertorio etimologico piemontese*, diretto da Anna Cornagliotti, Torino, Centro studi piemontesi · Ca dè studi piemontèis, 2015.
- Telmon 2006 = Tullio Telmon, *Ancora Marmotte*, «Quaderni di semantica» 1-2 (2006): 421-34.
- Telmon 2018 = Tullio Telmon, c.r. de *REP*, «Revue de Linguistique Romane» 82/1 (2018): 203-13.

RIASSUNTO: Si offre una nuova proposta etimologica del termine *marmotta*.

PAROLE CHIAVE: Etimologia; Marmotta.

ABSTRACT: It's offered a new etymological proposal of the italian term *marmotta* (*marmot*).

KEYWORDS: Etymology; Marmotta.

RECENSIONI

Symon, *Romanz des trois anemis. Testo morale in versi del Duecento francese*, edizione critica e commento a c. di Andrea Giraudo, Modena, Mucchi, 2022, 284 pp. («*Ditié*. Testi e studi del Medioevo e della prima età moderna», 1).

Il componimento antico-francese battezzato *Roman des trois ennemis de l'homme* da Paul Meyer (1887) non aveva finora ricevuto particolare attenzione da parte della tradizione critica. Oltre un secolo dopo, il volume di Andrea Giraudo offre uno studio rigoroso e puntuale di questo «poema allegorico-morale di contenuto religioso» (p. 54), secondo la felice definizione dell'editore. Realizzato dall'altrimenti sconosciuto chierico Symon, il *Romanz* affronta, in poco più di 3000 versi, il tradizionale tema dei tre nemici dell'uomo (il mondo, la carne e il diavolo).

Giraudo propone un'edizione critica dell'unico testimone completo del componimento, il codice Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5201 (Arl), pubblicando comunque separatamente il frammento tramandato dal manoscritto Orléans, Bibliothèque Municipale, 932 (Orl). La scelta editoriale di Giraudo risulta pienamente condivisibile, alla luce della «forte diversità tra la copia di Parigi e quella di Orléans, che spinge a considerarle come redazioni distinte» (p. 27). Dopo un'accurata descrizione dei due manoscritti (pp. 28-37), Giraudo approfondisce la fortuna del tema dei tre nemici, sottolineando come la presenza congiunta del mondo, della carne e del diavolo come ostacoli per eccellenza nel percorso che conduce alla rettitudine risulti relativamente tarda (p. 37). Tra le opere che affrontano l'argomento, si rileva una notevole somiglianza con il *Besant de Dieu* di Guillaume le Clerc, il *Chasteau d'Amour* di Roberto Grossatesta e il *Dit de sept vices et des sept vertus*, benché, con opportuna prudenza, Giraudo precisi che sia arduo delineare la direzione delle influenze: le indubbie affinità tra il poema di Symon e i componimenti menzionati andranno piuttosto ricondotte alla comune frequentazione dell'ampia gamma di prodotti culturali nei quali è variamente affrontato il tema dei tre nemici (p. 47).

Ben chiaro appare il pubblico privilegiato dell'opera, individuato nella comunità dei confratelli di Symon e, più latamente, nei religiosi: a sostegno di questa tesi, Giraudo focalizza l'attenzione sul ricco apparato di glosse che correda il *Romanz*, che conferisce all'opera un marcato carattere di «testo “di studio” o almeno di meditazione» (p. 59). La disamina dei rapporti ecdotici tra i due manoscritti (pp. 59-70) e la questione dell'autorialità delle glosse (pp. 70-9) rappresentano probabilmente le sezioni più interessanti del volume: Giraudo affronta con singolare lucidità la questione della differente fisionomia dei due testi, sottolineando la spiccata «propensione al rifacimento propria della letteratura sermonistica» (p. 60), che comporta un'irriducibile alterità tra le redazioni; quanto all'apparato di glosse, lo studioso apre alla possibilità dell'esistenza di un originario «testo auto-commentato» (p. 79), soprattutto alla luce del ricorso a fonti meno scontate, che

presuppongono un buon livello di cultura da parte dell'autore. Se la questione appare di difficile soluzione, un altro fattore di un certo interesse (e forse meritevole di maggior approfondimento) è costituito dal carattere bilingue delle glosse (latino e francese): notevoli, in particolare, le situazioni in cui le due lingue sono compresenti nella medesima glossa (si tratta dei casi riportati a p. 75), nonché l'ampio compendio in francese del libro di Esther (p. 76). Il fatto che, come spiega Giraudo, le glosse in francese siano concentrate principalmente nel primo terzo del *Romanz* potrebbe rappresentare, a mio avviso, un ulteriore indizio in favore della loro autorialità: possiamo infatti immaginare che Symon abbia voluto iniziare ad accompagnare il lettore meno competente tramite il supporto della *langue d'oïl*, proponendo progressivamente uno smarcamento dalla lingua materna e dando dunque preminenza pressoché esclusiva al latino.

A proposito del rapporto tra testo e glosse, ritengo opportuno soffermarmi su quanto accade ai vv. 2523-2528, nei quali si legge che Dina, figlia di Giacobbe, *estoit alee les fannes du pais veoir queroler*. Giraudo sostiene che la menzione delle fanciulle che danzano sia un «riferimento ai *choros* della glossa, assenti però dal testo biblico»¹ (*Genesi* 34, 1). Se interpreto correttamente, ciò sottintenderebbe un influsso diretto delle glosse sul testo del *Romanz*, che mi pare difficilmente giustificabile. Un supplemento d'indagine mostra in effetti che il particolare della festa delle fanciulle non rappresenta un'invenzione di Symon, bensì rimonta con ogni probabilità a una traduzione latina di Flavio Giuseppe: *Sicemitis autem festivitatem habentibus, Dina quae fuit filia Jacob, sola transivit ad civitatem emptura ornamentum provincialium mulierum*.² Del resto, Flavio Giuseppe è quasi sicuramente la fonte da cui prendono le mosse i vv. 1113-1118 (relativi ai tormenti di Erode), come giustamente rilevato da Giraudo nella relativa nota al testo. E proprio ai fini di una valorizzazione del lavoro di individuazione delle fonti, compiuto con tanta meticolosità dall'editore, un indice dei nomi dei personaggi e degli *auctores* citati avrebbe rappresentato un utile sussidio al lettore.

La trattazione prosegue con un'analisi puntuale della lingua dei manoscritti (pp. 79-91): lo studio di Giraudo conferma con argomenti convincenti la coloritura borgognona della *scripta* di Ars, laddove Orl presenta una maggiore presenza di tratti connotati in direzione centro-occidentale. Se concentriamo l'attenzione sul manoscritto parigino, rileviamo comunque non pochi elementi

¹ La glossa recita, infatti, *exivit patrios Dyna videre choros*.

² Flavio Giuseppe, *Antiquitates*: I, 21, 1 (il testo è consultabile online nell'ambito del *Latin Josephus Project*). Le danze delle donne di Sichem sono comunque menzionate anche nella tradizione midrashica: cf. Kasher 1953-1979, IV: 258.

caratteristici dell'anglo-normanno (come riconosce lo stesso Giraudo a p. 91). Si vedano, a titolo di esempio: l'occorrenza (peraltro in sede di rima) del pronome possessivo di II persona singolare *tuns* (cf. nota ai vv. 2001-2002); la locuzione *en loig* nel senso di 'alla fine', accezione apparentemente attestata solo in anglo-normanno (v. 2108, per cui cf. nota *ad l.*); forme quali *fablates* (cf. nota ai vv. 2973-2974), *deables* e *seates*: a proposito di quest'ultimo termine, attestato unicamente nell'anglo-normanno Nicole Bozon, andrà notato che il carattere non isolato di questa variante formale sembra rendere meno convincente l'ipotesi che si tratti di una «mera metatesi scrittoria» (p. 208). Più in generale, una qualche forma di influsso insulare pare aver avuto un certo peso nel processo di trasmissione dell'opera. Chiarire le dinamiche di quest'influenza risulta tutt'altro che agevole, ma si tratta di una pista di ricerca, credo, non priva di interesse.

Chiude lo studio introduttivo una sintesi delle principali anomalie a livello metrico: mi permetto di segnalare, a tal proposito, che andrà aggiunta al computo delle rime imperfette anche quella in corrispondenza dei vv. 1459-1460, con *plot* (< PLACUIT) in rima con *trop*, probabile spia dell'indebolimento nella pronuncia delle vocali finali.³

Conclusa l'introduzione, viene presentato il testo critico del *Romanz* secondo la lezione del codice dell'Arsenal (pp. 97-202). Il lettore può trovare a piè di pagina l'apparato di glosse del manoscritto (perlopiù seguite dall'indicazione della fonte latina), con la precisazione della posizione in cui esse si trovano rispetto alla colonna di scrittura. Ai fini di una migliore fruizione del testo, si sarebbe potuta valutare l'opportunità di proporre una suddivisione in sezioni tematiche, magari sul modello dell'utilissima sinossi procurata da Giraudo alle pp. 48-52.

L'apparato critico si trova in una sezione separata (pp. 203-5), così come le note al testo (pp. 206-48): in sede di commento, Giraudo si muove con sicurezza e rigore metodologico attraverso gli aspetti linguistici, ecdotici e metrici del *Romanz*. Il puntuale chiarimento semantico dei termini meno perspicui giustifica il carattere sintetico del sobrio indice delle voci ed espressioni notevoli che chiude il volume (pp. 283-4).

La stessa impostazione è adottata per l'edizione diplomatica del testimone di Orléans (pp. 251-73). Il confronto col codice parigino è facilitato dalla presenza, nella fascia laterale destra, dell'indicazione dei versi corrispondenti di Ars. Anche per Orl, le pur sintetiche note al testo (pp. 278-82) forniscono interessanti spunti di riflessione: per offrire qualche esempio puntuale, si prenda il passaggio che, secondo il testo critico di Arl, recita: [qui passer veut droitemant cest monde]

³ Pope 1952: § 623.

soit amembrez en ses pansez | aperceüz fen ses pansez†, | quex pansees il doit foir | quex regarder et quex oir (vv. 2647-2650). A mio avviso la lezione *apensez* del v. 394 del testimone Orl, benché ritenuta probabile «soluzione di ripiego» dall'editore (cf. p. 240), sembra invece offrire un valido rimedio alla *crux* di Arl: l'aggettivo si giustificerebbe nel quadro di una figura etimologica (*pansez - apensez - pansees*) forse un po' maldestra, ma pienamente coerente con la qualità stilistica generale del *Romanz*.

Si veda inoltre la discussione di Giraudo sul possibile travisamento di *cointices* con *covitises* nei seguenti passaggi (riproduco qui di seguito il testo di Ars): *issi [li mondes] assaut granz et mennors | a ses noblois, a ses delices | a ses beautez, a ses cointices* (vv. 2576-2578); *se tant ne est que par fointise | dies mans cuer bien par cointise* (vv. 2795-2796). La confusione tra i due termini non stupisce: anche nella versione francese del *Moralium dogma philosophorum*, nota col titolo di *Livre de Moralitez*, rileviamo, in diversi testimoni, il medesimo equivoco nelle pagine dedicate alla virtù della *cointise*.⁴ Se allarghiamo la prospettiva alle traduzioni italiane del trattato morale, notiamo poi che la redazione η del *Libro di Costumanza* propone le soluzioni traduttive *conventisia/convetisia/convitisia* sia in riferimento a *cointisie* sia a *covoitise*.⁵

Varrà infine la pena di notare che il codice dell'Arsenal si conclude proprio con il *Livre de Moralitez* (si tratta del testimone siglato D nell'edizione Holmberg): nell'economia compositiva del *recueil*, il compendio filosofico, che raccoglie perlopiù sentenze tratte da autori della classicità pagana, sembrerebbe costituire una sorta di contrappunto laico alle prescrizioni del *Romanz*, in larga parte attinte da testi scritturali o religiosi.

Sono soltanto alcune delle molte riflessioni che possono scaturire dalla lettura dell'ottimo volume di Giraudo, che rappresenta una pubblicazione di altissimo valore scientifico.

Davide Battagliola
(Scuola Superiore Meridionale)

⁴ Come emerge dalla consultazione dell'apparato critico di *Livre de Moralitez* (Holmberg): 96 r. 28, 104 r. 18, 150 rr. 7 e 9, 152 r. 6.

⁵ Battagliola 2021: 41-2.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Livre de Moralitez (Holmberg) = John Holmberg, *Das Moraliū dogma philosophorum des Guillaume de Conches. Lateinisch, altfranzösisch und mittelniederfränkisch*, Uppsala, Almqvist och Wiksell, 1929.

Latin Josephus Project = The Latin Josephus Project, a c. di Richard Matthew Pollard *et alii*, 2013- [<https://www.latinjosephus.org/>].

LETTERATURA SECONDARIA

Battagliola 2021 = Davide Battagliola, *Modellizzazioni galloromanze: testi didattico-moraleggianti del Due e Trecento*, in Cosimo Burgassi, Elisa Guadagnini, Giulio Vaccaro (a c. di), *Migrazione linguistica e trasmissione culturale nell'Italia medievale*, Roma, CNR Edizioni, 2021: 31-46.

Kasher 1953-1979 = Menachem Mendel Kasher, *Encyclopedia of Biblical Interpretation*, New York, American biblical encyclopedia society, 1953-1979, 4 voll.

Meyer 1887 = Paul Meyer, *Le roman des trois ennemis de l'homme par Simon*, «Romania» 16 (1887): 1-72.

Pope 1952 = Mildred K. Pope, *From Latin to Modern French with Especial Consideration of Anglo-Norman. Phonology and Morphology*, Manchester, University Press, 1952.

Sandro Bertelli, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo, III/1, I codici della tradizione recenziore (sec. XV) conservati a Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze, Olschki, 2023, VIII+602 pp., con 76 tavole a colori fuori testo.

L'audace e meritorio progetto di ricerca di Sandro Bertelli che prevede la rivisitazione e lo studio, in prospettiva codicologico-paleografica, e almeno in parte filologica, della tradizione manoscritta della *Commedia* giunge con questo volume a metà della terza delle sei tappe programmate. Dopo aver analizzato nei primi due libri già pubblicati i manoscritti trecenteschi conservati a Firenze entro la cosiddetta antica vulgata (Firenze, Olschki, 2011) e oltre (Firenze, Olschki, 2016), il terzo volume, suddiviso in due tomi, è dedicato ai codici della tradizione recenziore (secolo XV) presenti negli archivi e nelle biblioteche fiorentine: questo primo tomo riguarda i testimoni della Biblioteca Mediceo Laurenziana (68 mss.), mentre il secondo di prossima pubblicazione comprenderà quelli dell'Archivio di Stato (3 mss. frammentari), della Biblioteca Nazionale Centrale (41 mss. di cui 4 frammenti), della Biblioteca Riccardiana (23 mss. di cui un codice è disperso, il Ricc. 1046) e della Società Dantesca Italiana (1 ms.).

Già questi numeri rivelano la ricchezza della Biblioteca Mediceo Laurenziana che da sola equipara il numero dei codici quattrocenteschi presenti in tutti gli altri luoghi di conservazione della città. Si può, poi, anche apprezzare il notevole incremento del testimoniale: se nel primo libro i mss. studiati erano 42 (ma le unità codicologiche erano 46) e nel secondo 67, la tradizione recenziore assomma per la sola Firenze a 128 unità, a dimostrazione della fortuna manoscritta di Dante che perdura nel XV secolo correndo anche parallela alla stampa (le tre *principes* della *Commedia* sono come noto del 1472), e che si assottiglia solo alla fine del Quattrocento.

Lo studio della tradizione quattrocentesca è, inoltre, alquanto meritorio, pure dal punto di vista più squisitamente filologico, perché essa è molto meno conosciuta rispetto a quella del secolo precedente. In questo ambito il libro di Bertelli e dei suoi valenti collaboratori e collaboratrici – Antonello Gatti, Roberta Iannetti, Elena Niccolai, Julie Petit, Clio Ragazzini, Valentina Schiavon – dialoga con la ventennale ricerca di Paolo Trovato e dei suoi coadiutori e coadiutrici per una nuova edizione critica della *Commedia*, della quale ora è stato pubblicato l'*Inferno* (Padova, Libreriauniversitaria, 2022). In particolare il dialogo è fecondo con il volume di Elisabetta Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della «Commedia» di Dante (secoli XIV-XV)*, pubblicato a Padova per i tipi della Libreriauniversitaria nel 2018, anche perché dei 68 manoscritti censiti e studiati da Bertelli ben 62 sono localizzabili in area toscana. Rispetto al secolo precedente aumenta anche

il numero dei codici datati mediante un'esplicita indicazione dell'anno di stesura del libro: essi sono, infatti, 25 ai quali si potrebbero aggiungere altri 4 testimoni con il luogo e la sottoscrizione del copista. Se il codice non reca una datazione esplicita viene comunque indicato il periodo entro cui è possibile circoscrivere la sua confezione.

In questo primo tomo del terzo volume non muta il metodo di indagine rispetto ai libri precedentemente editi e, conseguentemente, la struttura tripartita dell'opera. La prima parte, intitolata *I codici, i copisti e le scritture* (pp. 3-167), esamina e discute i dati codicologici del materiale censito e costituisce un utile repertorio paleografico. La seconda (*Il testo*, pp. 169-460) presenta le varianti dei testimoni analizzati nei *loci* critici secondo i canoni di Barbi e Petrocchi: ai 396 luoghi fissati dal giovane Barbi nel 1891 sono aggiunti 150 luoghi monogenetici ricavati dall'elenco (che comprende poco meno di 500 *loci*) pubblicato da Giorgio Petrocchi nell'*Introduzione* all'Edizione Nazionale della *Commedia secondo l'antica vulgata* (Milano, Mondadori, 1966); la lista raggiunge, dunque, il numero totale di 546 versi. La terza parte è il *Catalogo dei manoscritti* selezionati con le schede di descrizione (pp. 461-554). Nell'*Appendice* vengono elencati tutti i testimoni della Laurenziana non presi in considerazione nel censimento: si tratta di 25 Commenti alla *Commedia* e 4 estratti di manoscritti miscellanei. In chiusura del volume si collocano 76 tavole a colori fuori testo, l'ampia e aggiornata bibliografia (*Abbreviazioni bibliografiche*, pp. 561-77) e gli *Indici* (pp. 579-99).

Il dato che emerge dall'analisi di Bertelli è che la produzione manoscritta della *Commedia* nel Quattrocento si presenta non soltanto quantitativamente più numerosa rispetto a quella del secolo precedente (ovviamente tenendo conto per necessità di solo ciò che è stato conservato), ma anche più varia, perché non è riconducibile a tipologie librerie fisse e facilmente riconoscibili, come invece avveniva nel primo periodo della fortuna di Dante a Firenze (basti pensare ai cosiddetti Danti del Cento).

Si possono incontrare, dunque, prodotti destinati all'uso privato, per lo studio, eseguiti in proprio e talvolta molto modesti, e *Commedie* di alta committenza, di mano professionale e lussuose con pregevoli illustrazioni: tra queste si segnalano, per esempio, i Plutei 40.1, 40.20, 90 sup. 126, l'Ashb. 827 e, soprattutto, l'Ashb. 830 dell'inizio del Quattrocento, il cui apparato decorativo è attribuito alla Scuola fiorentina di Santa Maria degli Angeli; esso ha tre iniziali di cantica grandi illustrate in oro e a colori; al centro del margine inferiore dei tre frontespizi c'è una miniatura raffigurante due leoni rampanti che reggono uno stemma (eraso), che potrebbe essere quello dei conti Guidi, ritenuti gli originari possessori del codice secondo un'ipotesi già avanzata da Batines.

Nel censimento assume particolare importanza la tipologia libraria che si richiama esplicitamente alla concezione e al modello umanistico di codice, la co-

siddetta *Commedia* all'antica (e cfr. Sandro Bertelli, *La «Commedia» all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007), caratterizzata da una particolare scrittura – la *littera antiqua* (ovvero al minuscola umanistica) e l'umanistica corsiva –, e dalla presenza di apparati illustrativi fondati sulla tecnica a bianchi girari, eseguita a pennello e basata sul continuo e articolato intrecciarsi di tralci bianchi culminanti con motivi vegetali, la cui disposizione è orientata a inquadrare o a circondare una lettera iniziale a capitale epigrafica oppure una partizione interna (cfr. p. 49).

Con la pubblicazione, che ci si augura imminente, del secondo tomo del terzo volume si concluderà il periplo della tradizione manoscritta dantesca conservata a Firenze, che ha messo a fuoco complessivamente 241 testimoni. All'audace nocchiero e alla sua fidata «compagna picciola» si apre ora l'ampio mare aperto. A loro l'augurio di fausta navigazione.

Donato Pirovano
(Università degli Studi di Milano)

Giuseppe Antonio Camerino, *Interrogare i testi. Da Dante a Leopardi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, 233 pp. («Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi», 319)

Tolti due contributi originariamente usciti nel 1994 e nel 2000, Camerino confeziona questo fiore di saggi con studi composti nell'ultimo decennio, come a fare bella mostra anche nella produzione più recente del perdurare di un metodo di indagine, la cui applicazione – lo dimostrano molti altri titoli enumerati nell'ampia rassegna bibliografica al fondo del volume (pp. 199-226) – pare ben riconoscibile in tutta la carriera precedente dell'autore. Interrogare i testi, con analisi talora al microscopio, serve a enucleare questioni e motivi topici poco esplorati. Indugiando su singole parole o brevi lacerti – gli stessi che, emblematicamente, risultano quasi sempre inclusi nei titoli dei singoli contributi –, Camerino ha in tal senso modo di soffermarsi con esiti spesso interessanti su più fasi storico-letterarie o singoli autori.

La prima e ampia sezione del volume risente, credo, del centenario dantesco del 2021, con scritti recentissimi sull'opera del Fiorentino. In *L'acqua dell'ingegno. Dante e la poesia come vocazione*, Camerino mette in dialogo fra loro alcune opere dantesche – il *De vulgari* e, soprattutto, la *Commedia* – e queste stesse con la tradizione classica – Orazio, Quintiliano, ad esempio – al fine di porre in luce la relazione topica fra il tema dell'*ingenium* poetico e quello dell'acqua, legato com'è, quest'ultimo, all'ambito mitologico delle muse e della loro presidenza sulle fonti del Parnaso. L'ingegno, qualificato da Dante anche nei termini di «alta fantasia» (*Pg* XVII 25), non può essere acquisito per imitazione o per esercizio tecnico, ma è caratterizzato da una matrice divina: così la «navicella» dell'ingegno (*Pg* II 2) che al principio della seconda cantica intraprendeva il viaggio fuori dal mar infernale, all'inizio della terza è sospinta direttamente da Apollo e Minerva. In maniera inedita, poi, al procedere parallelo di occorrenze dell'ingegno e di metafore equoree, Camerino individua un terzo termine di paragone, che permette di interpretare la questione anche in chiave sacrale: così all'inizio di *Pd* XXV non pare casuale che Dante auspichi la propria incoronazione poetica in un battistero, la cui funzione è costitutivamente redentrice proprio per mezzo dell'acqua.

Con «(...) di tratti pennelli avean sembante» (*Pg* XXIX, 75). *Dante e il linguaggio delle percezioni*, l'autore parte dall'analisi di *Conv.*, III iv 4, ed *Ep.*, XIII 84 per soffermarsi sul *topos* dei limiti del linguaggio umano. Per tentare di colmare lo iato fra pensiero e parola, il poeta ricorre agli artifici retorici – la metafora in specie – opportunamente coniugati con l'impiego di termini afferenti al lessico delle percezioni. In questo senso, al percorso del *viator* che nella *Commedia* raffina le proprie possibilità sensoriali fino a poter accedere alla contemplazione di Dio, corrisponde un percorso poetico in cui le figure retoriche si avvicinano in ma-

niera continua – «una metafora a guisa di metamorfosi» (p. 19) –, come ben dimostrato da alcuni passi purgatoriali, fra i quali anche quello che dà titolo all'intero contributo.

Ancora sul tema delle percezioni, benché in senso più lato, il testo che chiude la terna dantesca: *Dante e lo «spirito visivo»*. *Pd XXVI, 71*. Mentre in *Conv.*, III ix 9 si forniscono indicazioni tecniche relative al funzionamento della vista e alle cause di accecamento, alcuni passi da *Purgatorio* e *Paradiso* danno occasione di riflettere sui limiti dello «spirito visivo» in certi episodi del poema. In particolare, l'autore muove la sua riflessione da quello in cui Dante pellegrino paradisiaco cerca di osservare la luce di s. Giovanni per verificarne la presenza corporea in Cielo, ottenendone invece una temporanea cecità (*Pd XXV-XXVI*). Altri abbagli si verificano però prima e dopo l'incontro con l'Evangelista, in specie durante la rivelazione di Beatrice nel Paradiso terrestre (*Pg XXX 34 ss.*) e in occasione dell'accesso nell'Empireo (*Pd XXX 25 ss.*). In tale ultimo approdo, ove Dante – pur appesantito dalla carne – risulta provvidenzialmente dotato di una facoltà visiva che gli permette di sostenere l'abbaglio celeste, si chiude anche il cerchio di un'esperienza amorosa: la vista, centrale – in coppia col tremore – fin dalla giovanile *Vita nuova*, è ora capace di penetrare la bellezza trasfigurata della donna, in una pienezza tale – e ritorna il motivo dell'ineffabilità – da non poter aver descrizione a parole (vv. 25-33).

Al blocco dantesco d'apertura seguono due contributi relativi alle altre corone trecentesche. A Petrarca è dedicato «*Per aspro mare*». *In margine a Rvf CLXXXIX, con richiami al Secretum*, un saggio in cui Camerino si sofferma sulla fortunata immagine della nave in mezzo alla tempesta per rappresentare l'esistenza umana (o l'animo del poeta) in preda alle passioni e al rischio costante del naufragio morale. Individuati precedenti classici (*Aen.*, VI 351) e patristici (Agostino, *De vita beata* ed *Enarrationes in Psalmos*), l'autore si sofferma più in particolare sulla ripresa del motivo in *Rvf CLXXXIX* (risalente alla fase più acuta della crisi spirituale del poeta) e nel *Secretum*. Da tale analisi comparata emerge come nel sonetto sia centrale il tema della sconfitta della ragione; debolezza, questa, descritta anche in altri componimenti della raccolta (LXXIII, CCLXXVII), nei quali non era però mai mancata – a differenza del caso in analisi – la memoria dello sguardo della donna, luce nella tempesta.

Nello scritto dedicato a Boccaccio, *Il «peccato della fortuna»: su un topos del Decameron*, Camerino trae le mosse da una pericope pazientemente rintracciata in alcune opere del Certaldese – specie il *De casibus* e il *Decameron* – per tornare sul capitale argomento della fortuna nella raccolta di novelle o, meglio, dei suoi effetti come «peccato». Qualificandola in tali termini, Boccaccio «tende a farsi interprete degli umani giudizi» (p. 50) e la rappresenta dunque non solo come forza cieca e inarrestabile, ma anche quale oggetto d'indagine privilegiata: l'indugio sull'in-

telligenza dei personaggi per rispondere ai colpi del caso altro non sarebbe che un modo per studiarlo e comprenderlo più da vicino. Non deve del resto essere dimenticato l'intento pedagogico che innerva l'intera raccolta, inclusa fra un *Proemio*, ove si dichiara l'attenzione per le donne cui deve essere insegnato cosa sia da fuggire e cosa da seguire per non soccombere alla fortuna, e la giornata X che celebra la virtù dell'uomo sulla sua malvagità.

L'itinerario di storia letteraria percorso da Camerino lungo la raccolta presenta poi due tappe rinascimentali. Nella prima, *La "bontà" e altre virtù. Machiavelli e i «popoli della Magna»*, l'autore analizza alternativamente gli scritti sull'esperienza diplomatica del Fiorentino in Germania, i *Discorsi sopra la prima Deca* e alcuni passi del *Principe*, al fine di approfondire la questione della bontà e della religione dei popoli germanici – in particolare quello svizzero – ovvero l'insieme dei principi morali condivisi dalla collettività, che ne determinano poi, in termini più generali il buon governo, specie a livello cittadino. Scevra da ogni intento idealizzante, tale descrizione è «guidata da un metodo sperimentale dell'osservazione della realtà effettuale» (p. 60), il quale impedisce di nascondere tratti negativi (come la deprecabile tendenza alla disunità dell'impero germanico) e allo stesso tempo permette di porre in obiettivo paragone quella realtà – assimilabile per virtù alle fasi migliori della storia romana antica – con la corruzione dilagante nell'Italia contemporanea.

Il secondo contributo cinquecentesco, *Lo «stolto sguardo». Per un'autocitazione del «Minturno»* è un'analisi della parte finale del dialogo (1592-1593), in cui l'anziano Tasso riporta le due terzine di un sonetto giovanile, *Su l'ampia fronte*. A parere di Camerino, il caso rappresenterebbe una forma di autocommento non dissimile da quella che accompagnò, durante la revisione delle *Rime*, gli ultimi anni della vita del poeta; solo, nel caso specifico, sarebbe più evidente il nesso fra la rimediazione sulla poesia giovanile e «l'ultima sua stagione letteraria e spirituale» (p. 71). Così, accanto allo studio – in forma di traduzione o parafrasi ragionata – dell'*Ippia maggiore* platonica e delle *Enneadi* di Plotino, si può innestare il recupero critico della lirica antica, con tanto di appunto variantistico: l'originale «forma celeste» del v. 9 si fa «forma terrena» per meglio porre in risalto la natura tutta intellettuale della vera bellezza – formalmente assimilabile alle idee prime di Bene e Verità – e l'inganno cui va incontro chi, come l'amante-poeta, la cerca nel corpo e non al di là di esso.

Il passaggio a casi dei due secoli successivi è mediato poi dal ritorno a riflessioni para-dantesche. Gli articoli dedicati al Sei e Settecento, fra i più recenti della raccolta, riflettono infatti sull'influenza del Fiorentino in autori di quelle epoche. Apre la breve serie *Tracce di Dante in età barocca. Il caso di Giuseppe Battista*. L'usuale interrogazione del testo – per lemmi, pericopi, temi – caratterizza specialmente la seconda parte del contributo, nella quale il *corpus* delle *Poesie metriche*

del poeta di Grottaglie è osservato in trasparenza alla ricerca di debiti danteschi per singole parole (*allumare, citarista, fattura*) o nel ricorso al medesimo bacino di figure mitologiche (Anfione, Dafne). La sezione di maggior interesse è tuttavia la prima, nella quale Camerino approfondisce il rapporto fra il Battista e il suo modello attraverso l'analisi di alcune riflessioni di poetica – talora tratte da lettere a Giambattista Manso, dell'Accademia degli Oziosi – come quella sull'uso delle metafore «da senso a senso» (le sinestesie), che in Dante hanno un magistrale interprete; o quella, che ha nei *poetae regulati* del *De vulgari* (II vi 7) la sua fonte, sulla necessità di selezionare un numero di modelli autorevoli da imitare per il progresso della propria poesia.

Segue *Alfieri e Dante. Ancora sul linguaggio tragico*. Mettendosi in dialogo con contributi più o meno recenti sul tema (Barbolani 2003, Cedrati 2012), lo studioso torna su alcuni argomenti già in parte trattati in Camerino 2006 al fine di denunciare i difetti della letteratura a proposito del ruolo di Dante come modello capitale per la genesi e l'evoluzione del linguaggio tragico alfieriano. I riscontri cronologici fra l'*Estratto di Dante* (1776) e la stesura di tragedie coeve; il rilievo di analogie fra il canto di Ugolino e certi particolari del *Filippo*; l'insistenza dell'Astigliano su alcuni giochi retorici come la *geminatio* e l'antitesi: tutto ciò serve per riconoscere, dietro lo scarto fra il teatro di Alfieri e le tendenze melodiche di quello barocco, il contributo imprescindibile del magistero dantesco.

Fermo restando Alfieri come termine di paragone, i due saggi successivi sono caratterizzati dal comune intento di meglio definire i suoi debiti con Petrarca. Il primo lavoro – *Su Alfieri e il Petrarca lirico. Limiti di un modello* – serve a ridimensionare la vulgata di una relazione forte con l'Aretino. Le poche corrispondenze testuali isolabili non sono mai frutto di prelievi diretti, ma risultano da un processo di riscrittura attiva: ogni tendenza melodica o cantilenante è così disattivata per lasciar spazio, anche per la produzione poetica non pensata per la scena, a una tendenza tragica. Petrarca non diventa in questo senso – e lo stesso accade per altri – un modello da emulare, ma fonte per materiali da riusare nell'inesausta ricerca dello stile tragico.

Nel secondo contributo della serie, *Sull'io di Vittorio Alfieri. Postilla critica*, l'attitudine all'interrogazione del testo cui si riferisce il titolo del volume pare messa temporaneamente da parte, per dare spazio a un dialogo con la tradizione della critica recente. Traendo le mosse da alcuni capitali contributi sul tema della scrittura del sé (Guglielminetti 1977), infatti, Camerino propone di considerare il caso di Alfieri come un punto di svolta nella storia del genere autobiografico, malgrado alcuni conclamati richiami con la tradizione della petrarchesca epistola *Posteritati*. La *Vita* e il dialogo *La virtù sconosciuta* permettono infatti di separare l'esperienza alfieriana da quella della pletera di *mémoires* settecenteschi, essendo la ricerca sull'io finalizzata non alla descrizione *tour court* di un'esistenza, bensì a

quella di una verità o, meglio ancora, di una verità sublime, che non può essere colta da chi viva nella mediocrità e nell'inerzia delle consuetudini sociali.

In contrasto con la tendenza dei contributi precedenti, *Componenti gotiche nella transizione al romanticismo italiano* non è dedicato a un solo autore o ai suoi rapporti con la tradizione italiana anteriore, ma si apre a considerazioni di portata più generale. La fase di passaggio fra il classicismo e il primo romanticismo è considerata infatti da Camerino come ambito fecondo in cui verificare la presa e le modalità di riuso di elementi tipici della letteratura gotica straniera nel contesto italiano. Spaziando dall'*Ossian* di Cesarotti alle traduzioni di Berchet a scritti di Gray (*The Bard*) e Bürger, fino a certe dichiarazioni programmatiche premesse al *Fermo e Lucia*, si dimostra come i tratti di terrore e orrore connotati sensisticamente nella produzione tardo-settecentesca possano attecchire nella produzione nostrana solo incardinati in vicende storicamente accertate e con chiare finalità pedagogico-morali.

Con la sezione conclusiva – tale se si tralasciano due note su «questioni [...] storico-critiche» (pp. XII-XIII) minori poste in appendice –, il volume torna alla più brillante pratica dell'affondo su un unico autore. È il caso di Leopardi, cui sono dedicati ben quattro saggi. In essi, tutti usciti fra il 2017 e il 2020, lo studioso mette a frutto la lunga frequentazione del Recanatese, dimostrando – dopo l'importante Camerino 2011 – di non aver esaurito l'interesse per il tema e di confermarsi voce autorevole a riguardo. Che il dialogo con la tradizione degli studi più recenti sia attivo è dimostrato dall'articolo conclusivo – *Astonishment. Scrivere stupore e meraviglia, ma senza dimenticare Leopardi* – in cui Camerino rileva peculiarità e limiti dei saggi contenuti in Di Rocco 2019.

Il contributo attivo è invece più chiaro nei tre saggi rimanenti. In *Alle origini dell'«insueto gaudium» di Saffo. Leopardi e la traduzione italiana del «Werther»* l'autore si sofferma sulla genesi del *topos* leopardiano del piacere dei pericoli, che contrassegna solo le anime innamorate, facendo loro provare tale attrazione per catastrofici eventi naturali, da spingere al desiderio di naufragare – in parallelo con la passione amorosa – nella potenza degli elementi. Attraverso un itinerario che si snoda lungo un quinquennio, dal 1817, e varie prove – dall'*Elegia II* alla strofa iniziale dell'*Ultimo canto di Saffo*, passando per l'*Argomento V* – si dimostra, per il motivo in analisi, che Leopardi fu influenzato dal *Werther*, letto nella traduzione di Michiel Salom, fondamentale tanto per catalizzare l'evoluzione dall'elegia all'idillio, quanto per dare definizione alla poetica del sublime del Recanatese.

In *«Chi mi ridona il piangere dopo cotanto oblio?». Il «Risorgimento» di Leopardi e le risorse del cuore* la natura metapoetica del componimento al centro del lavoro – formalmente una canzonetta di marca arcadica – dà a Camerino l'occasione di soffermarsi su alcuni elementi fondamentali dello sviluppo della poetica leopardiana. La lirica, infatti, opportunamente confrontata con l'epistola al Pepoli

(1826) e materiali dallo *Zibaldone*, mette in mostra il dialogo interno al cuore del poeta, diviso fra l'afasia che lo assale di fronte ai «duri referti della ragione sul destino dei viventi» (p. 143) e una connaturata predisposizione a resistere alla coscienza dell'asprezza del vero. Forte del «beato errore» (v. 43) che permette di reagire al fatale assetto della realtà, Leopardi riesce, stupefatto – la meraviglia è uno dei *topoi* del testo –, a ritornare alla poesia: la consapevolezza tremenda dell'ordine del mondo non cambia, ma il dolore provato è segno di vivezza migliore rispetto all'irrigidimento e al silenzio poetico patiti negli anni precedenti.

Con *Leopardi e il mito della «nobil natura» nella «Ginestra»*, infine, l'autore si sofferma sulla possibilità di interpretare allegoricamente, quali simboli-mito, alcune figure della tarda lirica e, in particolare, quella della «nobil natura» (v. 111). L'uomo che ne è caratterizzato e che per essa riesce a sollevare il capo contro la natura matrigna, denunciandone apertamente le angherie ai danni degli uomini, è difficilmente identificabile con questo o quel filosofo antico cui normalmente vengono ascritti alcuni concetti della poesia. Che la precisa agnizione in Epicuro e Lucrezio sia infondata dipende tanto da ragioni storico-biografiche – si ridimensiona il ruolo delle loro opere nella formazione leopardiana –, quanto dalla più conveniente ricerca di quegli stessi motivi filosofici nella riflessione del poeta medesimo, che risulta in questo senso affratellato per «nobil natura» a tanti altri che in tutte le epoche hanno avuto il coraggio di «accettare una filosofia senza speranza» (p. 169).

Calogero Giorgio Priolo
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barbolani 2003 = Cristina Barbolani, *Suggestioni dantesche nella «Congiura de' Pazzi»*, «La Rassegna della letteratura italiana» 107 (2003): 598-615.
- Camerino 2006 = Giuseppe Antonio Camerino, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, topoi*, Napoli, Liguori, 2006.
- Camerino 2011 = Giuseppe Antonio Camerino, *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di topoi*, Napoli, Liguori, 2011.
- Cedratì 2012 = Chiara Cedratì, *Alfieri e il magistero dantesco*, «Giornale storico della letteratura italiana» 189 (2012): 562-89.
- Di Rocco 2019 = Emilia Di Rocco (ed. by), *Astonishment. Essays on Wonder for Piero Boitani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.
- Guglielminetti 1977 = Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977.

NOTIZIE SULLE AUTRICI E SUGLI AUTORI

SUSANNA BARSOTTI (susanna.barsotti@uniroma1.it) ha conseguito il dottorato in Letteratura, Arte e Storia dell'Europa Medievale e Moderna presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. I suoi lavori vertono principalmente su problemi di interpretazione e filologia testuale relativi alla lirica trobadorica e alla sua ricezione, con particolare attenzione al trovatore Raimbaut d'Aurenga (ad esempio *La vida di Raimbaut d'Aurenga: il canzoniere N² e il frammento P^r a confronto*, «Critica del Testo» 23/1 [2020]: 51-78; *Raimbaut d'Aurenga, Assatz m'es bel* [BdT 389.17], «Lecturae Tropatorum» 14 [2021]: 89-138 e *Riso della donna e riso di Dio: una traccia trobadorica*, «Critica del Testo» 24/2 [2021]: 33-68). Ha pubblicato l'edizione del canzoniere provenzale N² (*Il canzoniere provenzale N²* [Berlin, Staatsbibliothek, Philipps 1910]. *Introduzione e edizione diplomatica*, Pisa, Edizioni della Normale, 2022) e altri lavori concernenti questioni di semantica e lessico provenzale. Attualmente è assegnista di ricerca nell'ambito del progetto *Origini del volgare giuridico: testi, parole, idee (IX-XIII secolo)*, coordinato da Lorenzo Mainini, presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza".

MASSIMO BONAFIN (massimo.bonafin@unige.it), addottorato in scienze letterarie all'Università di Pavia (1987), è attualmente professore ordinario di Filologia romanza all'Università di Genova, dopo aver insegnato alla IULM di Milano e all'Università di Macerata. Coordinatore del dottorato di ricerca, prima a Macerata, poi a Genova, ha fondato e diretto l'attività del Centro di Antropologia del Testo (Unimc) e, in precedenza, del Centro di ricerche in scienza della letteratura (Unige). Ha rivolto i suoi interessi alla letteratura epica, narrativa e comica medievale, fra l'altro con studi e/o edizioni del *Voyage de Charlemagne* (2007) e del *Roman de Renart* (1998, 2012, 2021), con un approccio comparativo e un orizzonte teoretico, nel solco della semiologia e dell'antropologia culturale. Ha pubblicato volumi sul motivo del *Guerrieri al simposio* (2010), sui *Contesti della parodia* (2001), su *Il comico, il sacro, l'osceno* (2021), oltre che la prima monografia italiana sul *Roman de Renart* (*Le malizije della volpe*, 2006). Ha curato l'edizione italiana dell'introduzione ai trovatori di M. de Riquer (2010), di un trittico di opere di E.M. Meletinskij (*Poetica storica della novella, Il romanzo medievale, Archetipi letterari*, 2014, 2016, 2018) e di alcuni saggi letterari di V.W. Turner (*Antropologia. liminalità, letteratura* 2022). In preparazione, a lato di altri studi di filologia medievale, una raccolta di scritti di carattere teorico-letterario.

Carte Romanze 11/1 (2023): 345-347 – ISSN 2282-7447

<http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index>

LAURA BONANNO (laura.bonanno@unito.it) è dottoranda in *Digital Humanities - Tecnologie Digitali, Arti, Lingue, Culture e Comunicazione*, curriculum Linguaggi, Letterature, Culture Straniere e Tecnologie presso l'Università di Torino (in consorzio con l'Università di Genova). I suoi interessi di ricerca riguardano i *fabliaux*, la narrativa breve francese medievale (XIII-XIV secolo), la filologia romanza e la filologia digitale.

SIMONE BRIANO (simone.briano2@unibo.it) è dottorando in filologia romanza presso il Dipartimento di Filologia Classica ed Italianistica dell'Università di Bologna e il *Laboratoire Analyses littéraires et histoire de la langue* dell'Università di Lille. Si occupa del *Roman d'Alexandre* in versi e della sua tradizione manoscritta; ha approfondito anche le opere giovanili di Boccaccio e il commento alla *Commedia* di Benvenuto da Imola.

ANNA CORNAGLIOTTI (anna.cornagliotti@unito.it), già ordinaria di Filologia e Linguistica Romanza presso l'Università degli Studi di Torino e Visiting Professor presso le Università di Aquisgrana e di Lione, ha da sempre distribuito i suoi interessi di ricercatrice tra la linguistica storica e la filologia: per la seconda si citano almeno l'edizione della *Passione di Revello* (13.000 versi), monumentale *mystère* in lingua regionale piemontese, e la recente edizione curata insieme a Laura Parnigoni del *Volgarizzamento veneto della «Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris»* conservato nel ms. Oxford, Bodleian Library, Canon. It. 280 (sec. XV *ex.*), con la quale viene riportata in tutta la sua bellezza popolare un'opera fino ad oggi ignorata dagli studiosi e dal pubblico di lettori. Sul lato linguistico si ricordano tra l'altro la pluridecennale collaborazione al *Lessico Etimologico Italiano* con Max Pfister e la pubblicazione del *Repertorio Etimologico Piemontese*, di cui è stata Direttrice e coautrice, uno dei rarissimi lessici che registrano una parlata regionale della Penisola italiana.

ANDREA FERRANDO (ferrando.andre@gmail.com) ha conseguito il dottorato in Filologia italiana all'Università di Genova, realizzando l'edizione critica e commentata di un poemetto in sonetti tardo-trecentesco, afferente al filone dell'epigonismo dantesco. Presso il Dipartimento di Italianistica del medesimo Ateneo (DIRAAS) è attualmente assegnista di ricerca per il progetto dal titolo *Incroci tra diplomazia e letteratura nel Settecento: catalogazione e commento di lettere per l'edizione digitale dell'epistolario di Pietro Metastasio*. Si è occupato di epigonismo e fortuna dantesca e cavalcantiana e del trattamento critico di testi afferenti a diverse epoche della storia letteraria italiana.

SALVATORE LUONGO (sluongo@unior.it) insegna Filologia e linguistica romanza presso l'Università di Napoli "L'Orientale". Si è occupato di testi italiani di area

meridionale (ha curato l'edizione della traduzione in siciliano di un manuale di confessione attribuito a Bernardino da Siena), di epica castigliana (studi sulla *Le-yenda de los siete infantes de Lara* e sul *Cantar de mio Cid*) e antico-francese (in particolare del ciclo di Guillaume d'Orange, con la pubblicazione dell'edizione delle redazioni C e D del *Charroi de Nîmes*), e di narrativa breve (ha pubblicato una monografia sul *Conde Lucanor* di Juan Manuel). Attualmente si dedica allo studio del *Sendebar* e dei *Milagros de Nuestra Señora* di Gonzalo di Berceo e collabora a un progetto internazionale per lo studio e l'edizione della *Chanson d'Aspremont*.

LUCA SACCHI (luca.sacchi@unimi.it) è professore associato di Filologia e Linguistica Romana presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa di narrativa romanza, in particolare di derivazione classica e tardoantica; ha studiato diverse rielaborazioni peninsulari in prosa e in versi del romanzo di Apollonio re di Tiro (suo il volume *Historia Apollonii regis Tyri. Volgareggiamenti italiani*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2009). Ha dedicato inoltre vari studi all'enciclopedismo volgare di area iberica e galloromanza, ponendo a confronto testi accomunati dall'impianto dialogico (*Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*, Milano, LED, 2009); in ambito castigliano si è concentrato sulla fase postalfonsina, studiando il *Libro del Tesoro*, la *Gran Conquista de Ultramar* e il *Lucidario* di Sancho IV di Castiglia, di cui prepara un'edizione critica. Ha collaborato al volume *Il manoscritto Saibante-Hamilton 390. Edizione critica*, dir. da Maria Luisa Meneghetti, coord. edit. di Roberto Tagliani, Roma, Salerno editrice, 2019, occupandosi in particolare delle opere di Ugucione da Lodi e dello Pseudo Ugucione.

FEDERICO SAVIOTTI (federico.saviotti@unipv.it) *Doctor europæus* in Filologia romanza all'Università di Siena (2008), poi *chercheur associé* al Collège de France (2010-2013), Federico Saviotti è dal 2014 Ricercatore presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Pavia, dove insegna la filologia e la linguistica romanza. Specialista della lirica dei trovatori (*Raimbaut e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia, Pavia University Press, 2017), della produzione poetica artesiana del Duecento (*Les Vers d'Amours d'Arras – Adam de la Halle, Nevelot Amion*, Paris, Champion, 2018) e della loro tradizione manoscritta, indaga più in generale il contatto e l'interferenza tra lingue, generi e registri nella letteratura romanza medievale. Convinto fautore di un approccio interdisciplinare, è cofondatore del gruppo di ricerca franco-italiano «Philologie et Musicologie» e condirettore della rivista scientifica *Textus&Musica*; si dedica alla ricerca dei e sui frammenti di manoscritti medievali; è stato ed è attivo (come PI o come partner) in diversi progetti di ricerca nazionali e internazionali (da ultimo *Maritem. Manuscrit du Roi, Paris, BnF fr. 844. Image, Texte, Musique*, 2019-2024).

LIBRI RICEVUTI

- André le Moine, *La Penitance Adam*, texte édité, présenté et annoté par Sylviane Messerli d'après les manuscrits Paris, BnF, fr. 95 et Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 79, Paris, Champion, 2022.
- Luca Azzetta (a c. di), *Dante e le grandi questioni escatologiche*. Atti del Convegno internazionale (Roma, Università degli Studi Roma Tre, 25-26 novembre 2021), Milano, Vita e Pensiero, 2022.
- Xavier Blanco Escoda, *Crònica de la quarta croada. «La conquesta de Constantinoble» de Jofré de Villehardouin*, Roma, Viella, 2022.
- Lorenz Böninger, Paolo Procaccioli (a c. di), *Da Boccaccio a Landino: un secolo di Lecturae Dantis*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 24-26 ottobre 2018), Firenze, Le Lettere, 2021.
- Giovanni Borriero, Nicoletta Giovè Marchioli (a c. di), *Caccia alla volpe. Studi sul «Rainaldo e Lesengrino»*, Roma, Viella, 2022.
- Matteo Bosisio, *Il teatro "pre-classicista" nelle corti padane*, Oxford · Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Wien, Peter Lang, 2022.
- Il canzoniere provenzale N² (Berlin, Staatsbibliothek, Philipps 1910)*, introduzione e edizione diplomatica a c. di Susanna Barsotti, Pisa, Edizioni della Normale, 2022.
- Stefano Carrai (a c. di), *Dante e la tradizione classica*. Atti del Convegno in ricordo di Saverio Bellomo (Pisa, Scuola Normale Superiore, 10-11 aprile 2019), Ravenna, Longo, 2021.
- Francesco Cei, *Sonetti*, a c. di Irene Falini, Firenze, Accademia della Crusca, 2021.
- Roberta Cella, Nino Mastruzzo, *La più antica lirica italiana. «Quando eu stava in le tu catbene» (Ravenna 1226)*, Bologna, il Mulino, 2022.
- Sergio Cristaldi (a c. di), *Per prosa, per rima. Dante: «Vita nuova» e «Rime»*, Milano, Franco Angeli, 2021.
- Dante Alighieri, *Inferno*, edizione critica a c. di Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, commento di Luisa Ferretti Cuomo, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2022, 2 voll.
- Daniela Delcorno Branca, *L'inchiesta di Orlando. Il «Furioso» e la tradizione romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2022.
- Claudia Di Fonzo, *Scale e tribunali dell'aldilà. Saggi di cultura medievale intorno a Dante*, Ravenna, Longo, 2022.
- Gano da Colle, *Rime*, a c. di Raffaele Cesaro, Roma, Salerno Editrice, 2022.

- Lorenzo Geri, Marco Grimaldi, Nicolò Maldina (a c. di), *La lirica italiana. Un lessico fondamentale (secoli XIII-XIV)*, Roma, Carocci, 2021.
- Cristofano Guidini, *Cantari sulla «Legenda aurea» e altri (Rieti, Bibl. Paroniana, ms. I.2.45)*, a c. di Attilio Cicchella, Thomas Persico, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022.
- Donatella Lippi, *Dante tra «Ippocrate» e «Galieno». Il lessico della medicina nella «Commedia»*, Firenze, Pontecorboli, 2021.
- Ludovica Maconi, Mirko Volpi, *Antichi documenti dei volgari italiani*, Roma, Carocci, 2022.
- Ilaria Ottria, *Marsia e Glauco. Esegesi, riscritture e visualizzazioni di due miti ovidiani tra Medioevo e Rinascimento*, Ancona, Affinità Elettive, 2022.
- Emilio Pasquini, *Dante, Bologna e lo «Studium»*, a c. di Armando Antonelli, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2021.
- Roberto Rea, *Dante: guida alla «Vita nuova»*, Roma, Carocci, 2021.
- Anna Soma, *Il «Trattato dei mesi» di Bonvesin da la Riva. Edizione e analisi del codice Toledano 10-28*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2021.
- Clara Stella, *Lodovico Domenichi e le «Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne» (1559)*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- David Trotter (éd. par), *Manuel de la philologie de l'édition*, Berlin · Boston, de Gruyter, 2022.