

Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

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

Anno 11/2 - 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 11/2 (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 Virdis, † 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

Realizzazione grafica
Arun Maltese (bibliotecnica.bear@gmail.com)

11/2 (2023) – INDICE DEL FASCICOLO

Testi

Attilio Cicchella, Thomas Persico, *Un cantare tripartito sul «Transitus Mariae» nel ms. Angelicano 2273: note stilistiche, contesto storico, edizione* 7

Raffaele Cesaro, *Processo ad Amore: le frottole in contrasto «O falso lusinghiere e pien d'inganni» e «Per certo che mi piace»* 79

Saggi

Manuel Negri, *Su alcuni toponimi (ancora incerti) delle «Cantigas de Santa María»: chiarimenti alla luce del progetto "GloSabio"* 143

Maria Rosso, *Sistema de valores y horizontes de expectativas en «El esclavo del demonio» de Mira de Amescua* 173

Margherita Lecco, *I cavalieri dalle insegne bianche. L'uso del colore nelle «Merveilles de Rigomer»* 195

Colombo Timelli, *Saint Magloire, le dragon et autres serpents* 213

Beatrice Barbiellini Amidei, *Jaufre Rudel: «longinquus amor», «amor de lonh», «amors loingtaignes». Dallo spazio al tempo?* 239

Alberto Conte, *Novelle italiane antiche nella tradizione manoscritta: contenuto, struttura e genealogia del cod. Firenze, BNCF II III 343* 277

Varietà

Walter Meliga, *Nota introduttiva* 315

Matteo Rivoira, *La lingua dei manoscritti valdesi medievali e i dialetti occitani alpini* 317

Andrea Giraudo, *L'ultimo atto della* scripta *valdese. Note sul ms. Dublin, Trinity College Library, 259* 343

Matteo Cesena, *Primi appunti sulla* scripta *del Ms. Dublin, Trinity College Library, 269* 385

Riccardo Regis, *Sulla resa degli aggettivi in -TŪRUS e -NDUS: il valdese a confronto con altre varietà di occitano* 411

L'angolo dell'italiano

Beatrice Perrone, *Il «Salvadanaio» e «Darwin!»: la lingua progressiva del Banco del Mutuo Soccorso* 451

Recensioni

Donato Pirovano, recensione a *Scrittrici del Medioevo. Un'antologia*, a c. di Elisabetta Bartoli, Donatella Manzoli, Natascia Tonelli, Roma, Carocci, 2023 495

Giulio Cura Curà, recensione a Gano da Colle, *Rime*, a c. di Raffaele Cesaro, Roma, Salerno Editrice, 2022 506

Notizie sulle autrici e sugli autori 511

Libri ricevuti 515

TESTI

UN CANTARE TRIPARTITO SUL *TRANSITUS MARIAE* NEL MS. ANGELICANO 2273: NOTE STILISTICHE, CONTESTO STORICO, EDIZIONE[1]

L'Angelicano 2273: un manoscritto 'canterino'

1.1. *Il codice*

Il codice 2273 della Biblioteca Angelica di Roma, segnato con numero di registro 6642, è membranaceo del secolo XV, posseduto anticamente da un certo Antonello di Johanni, che scrive nelle ultime tre carte alcune sue memorie (datate 1477), fece poi parte dell'ampio patrimonio librario del conte Giacomo Manzoni;[2] fu acquisito dall'Angelica nel 1894 grazie

[1] 

Funded by the European Union (Horizon Programme for Research and Innovation 2021-2027, ERC Advanced Grant "The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody (12th-16th centuries)", acronym LAUDARE, project no. 101054750). Views and opinions expressed are however those of the authors only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

Le parti che costituiscono questo contributo sono cosí divise: Attilio Cicchella è autore del capitolo 2. *Le fonti*, del par. 1.2 e della edizione del cantare III; Thomas Persico è autore del capitolo 1. *L'Angelicano 2273: un manoscritto 'canterino'* (a esclusione del par. 1.2) e della edizione dei cantari I e II. Un primo spoglio del codice e la descrizione completa sono stati preparati, a c. di Thomas Persico, in occasione della redazione del catalogo *Il patrimonio musicale della Biblioteca Angelica di Roma*, a c. di M. Gozzi e di F. Zimei, in corso di pubblicazione. Si ringrazia Anna Cornagliotti per i preziosi rilievi e per i suggerimenti.

[2] Vd. Tenneroni 1894: 43-44 (le pagine interessate sono incollate all'interno del codice, sulla prima guardia cartacea).

Carte Romanze 11/2 (2023): 7-77 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/21596
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

al meritorio impegno di Ettore Novelli, noto erudito romano e primo direttore laico della Biblioteca, in servizio fin dal 1873.[3]

Il manufatto consta di sessantun carte (I-61-I') di mm 214 x 150 numerate di recente, a matita;[4] il corpo principale (cc. 2r-56v), d'inizio Quattrocento, è steso da un'unica mano in scrittura semigotica tondeggiante con segni in colore rosso nelle iniziali di verso, spesso di modulo maggiore e sporgenti dal margine sinistro dello specchio scrittorio. I capilettera che segnano l'esordio di ciascun testo si presentano in corpo maggiore, generalmente di modulo doppio, decorati semplicemente con tratti in colore. Il medesimo copista aggiunge postille a margine per correzioni o integrazioni, anche se altre mani si riconoscono a c. 57v, con *ductus* corsivo, alle cc. 57v-58r, dapprima in una minuscola che si tramuta in poche righe in mercantesca, e alle cc. 58v-60v, in un'altra rapida mercantesca sottoscritta dal già menzionato Antonello di Johanni.

Il contenuto è di carattere devozionale:

cc. 2r-28r: Niccolò di Mino Cicerchia, *La passione di Gesú Cristo* in ottava rima, acefala, con inizio a partire dalla nona ottava; inc. «Che mi volete dare ‹s›e 'l mio maestro», expl. «Et poy segnar la pietra con custodi. Deo gratias. Amen». Segue annotazione: «Questo passio sonno stantie duj.cc°.LXXVIII».[5] Alle cc. 25v-27r si legge un'*Ave Maria* in forma di lauda con ritornello «*Gloria in excelsis Deo* et in terra sia / pace, bona voluntà tuttavia».

cc. 29r-41v: adespota *legenda* sul transito della Vergine in ottava rima, divisa in tre cantari; il primo inc. «O summa Trinità o Dio eterno», expl. «che *in eternum* benedicta sia. Amen»; il secondo inc. «*Gloria in excelsis Deo*,

[3] Nella parte superiore del foglio di guardia si legge la seguente annotazione firmata da Ettore Novelli: «È dei tomi manoscritti comprati da me per la Biblioteca Angelica, nella vendita dei codici appartenuti a Giacomo Manzoni».

[4] Fascicoli 1-3^{10}, 4^{12}, 5-6^{10}; richiami allineati al centro del margine inferiore; inizio fascicolo lato carne; la legge di Gregory è rispettata nell'intero codice. Carte di mm 214 x 150 = 17 [152] 45 x 18 [100] 32, rr. 33/ll. 32 (c. 29*r*); rigatura di colore bruno. Legatura moderna di mm 220 x 155 con piatti in cartone rivestiti in pergamena; guardie cartacee (sulla prima guardia è incollato un frammento di stampa del catalogo del Tenneroni con la descrizione del codice).

[5] Per "278", con primo numerale duplicato.

patre verace», expl. «e viva in cielo co llui la menasse»; il terzo inc. «Credo in uno Dio, patre onnipotente», expl. «et alla fin cantiamo *Salve Regina*. Deo gratias. Amen». Segue annotazione: «Questa rimation de la Vergine Maria con questo miraculo sonno stantie cento e octo» (ma in realtà 106).

c. 42r: *Ave Maria* in ottava rima.

c. 42v: *Salve Regina* in una sola ottava.

cc. 43r-56v: *Leggenda di Santa Caterina*, di centosette ottave, volgarizzata e poi messa in rima da Rainero da Procèno, inc. «Io prego humelmente quello Dio»; expl. «vulgariççata da li piè a la cima / Rainero da Procèno la misse in rima».[6]

c. 57r: cinque endecasillabi in onore alla Vergine: «O prizïosa Vergine Maria / tu, ssí' ch‹i›amata Stella matutina, / ca de virtú sei pina e adornata. / Ad te venngo, o Ve‹r›gine beata / per acusare a vui le mieye peccata».

cc. 57v-58r: orazione in prosa attribuita ad Agostino; inc. «Questa oratione fece sancto Augustino» (la preghiera comincia con «Dolcissimo Signore mio»).

cc. 59v-60v: memorie autografe di un Antonello di Johanni, datate 1477.

La maggior parte dei testi trasmessi sono canterini, dalla passione di Cicerchia (che qui è adespota e consta di 278 stanze, contro le 282 dei testi stabilita da Varanini e Balduino)[7] fino alle due legende dedicate alla Vergine e a Caterina d'Alessandria, comprese sporadiche rielaborazioni di preghiere mariane in ottava rima: una *salutatio angelica* in forma di lauda con ritornello, alle cc. 25v-27r, e la *Salve Regina*, sempre in una singola stanza, a c. 42v.

[6] La *legenda* della conversione di Caterina d'Alessandria volgarizzata da Rainero da Procèno trasmessa dall'Angelicano 2273 sarebbe, secondo Toschi, da accomunare al cantare trasmesso dall'incunabolo 1617 della Biblioteca Casanatense (Toschi 1946: 533) ed è ampiamente studiata in Bronzini 1952: 75-106, e in Bronzini 1967: 27-85.

[7] Cf. *Cantari del Trecento* (Balduino): 333-47; *Cantari religiosi* (Varanini): 551-63.

1.2. *Definizione geolinguistica del ms.*

Sono due le indicazioni geografiche, di per sé non dirimenti, fornite dalla tavola delle materie del ms. angelicano 2273: 1. Siena (cc. 2r-28r: *Passione di Gesú* di Niccolò di Mino Cicerchia); 2. Viterbese (cc. 43r-56v: *Leggenda di Santa* Caterina di Rainero da Procèno). Lungi dal voler qui proporre una verifica puntuale, che sarà invece sviluppata in altra sede, è possibile inferire che le indicazioni ricavabili dal contenuto del ms. trovano conferma nel dettato della corona canterina, i cui tratti linguistici, generalmente mediani, escludono, dell'Umbria, la zona a Sud-Est del Tevere e del Cascio per l'assenza di metafonesi.[8] Si segnala, a titolo esemplificativo, per il vocalismo tonico: la forma *bien*, che è tipica del senese, cortonese, eugubino orvietano, todino, castellano (I 10, 1); conservazione di *-ar-* nei futuri dei verbi di I classe: *tornarà* 'tornerà' (I 35, 7), *contarà* 'racconterà' (I 41, 6); dittongo ritratto: *luco* 'luogo' (III 29, 3); *rispuse* (I 14, 4 *et passim*), che rima con *puse* 'pose' (I 17, 5), *rispuser* 'risposero' (III 5, 7); assenza di anafonesi in forme come *lengua* (I 7, 4 *et passim*), *centura* (I 31, 4 *et passim*; anche *centorella* in III 17, 2), *depencti* 'dipinti' (III 16, 3), *ionto* 'giunto' (III 3, 5). Vocalismo atono: mutamento di *-er-* postonico in *-ar-* negli infiniti: *diciar* 'dire' (I 3, 6); *intendar* (I 11, 5). Per il consonantismo: -ND- > -nn- in *acomanarti* 'raccomandarti' (II 15, 6), *donne* 'dove' (I 8, 3); -MB- > m(m), che ha come linea di confine settentrionale Pitigliano, Orvieto, Nocera Umbra, Treia, in *paloma* (III 9, 2); per adozione o conservazione, infisso incoativo *-esc-* (diffuso nell'aretino, perugino e borghigiano) in *salesce* 'sale' (III 18, 4) e *guaresce* (III 34, 4); probabile pronuncia fricativa (o approssimante bilabiale) in *vara* 'bara', 'feretro' dovuta a betacismo (I 6, 4 *et passim*); conservazione di /j/ < J in *diiunava* (I 8, 5); l'esito /ʃ/ da SJ: *malvasci* (I 23, 8) ma anche *scendo* 'essendo' (I 36, 1), per il probabile tramite di una forma **siendo*. Per la morfologia: possessivi del tipo *tio* 'tuo' (I 23, 1; III 2, 3), *sio* 'suo' (III 31, 6) e l'ipercorrettismo *suia* 'sua' (II 6, 5); pronomi del tipo *nui* 'noi' (I 34, 7); prep. art. masch. plur. del tipo *al' cori* ('cori angelici'; II 2, 2), *al' suoi devoti* (I 11, 1), *del' tuoi peccati* (I 30, 4) *etc.*; sing. masch. in -

[8] Per i tratti mediani presi in considerazione si ritiene sufficiente rimandare, almeno in questa sede, a *Questioni filosofiche* (Geymonat) e Vignuzzi 1993-1994.

i: *al prencipi* (I 35, 2); plur. masch. in *-e*: *li compagne* (I 9, 7), *obediente* 'obbedienti' (III 36, 4); sing. femm. in *-i*: *vergini sancta* (III 2, 2); plur. femm. in *-e* / *-i*: *sue predicatione* (I 5, 3); *tutti le porte* (III 20, 1); *lo* 'loro' con funzione di dativo (I 26, 3 *et passim*); forme verbali: *essere* I pers. plur. pres. ind. *sen* 'siamo' (III 5, 8); III pers. plur. pres. ind. *sonno* (I 18, 6) e *so* (II 18, 5); III pers. sing. perf. *fo* 'fu' (III 11, 3); ger. pres. *staendo* 'stando' (I 20, 7), e la sua forma ritratta *stendo* (III 3, 1); cond. pres. III pers. sing.: *seria* 'sarebbe'; andare: *iàm facendo* 'andiamo facendo', da EAMUS > IAMUS (II 15, 3); *avere*: III pers. sing. cong. pres. *àia* 'abbia' (III 32, 6); *dovere*: III pers. sing. imperf. ind. *diviva* 'doveva' (diffuso in Umbria, per cui cf. *corpus* TLIO); *cantare* / *guardare* / *saltare*: III pers. plur. pres. ind. con desinenza accorciata in *canto* 'cantano' (II 25, 7), *guardo* 'guardano' (III 13, 8) e *salto* 'saltano' (II 25. 7); *ire* 'andare': III pers. plur. pres. ind. *iro* (I 6, 2); III pers. sing. cong. trap. *che isse* (III 12, 6); cong. pres. *iendo* 'andando' (III 14, 1); *porre*: I pers. sing. fut. sempl. *porraio* 'porrò' (III 7, 8); *stare*: III pers. sing. pres. ind. *stea* 'sta' (III 32, 3), III pers. sing. imperf. ind. *staiva* 'stava' (II 11, 5); *venire*: III pers. plur. perf. *vèndero* 'vennero' (I 24, 4).

1.3. *Una 'corona' all'Assunta*

Particolarmente interessante è l'adespota *legenda* versificata sul transito della Vergine, trascritta alle cc. 29*r*-41*v* nella forma di un cantare tripartito di 106 ottave, con connotazione narrativa, le cui sezioni sono legate sia dal punto di vista narratologico, sia dal punto di vista stilistico e formale. Il testo è stato studiato nel 1952 da Jole Scudieri Ruggieri, senza però che ne fossero fornite una edizione integrale e una completa disamina storico-formale.[9]

L'interesse per questo testimone nasce sia dal fatto che sono pervenuti pochi altri testi in ottava sul *Transitus* o sull'Assunzione, sia dalla particolare forma "a corona" con concatenazioni tematico-stilistiche che lo rendono, anche per la numerologia, un perfetto, ancorché breve, ciclo agiografico. Controllando regesti, censimenti e cataloghi, sono infatti noti solo pochi altri cantari dedicati allo stesso argomento:

[9] Scudieri Ruggieri 1952: 27-40, che pubblica antologicamente solo alcune ottave.

- un testo di autore ignoto abruzzese che consta di 121 ottave conservato a Napoli, Bibl. Nazionale, ms. XIII.D.59 (inc. *Signuri, multu pregovi per grande caritate*, redatto nella Confraternita aquilana di San Leonardo dei Carcerati – per cui vd. Zimei 2015: 62-70 –), interamente edito in *Poemetti sacri dei secoli XIV e XV*, pubblicati per la prima volta in *Poemetti sacri* (Percopo);
- un cantare di 18 ottave incluso nella raccolta «per anni circulum» del celebre notaio senese Cristofano di Gano Guidini (a. 1406), *Della asumptione della Vergine Maria* (LI), recentemente pubblicato con gli altri testi della silloge reatina raccolta nel ms. paroniano I.2.45, per cui vd. Cristofano Guidini (Cicchella–Persico): 359-64;
- un cantare adespoto di 24 ottave stampato per la prima volta a Venezia nel 1520 (ma ridotto a 19 e 12 stanze negli esemplari successivi), inc. *Ave Vergine pura e benedetta*, di cui pervengono altri cinque testimoni stampati tra il 1525 e il 1610 (vd. Cioni 1963: 69-70).

Sorprende, come si è detto, la forma, non cosí frequente: una serie di tre cantari di diversa estensione, rispettivamente di 41, 22 e 43 ottave, in cui le vicende mariane sono ordinatamente divise in altrettante grandi sequenze: la *dormitio* della Vergine (cantare I), la sepoltura e i miracoli avvenuti (cantare II), l'Assunzione (cantare III). Ciascun testo esordisce con una invocazione, in forma di orazione, che occupa una stanza, seguita da un'ottava che funge da "sommario" e introduce al pubblico gli argomenti che saranno decantati. Il primo inizio è dedicato alla Trinità e alla necessità di salvezza, per il genere umano, tramite Cristo crocifisso:[10]

I

1 O summa Trinità, o Dio eterno,
che onn'on volesti di terra creare
– per lo peccato diviva ire a l'inferno –,
qui volesti tuo Figliolo incarnare
de lo Spirito Sancto, qual è eterno,
e di Maria, per voler salvare,
qual fu crocifisso, morto e sepellito,
e poi che resuscitò nel ciel fo ito.

[10] Per l'edizione critica del testo vd. *infra*.

2 «Assu‹m›pta est Maria» nell'alto cielo,
Vergine sancta, piena di dolcore,
electa dal principio con gran zelo,
matre di Yhesú Christo salvatore;
avegna chi di dir mio cor sia gielo:
riscaldirallo il tuo pio valore
in onne gratia: cossí ò certanza,
alta regina, d'i peccatori speranza.

La citazione dell'antifona *Assumpta est Maria in caelum* apre il primo cantare, dopo un'ottava introduttiva all'intera serie. Seconda e terza parte, cioè secondo e terzo testo, esordiscono con l'incipit del *Gloria* e del *Credo*, sviluppando la materia sempre a partire da una struttura tripartita: dopo un'invocazione a Dio nella prima ottava, il verseggiatore si rivolge alla Vergine (in prima persona), per poi iniziare la narrazione a partire dalla terza stanza. Queste "giunzioni" tematiche o stilistiche sono fondamentali per la narrazione, perché permettono di introdurre temi e argomenti (oltre a garantire "l'ortodossia" di quanto cantato), nonché di rendere ciascuna delle tre parti di questo cantare "composto" come un testo eventualmente utilizzabile anche come componimento autonomo.

II

1 «Gloria in excelsis Deo», patre verace,
cantaro l'Angeli, quando Christo nacque,
«all'omini di bona volontà in terra sia pace»,
e Dio ringratii il fuoco, l'aire e l'acque,
ancque la terra che di sotto iace,
come ab eterno alla Ternità piacque:
onne creata cosa faccia onore
e renda laude al sommo Creatore.

|c. 34r|

2 Ave Maria, vergine e polcella,
di sopra al' cori dell'Angeli exaltata,
per te ogni anima è ffacta chiara e bella,
humilemente da me sii pregata;
donami gratia che **questa canzon novella**
d'ogni perfecta rima sia adornata,
e dammi gratia che la tua sepultura
possa narrare ad ogne creatura.

3 Essendo morta la madre de la vita,
sí come ò decto nel primo cantare,
in cielo l'anima con Yhesú è salita;
il corpo all'Apostoli rimasi a ssotterrare.
Tre vergini de le quale era servita
il verginal corpo presero a llavare
con grande reverentia e honore
or odirete che grande stupore.

Dopo un'introduzione "vocativa" dedicata alla nascita di Cristo, dalla seconda ottava l'attenzione torna sulla figura di Maria tramite l'incipit della *salutatio angelica* (nello stesso codice – come anche in altri – si trovano una *Salve regina* in ottava e un'*Ave Maria* in forma di lauda).

La giunzione tra il primo e il secondo cantare è confermata dal secondo verso della terza ottava: «sí come ò decto nel primo cantare»; la continuità narrativa è ciclicamente rispettata. Nella strofa precedente il *cantare* è detto *canzon novella*, in senso lato con il significato di "testo destinato all'esecuzione", qui nella forma di un canto modulare. Le melodie, cosí come avveniva per alcune *Passiones* – tra cui quella di Cicerchia, talvolta cantata con accompagnamento di viola –, potevano essere improvvisate o riadattate su modelli predisposti proprio per il canto all'ottava e dovevano presentarsi in formule o moduli facilmente memorizzabili, secondo strutture iterative che dovevano essere note e ben diffuse tra canterini e cantori.[11]

Del resto, il fatto che soprattutto in poesia popolare il lessico tecnico fosse usato con ampi margini di flessibilità è testimoniato anche dall'uso generico, in altri contesti, del termine *lauda* per indicare anche ampi testi canterini (cosí nelle rubriche o negli explicit del ms. latore dei cantari del Guidini, ma anche nel ms. del Bianco da Siena).[12] La flessibilità del metro

[11] Vd. a tal proposito almeno Ziino 2007: 322, Degl'Innocenti 2017: 3-24 e Daolmi 2020: 36-51.

[12] Vd., del Bianco da Siena, il cantare di piú di cento ottave *Ave Ierusalem, vision di pace*, rubricato nella stampa fiorentina di Bartolomeo de' Libri «Laude della città celestiale», per cui vd. il testo stabilito in *Il Bianco da Siena* (Serventi): 704-57. Per i cantari del Guidini basti rinviare alla rubrica posta sulla c. 136r: «Qui incominciano sette laude per sette dí della settimana fatte per lo sopradetto ser Cristofano notaio dello Spedale di Santa Maria della Scala», commentata in Cristofano Guidini (Cicchella-Persico): 36-41.

e della rima, di cui si dirà, la modularità ritmica dei versi, la sintassi popolareggiante e il ricorso ad appelli all'uditorio sono vere e proprie tracce di *performance* che ricorrono tipicamente in questi repertori, che le fonti destinano alla pratica *decantata*,[13] cioè "cantilenata", come spesso accadeva anche per altre forme di testualità narrativa.[14]

Ecco poi l'incipit del terzo cantare:

III |c. 36v|

1 Credo in un Dio patre omnipotente,
del cielo e dela terra creatore,
in Yhesú Cristo, suo Figliolo piacente,
di Maria virgine nato, salvatore;
nello Spirito santo similmente,
col Padre e Figliol regna, Dio e Signore.
Credo in una sancta Ecchiesia apostolica,
in tutta la fé di Dio vera e cattolica.

2 O Madre e figlia dello eterno Dio,
dinanti e dipo 'l parto vergin sancta,
prega per noi il dolce Figliol tio,
per cui questa canzon ode e canta.
E dammi gratia che, con acto pio,
questa legenda rimi tutta quanta,
come resuscitasti e in ciel portata
in anima e in corpo e poi glorificata.

[13] *Decantare* è verbo dell'esecuzione canterina: lo confermano sia Tommaso Caffarini (Cavallini-Foralosso): 395, riferendosi alla silloge canterina del Guidini: «Hic etiam ordinavit multa rictimica in vulgari in laudem omnium sanctorum, per anni circulum in omni festo cuiuslibet ipsorum, de sero post completorium in maiori ecclesia de Senis per laycos decantanda», per cui vd. Cristofano Guidini (Cicchella-Persico): 45-8, sia altri testi tra quelli studiati da Wilson 2009: 102-12, tra cui il commento dantesco di Filippo Villani (Bellomo) a Dante Alighieri *Inferno*, I 73: «Non ut nostris temporibus videmus puellas inhonesta et turpia decantare, ut torpentem excitent venerem, vel etiam que vanissima et ab omni veritate remota lire temperamento concinunt ioculares quidam, persimiles comicis quos pellendos ex urbibus Plato decrevit, in area Sancti Martini, ubi magnus colligitur numerus proditorum» e il *De fortitudine domestica* di Giovanni Pontano, in merito all'esecuzione canterina di Niccolò d'Arezzo (Wilson 2021: 103).

[14] Per questo e per altri indizi di esecuzione e di oralità vd. almeno Cabani, 1988: 10, Barbiellini Amidei 2016: 306-7 e Spiazzi 2016: 145-74.

3 E stendo, come ò decto, ad aspectare
per fin nel terzo dí l'apostoli santi,
venne Yhesú ‹…› per glorificare
la Madre e suscitarla con gran canti.
E ionto, Sponso comenciò a parlare:
«Pace sia ad voi, discipoli tutti quanti»;
risposer: «Gloria ad te, o Dio Signore.
Tu solo miracol fai con gran stupore».

Il terzo cantare esordisce, nella prima ottava, con una riduzione in rima del *Credo*. Ancora alla Madonna sono dedicate le ottave seguenti, a partire dalla seconda. Anche in questo caso il vocabolario "tecnico" è il medesimo: il testo, nelle fattezze di una *legenda* versificata, è eseguito e pertanto è detto piú genericamente «canzon [fatta per chi] ode e canta». Seguono altre espressioni che hanno la funzione di congiungere tra di loro *in unicum* le tre parti: dopo una breve sintesi, di soli due versi, dell'intento di questo terzo testo (cioè narrare la risurrezione di Maria e la sua assunzione in cielo), il canterino rinvia alla materia del primo della serie (III, ott. 3, 1: «come ò decto»), in particolare all'avvento di Cristo tra gli apostoli per visitare la madre morente.

1.4. *Stile, forma e versificazione*

La versificazione è discretamente regolare, entro i limiti caratteristici di repertori popolari devozionali in ottava che, come ricordano De Robertis, Balduino e Praloran, sono contraddistinti da versi duttili nelle forme, adattabili nei costrutti.[15] Già la presenza – ovvia seppur non sempre attestata documentalmente – di piú personalità (l'autore, il copista, l'esecutore) e la sovrapposizione di piú momenti nella costituzione del testo (dall'oralità alla scrittura, dall'abbozzo estemporaneo con fine d'uso al testo letterario), rendono il genere canterino problematico sia nella definizione dei criteri di restituzione del testo, sia nell'interpretazione della "duttilità" metrica del verso. Anche in questo frangente, alla luce di alcune conferme meto-

[15] In sintesi si vedano: *Cantari del Trecento* (Balduino): 5-21; Balduino 2004: 203-27; De Robertis 1961: 119-38; De Robertis 1970: 67-175; Praloran, 2007: 3-17.

dologiche giunte dallo studio di altri testi devozionali (soprattutto laude) che riflettano gli stessi usi versificatori,[16] sono parse applicabili le convenzioni già impiegate nella recente edizione dei *Cantari sulla «Legenda aurea» e altri* di Cristofano Guidini, delle quali si fornisce qui un compendio.[17]

Si distingue, innanzitutto, tra casi di anisosillabismo reale (iper- e ipometrie non giustificabili in virtú della percezione complessiva del verso) e casi di anisosillabismo "apparente" economicamente giustificabili entro il panorama di un repertorio destinato all'esecuzione decantata. Escludendo i guasti di copia, di cui si rende conto in nota, questa seconda famiglia raccoglie svariati tipi di fenomeni, per lo piú fonetici, che non inficiano la struttura versificatoria, soprattutto se si considera la corretta *mensura* 'percepita', escluse vocali o sillabe in soprannumero, nell'insieme ritmico della versificazione.[18]

1. anomalie metriche effettive (ipermetrie e piú rare ipometrie):
   a. irriducibili anche con interventi poco economici. L'anomalia sarà indicata, a lato, con un numero corrispondente alle sillabe eccedenti preceduto da '+';
   b. riducibili, benché anomalie effettive (quindi non giustificabili ricorrendo a fenomeni "percettivi" della versificazione, tra cui vocalismo virtuale o per eccedenza in cesura) con semplici ed economici interventi: con apocopi, sincopi o ricorrendo a forme morfologiche concorrenti, es. 'pri[m]a', o a forme alternative per i plurali *-egli/-ei*; espungendo congiunzioni, preposizioni o articoli non necessari. Nel caso di ipometria, l'aggiunta verrà contraddistinta da parentesi uncinate, es. 'gran‹de›'.

[16] La questione della metrica apparentemente anisosillabica in repertori laudistici del Tre-Quattrocento, sulla base anche di rilievi sulle intonazioni musicali pervenute (che danno conferma, pertanto, della divaricazione tra schema versificatorio normativo e la sua percezione nell'atto esecutivo), è stata affrontata recentemente in Persico 2022: 125-42, e in Persico 2023: 451-70, soprattutto 462-6.

[17] Per la nota metrica, piú ampiamente giustificata, vd. Cristofano Guidini (Cicchella-Persico): 53-62.

[18] Sui fenomeni anisosillabici e sui problemi ecdotici che questi comportano vd. Stussi 1988: Appendice I e cf. Menichetti, 1993: 157.

2. ipermetrie apparenti, per le quali è necessario considerare la possibilità di:
   a. considerando vocali virtuali, quando eccedenti, le atone finali diverse da *a* e *u* precedute da liquida o nasale (es. 'fàmin*e*'), pertanto presenti a testo, ma non valutabili nel computo sillabico.[19] Il medesimo trattamento subisce la *-i* morfema plurale preceduta da nasale, vibrante o laterale (es. 'apostol*i*'). Le atone finali di parola saranno mantenute a testo, ma contraddistinte da carattere corsivo (es. II 6, 8: «sí che potíensi bene odir*i* cantare»; ove vi siano piú possibilità di espunzione, si propone quella ci è parsa piú economica);
   b. ricorrendo, ove possibile, alla sinalefe interversale regressiva – di cui si rende conto in nota –;[20]
   c. considerando versi con cesura epica 'alla francese' (quinario + settenario) e anche, per noi, settenario + quinario, con primo emistichio apparentemente sovrabbondante.[21] In questi casi si manterrà la vocale o la sillaba 'in soprannumero' (sempre in tondo), e si indicherà a lato 5'+ oppure 7'+ (cioè quinario/settenario piano sovrabbondante in sede di cesura, 6"+ nel caso in cui si tratti di quinario sdrucciolo – cioè sei sillabe con accento sulla terzultima –).
3. ipometrie apparenti, per le quali è possibile la correzione o segnalando dieresi eccezionali o introducendo caratteri mancanti, soprattutto per omissione di *titulus* (in quest'ultimo caso, tra parentesi uncinate).[22]

[19] A proposito dell'anisosillabismo virtuale vd. almeno Avalle 2017: 231-8; Lannutti 1994: 1-66 e Checchi 2019: 53-74.

[20] Quando il primo dei due è apparentemente eccedente si tratterà di una episinalefe (o sinalefe interversale progressiva); quando, al contrario, il secondo dei due versi è apparentemente ipermetro si tratterà di anasinalefe (o sinalefe interversale regressiva). Vd., a tal proposito, Menichetti 1993: 293-5.

[21] Trattasi dei versi 'apparentemente' eccedenti già studiati da Costanzo Di Girolamo, per la Scuola Siciliana, in Di Girolamo-Fratta 1999: 167-85, ma vd. anche Di Girolamo 2008: LXII-LXIII.

[22] In via generale e se non diversamente indicato, i nessi vocalici discendenti di fine parola acquisiscono statuto differente in base alla loro posizione all'interno del verso: usualmente, se a fine verso richiedono iato, mentre se si trovano all'interno del verso sono normalmente monosillabici. A tal proposito si rimanda a Menichetti 1993: 241-61.

Nel caso di particolari fenomeni metrici o nei luoghi dubbi, si discutono eventuali possibilità di interpretazione in nota. Ove siano possibili piú soluzioni nell'interpretazione dei fenomeni di apparente anomalia metrica, si prediligerà la via che mantenga il piú possibile inalterata – prestando cioè fede al codice fin dove la lezione sia giustificabile – la percezione della forma versificatoria originaria.[23]

Per quanto riguarda, infine, l'ottava, si segnalano vari modelli strofici, alternati sia per necessità sintattiche, sia per conferire un buon grado di *variatio* alla catena canterina: riconosciamo strutture quadrimembri, strutturate cioè per distici, ma piú spesso il canterino predilige «ampie campate sintattiche che tendono a "riempire" la forma metrica senza attenzione alle sue partizioni interne», con una dilatazione «a fisarmonica» dello spazio narrativo,[24] spesso proseguendo dialoghi e narrazioni al di fuori dello spazio dell'ottava, con raggruppamenti sintattici che comunque non superano, in estensione, le due strofe.

La rima, che rispetta la struttura dell'ottava toscana, mostra deviazioni dalla norma tipiche dei repertori devozionali eseguiti: terminazioni assonanzate, rime per l'orecchio che all'occhio risultano imperfette, molte rime facili, soprattutto verbali. Anche la flessibilità nella percezione e nell'adozione della rima rientra tra i caratteri tipici della produzione canterina: «Le strutture metriche incidono sul piano della rappresentazione degli eventi, della prospettiva con cui sono narrati».[25]

[23] Si procederà, quindi, considerando dapprima la possibilità di sillabe o vocali apparentemente sovrannumerarie che non condizionano formalmente il testo (nell'ordine: eccedenze in cesura e vocali virtuali); quando non sia possibile ricondurre le eccedenze a casi di anomalie apparenti, si verificheranno i fenomeni effettivamente anomali riducibili e, solo dove questo non sia possibile con economici interventi, si considereranno tali versi come ipermetri, "(+n)". Si segnalano in nota i casi in cui il computo sillabico risulta regolare nella *mensura* ricorrendo a sinalefi interversali.

[24] La prima citazione deriva da Praloran 2011: 65-6, mentre la seconda è tratta da Soldani 1999: 330.

[25] Praloran 2007: 7-8, ma vd., sulla flessibilità rimica, anche De Robertis 1961: 129: come «ipermetri e ipometri (ben al di là dei comuni fatti di grafia prosastica, di non-espunzione o non-troncamento, o di iperespunzione)», anche «rime imperfette, assonanze, rientrano nel quadro delle possibilità di variazione offerte da ogni interprete, sia che ad essi supplisse la recitazione, sia che si trattasse di un disinteresse costituzionale per i fatti formali».

2. Le fonti

La terz'ultima stanza della *Leggenda del transito della Madonna*, composta verso la fine del XIV secolo da autore abruzzese e ripubblicata (dopo l'edizione ottocentesca di Percopo) nel 1995 da Mahmoud Salem Elsheikh, offre agli studiosi di opere di pietà popolare preziose informazioni sul contesto di produzione e, per quel che interessa in questa sede, una rara indicazione sull'uso e riuso delle fonti da parte del suo estensore:

> La contessa Mobilia fe' fare quisto dictatu,
> *de multi profundi libri essa lu à sflorato*,
> como Ihesu Cristo la matre se puse a llatu,
> et dalli peccaturi per essa s'è rappagatu.
> Chiunqua scrive e lege quisto dictatu,
> dalla donna e da Cristo sempre stea accompag[n]iatu.[26] 714

L'autore, oltre a rivelarci di aver lavorato su commissione,[27] al v. 3 dichiara di aver "sflorato" l'intera storia da "autorevoli" fonti diverse (*profundi libri*),[28] ridotte per l'occasione in un'armoniosa teoria centonistica versificata. Non cosí per la tripartita materia canterina relata dal ms. Angelicano 2273, nella quale si fa anzi riferimento a una non meglio precisata *Legenda* (vd. I 14, 3 e III 5, 7), l'unica fededegna per l'autore,[29] ma che potrebbe tuttavia rimandare a un collettore di leggende in prosa usato come piú generale canovaccio.

In generale, i testi in volgare latori delle ultime notizie sulla vita e sulla morte della Vergine Maria sono soliti compendiare, in accordo con i principali *Transiti* assunzionistici, tre diversi episodi: 1. *dormitio*; 2. *transitus*; 3. e infine l'*assumptio*, che nel ms. angelicano sono rispettivamente descritti

[26] *Leggenda del Transito della Madonna* (Elsheikh): *ad locum*. Chi scrive sta curando una nuova edizione commentata del poemetto.

[27] È ancora oggi ignota l'identità della nobildonna abruzzese Mabilia, probabile diminutivo di Amabilia.

[28] Fonti che, col contesto di produzione, andrebbero indagate piú distesamente; l'edizione di Elsheikh, infatti, per quanto meritoria, non è corredata di un commento puntuale.

[29] Vd. I 14: «e lassi andar onne vana ystoria».

nel I (in cui però sono date anche alcune notizie sull'infanzia della Vergine), nel II e nel III testo con richiami interni che ne assicurano l'unità narrativa (vd. per es. III 3, 1: «E stendo, *come ò decto* –*scil.* nel cantare precedente –, ad aspectare»).

Sebbene l'Assunzione di Maria in corpo e in ispirito sia divenuta dogma soltanto nel 1950 con Pio XII, la letteratura assunzionistica risale almeno al IV secolo[30] e trova la sua piena maturazione e diffusione tra il XIII e XIV secolo, grazie anche alle riflessioni di mistici e teologi e,[31] naturalmente, alla diffusione dei racconti tramandati dalle letterature devote in volgare. Queste ultime si rifanno perlopiú alla tradizione apocrifa recenziore, che può prevedere o meno, con l'Assunzione dell'anima e del corpo della Vergine, anche la sua resurrezione terrena (modellata su quella di Cristo), e che risale al periodo che va dal V all'VIII secolo.[32] Su tutti, i testi che hanno maggiormente influenzato la produzione dell'occidente assunzionistico – si pensi alla *Legenda aurea* e alle sue fonti, a loro volta scaturigine di altre tradizioni[33] – sono il *Transitus Mariae* A e B, rispettivamente attribuiti allo pseudo Giuseppe d'Arimatea e allo pseudo Melitone di Sardi (entrambi pubblicati da Tischendorf nel 1866).[34]

A queste fonti, variamente interpolate con altro materiale scritturale e leggendario, si rifà la corona di cantari angelicana, secondo modalità che saranno puntualmente discusse nel commento a corredo dei testi e che possono essere cosí sintetizzate:

[30] Sull'argomento, che vanta una vastissima letteratura, vd. almeno Mimouni 2011.

[31] Cf. Vermigli 2021.

[32] Cf. Olejnik 2017: 39.

[33] Cf. Degl'Innocenti 2021 e Paoli 2021.

[34] Sul *Transitus* A, dal quale dipende anche la trasmissione della cosiddetta *Historia Cinguli*, vd. almeno Pratesi 2021; sulla versione B, anche per la bibliografia di riferimento, vd. Degl'Innocenti 2021: 11 *et passim*.

I

Ottave	Tema	Fonti
1-8	Elogio della santità di Maria; *captatio benevolentiae* dell'autore rivolto alla Vergine; elogio di Maria come madre di Gesú	//
9-11	Riassuntivo della vita di Maria	*LA*, CXXVII (con richiami al *Vangelo apocrifo dello pseudo-Matteo*, capp. 1-12)
12-20	Dialogo di Maria con l'angelo del Signore; annunciazione della sua morte; ultime volontà della Vergine	*Transitus B*, II
21-32	Gli apostoli, come richiesto da Maria, si riuniscono attorno al suo capezzale per accompagnarla negli ultimi giorni di vita	*Transitus A*, 6-10 (ma vd. anche *Transitus B*, III-V)[35]
33-37	Prima venuta di Cristo, accompagnato dalla corte celeste; disposizioni sulla sepoltura di Maria; descrizione dei cori angelici che anticipano e accompagnano la morte della Vergine	*Transitus B*, VI-VIII
38-39	Maria ringrazia Cristo per il suo destino intonando canti di gioia	Accenni in *LA*, CXV, 52 (assente nei transiti)
40-41	Morte di Maria; accolta da Cristo, l'anima di Maria viene assunta	*Transitus* B, VII (ma vd. anche *Transitus A*, 11-12 e *LA* CXV 57-58)

[35] L'indicazione dei luoghi dai quali sopraggiunsero gli apostoli e i discepoli (ott. 24-25) è però sconosciuta ai due *Transiti*. L'avvertimento di Giovanni circa la pericolosità degli ebrei (ott. 26, 7-8 e 27), che vietano al popolo di piangere la morte di Maria, e che saranno poi protagonisti di un tentativo di profanazione del corpo della Vergine, anticipa quanto messo in rima in II 9 e ss.

II

Ottave	Tema	Fonti
1-2	Coro angelico che intona il *Gloria*; *captatio benevolentiae* dell'autore rivolto alla Vergine in forma di preghiera (*Ave Maria* etc.)	//
3	Riassuntivo del cantare precedente; tre vergini che tergono il corpo di Maria	*Transitus B*, IX
4-7	Miracolo della luminiscenza del corpo di Maria; stupore delle tre vergini, degli apostoli e dei discepoli; gli angeli si uniscono ai canti di gioia	*Transitus B*, IX-XI (cenni in *Transitus* A, 16)
8-12	Furia dei Giudei che accorrono presso il luogo della sepoltura per uccidere gli apostoli e i discepoli e per profanare il corpo di Maria	*Transitus B*, XI[36]
13-17	Miracolo del fariseo convertito da Pietro	*Transitus B*, XII-XIII
18-22	Soddifazione degli apostoli per aver sconfitto i Giudei; canti di gioia; custodia del sepolcro di Maria	*Transitus B*, XIV-XV

[36] L'episodio è del tutto assente nel *Transitus A*.

III

Ottave	Tema	Fonti
1-2	Riassuntivo del Credo; *captatio benevolentiae* dell'autore rivolto alla Vergine	//
3-9	Nuova venuta di Cristo, accompagnato dalla corte celeste, che decide, dopo un breve conciliabolo con apostoli e discepoli, di accogliere in cielo anche il corpo di Maria	*Transitus B*, XV-XVI (ma vd. anche e *LA*, CXV, 114-123; cenni in *Transitus A*, 11)
10-12	Resurrezione di Maria; abbraccio di quest'ultima con il Figlio; glorificazione del corpo della Vergine e processione celeste verso il cielo	*Transitus B*, XVI-XVII (ma vd. anche *LA*, CXV 124-125; cenni in *Transitus A*, 16)
13	Ottava sull'ineffabilità del miracolo dell'Assunzione	//
14-19	San Tommaso, assente alla morte e resurrezione della Vergine, vede la stessa in processione verso il Paradiso; Maria dona il suo "cingolo" a Tommaso perché possa testimoniare la sua assunzione in corpo e in spirito	*Historia cinguli gloriosae Virgini Mariae* (versione pratese; cenni in *Transitus A*, 17 e *LA*, CXV 126 e 131 e ss.)
20-21	Arrivo di Maria in Paradiso	Cf. *Il volgarizzamento veneto della 'Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris'* (Cornagliotti-Parnigoni) (cap. 328)
22-23	Ottave sull'ineffabilità della grandezza di Maria	//
24-26	Maria è accolta in cielo dalla Trinità, dalle schiere angeliche e dai giusti del Paradiso	Cf. *Il volgarizzamento veneto della 'Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris'* (Cornagliotti-Parnigoni) (capp. 331-333)

27-35	Prove assunzionistiche	in part. Agostino, *Liber De Assumptione* (mutuato da *LA*, CXV 157-67 e *Ap.*, 12 1-2 e ss.)
36-42	Miracolo del monaco peccatore che, poiché redento in punto di morte, viene resuscitato per intercessione della Vergine	*LA*, CXV 186-94
43	Ottava escatocollare di raccomandazione di tutti i fedeli alla Vergine	//

Scorrendo le tabelle riassuntive, risulta evidente come i primi due cantari dipendano quasi interamente dal *Transitus B*, attribuito allo pseudo Melitone di Sardi, che l'autore della corona canterina – come è inevitabile che sia in una riduzione in versi di un testo in prosa – talvolta 1. riprende letteralmente[37] 2. talaltra amplifica (spesso per drammatizzazione) 3. o riduce a seconda dei casi. Per esempio:[38]

1.

Cantare I, 13

«Ave», li disse, «Madre benedicta,
ricepi benedictio*n*e da colui
che dè salute a Iacob, e per sua electa
Madre te volze per salvarci nui:
eco lo ramo de la palma netta
del paradiso, ch'i' ò recato a voi,
che 'nanti a la tua vara la farai ire,
però che 'l terzo dí devi morire.

Transitus B

Ave benedicta a Domino, suscipe illius salutem qui mandavit salutem Iacob per prophetas suos. Ecce, inquit, ramum palmae; de paradiso domini tibi attuli; quem portare facies ante feretrum tuum, cum in die tertia assumpta fueris de corpore

Cantare II, 11-12

E lí gionge‹n›do quella gente ria
vider la gloria e vider la gran festa
che si faccía al corpo di Maria.

Transitus B

[37] Vd., in particolare, la nota a I, 39.

[38] Per tutti i casi cf. il commento ai testi, *ad locum*.

Subitamente, con grande tempesta,
un prencipe del' giudei che lí staíva
co le suoi mani il cathalecto infesta
per far cader in terra quella vara,
ma 'i come piacque a Dio li costò cara:
ché incontenente ambedue le mano
s'appicïaro tanto fortemente
sopra la vara che forte né piano
rispiccarsi non potïen nïente
sí che alla vara apicciate stanno.
Il phariseo se parte dolente
e va giangendo con grande romore
di ciò sentendo molto gran dolore!

et ecce unus ex illis, qui erat princeps sacerdotum Iudaeorum in ordine suo, repletus furore et ira […]. Et accedens voluit evertere feretrum et corpus ad terram deiicere. Et statim aruerunt manus eius ab ipsius cubitibus et adhaeserunt lecto

2.

Cantare II, 15-16

Allora sancto Pietro rispondendo
disse: «Al presente non potem curarti,
le exequie de la Donna iàm facendo,
sí chi curatïon non potem farti,
ma tu pòi fare in Yhesú credendo
a la sua Madre vergine acomanarti;
se cossí fai sanità avirai
certanamente se ben ci credarai».
Subitamente disse el phariseo:
«Io credo in Yhesú Christo veramente,
che fu vero homo e fu verace Dio,
Figliolo di Dio patre omnipotente.
Quella sua Matre, che senza altro rio
lo concepé e partorí suavemente
nella valle di Iosaphat la portate
ad seppellir‹e› come sancta Madre»

Transitus B

tunc respondens Petrus ait: "Non est meum aliud dare tibi; si autem credideris toto corde in dominum Jesum Christum, quem ista portavit in utero, et virgo permansit post partum, clementia domini, quae larga pietate salvat indignos, dabit tibi salutem"

3.

Cantare II

Stando san Giovanni a predicare
nella ciptade ‹d›'Ephesu d'Isponto
forte lo cielo conmenczò a tonare:
da una nuula candida fu 'volto,
e su per l'aire il conmentiò a portare
inanti la porta di Maria l'à folto,
qual bussò l'u‹s›cio, dipoi dentro entrone,
con revere‹n›tia Maria salutone.

Transitus B

Et ecce subito per imperium Dei omnes apostoli de locis in quibus praedicabant verbum dei elevati in nube rapti sunt, et depositi sunt ante ostium domus in qua habitabat Maria

Tra quanto estraneo al fondo narrativo B dei *Transiti*, risaltano i riferimenti all'infanzia di Maria (I 1-8), probabilmente mutuati dal capitolo *De nativitate sancte Marie Virginis* della *Legenda aurea* o dalle sue principali fonti, su tutte il *Liber de nativitate* e il *Vangelo* dello pseudo-Matteo e I 21-32, latori di informazioni note ai fedeli anche per trasmissione orale.

Il terzo cantare, in cui l'autore descrive l'Assunzione in corpo e in spirito della Vergine, pur rifacendosi fino alla decima ottava al *Transitus B*, interpola quest'ultimo (ott. 14-19) con la versione pratese dell'*Historia cinguli Mariae*, che trova origine nel *Transitus A* (e da qui riportato, ancorché corsivamente, da Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea*). Nel transito dello pseudo-Giuseppe d'Arimatea, come noto, è narrata la storia dell'apostolo Tommaso che, giunto dopo la sepoltura di Maria, ne assiste miracolosamente all'assunzione *in corpore*, ottenendo come segno dell'avvenuto miracolo – da mostrare agli apostoli e ai discepoli che avevano provveduto alla sepoltura di Maria – una cintola.[39] L'*Historia cinguli,* variamente interpretata dagli autori di testi devoti, è attestata in numerose operette di pietà popolare, tra le quali è opportuno ricordare in questa sede almeno il modello latino del *Volgarizzamento veneto della 'Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris'* (cap. 329),[40] che parrebbe alla base, sebbene non in modo puntuale, anche di altre ottave del terzo cantare, in particolare 20-21 e 24-26, nelle quali è descritto l'arrivo in cielo di Maria e l'accoglienza a lei riservata dalla Trinità, dalle schiere angeliche e, piú in generale, dai giusti del paradiso. Un esempio:

Cantare III 24	*Volgarizzamento veneto della 'Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris'* (Cornagliotti-Parnigoni)
Dio, patre omnipotente, vivo e vero, li dice "sposa" e fa del ciel regina; "figliola", la chiama, con sermone intero, "figliola e Madre, vergine divina". Lo Spir[i]to è santo, paraclito, sincero, félla suo sacremento e glori' piena, lo Padre e 'l Figlio e lo Spirito santo: un vero Dio li fé dono cotanto.	Alora, siando la vergene Maria apresentada in conspeto dello Re de gloria, Ello sí disse a quella santissima vergene: "Oy fiiolla mia predilecta, avanti la constituçione dello mondo, io si te allessi per divina destinaçione in regina et *per regalle sposa* […] Unde diebis vegnire, dillecta mia spossa, a posedire la mia gloria et la mia regal siedia, ché dello mio Regno io si te voio inchoronare; e inperçò'nde tu seràs senpre clamada regina eternalle " (cap. 328)

[39] Vd. Pratesi 2021.

[40] Sempre in area veneta, a Verona, si ricorderà almeno il volgarizzamento del solo miracolo del cingolo mariano pubblicato in Cornagliotti 1979.

Dopo alcune ottave di raccordo (27-35), nelle quali l'autore "dimostra" la veridicità dell'Assunzione sulla scia del *Liber de Assumptione* di Sant'Agostino, probabilmente desunto da *LA* CXV 157-67, la narrazione riprende fino alla fine con il miracolo del monaco peccatore che, morto, è resuscitato e redento grazie all'intercessione di Maria (ott. 36-42). Quest'ultimo episodio è interamente tratto, con minimi adattamenti,[41] da *LA* CXV 186-94, a dimostrazione di come anche il nostro, come l'autore anonimo della leggenda abruzzese, abbia "sflorato" la materia canterina da fonti diverse.

2. Criteri di trascrizione

La trascrizione del codice Angelicano 2273 è moderatamente conservativa e segue i princípi qui elencati. Le parole in *scriptio continua* sono restituite secondo l'uso moderno; in particolare: sono univerbate le preposizioni articolate (indipendentemente dalla presenza della laterale scempia o doppia), cosí come anche *imperciò*, *imperò*, *infine*, *intanto*, *nonostante*, *oggimai*, etc. a eccezione delle congiunzioni composte con *sí* e *acciò*.

È rispettata l'oscillazione tra scempie e doppie; nel caso di raddoppiamento fonosintattico, le consonanti graficamente intese sono conservate ma divise modernamente.

Sono tacitamente sciolti compendi e abbreviature; nel dettaglio: per quanto riguarda i *nomina sacra* si scioglie *Yhu* con *Yhesú* e *Xpo* con *Cristo*.

Si modernizza la grafia per le nasali, sia quando compendiate, sia quando ricorrano a piene lettere, sia in caso di assimilazione della nasale prelabiale in fonosintassi. Si distinguono *u* e *v* secondo l'uso moderno; sono ridotte a *i* le lettere *j* e *y*; si riducono i trigrammi *lgl* e *ngn* a *gl* e *gn*.

Si riduce *et* a *e*, tranne in caso di necessità metrica (per inibire sinalefe).

Sono normalizzati gli usi della *i* diacritica, che viene aggiunta o eliminata secondo l'uso moderno, per le affricate e sibilanti palatali. Si normalizza l'uso della *h* non etimologica, eliminando a es. il digramma *ch* per l'occlusiva velare prima di vocale centrale o velare. Si riducono inoltre le *ç* / *ççç* a *z* / *zzz*.

[41] Per cui cf. le note di commento, *ad locum*.

Il testo è particolarmente ricco di forme latineggianti, probabilmente per una certa familiarità del copista con testi latini: si procede pertanto mantenendo tali forme.

Si contraddistingue con l'accento la terza persona singolare e plurale dell'indicativo presente del verbo 'avere' (*à*, *ànno* etc.). Si trascrive *sè* la seconda persona singolare del presente indicativo del verbo 'essere'; la tonica è aperta in *diè* 'diede' (ma *díe* 'deve'), ed è chiusa in *dé* 'deve' e *fé* 'fece' (e cosí anche *fé* 'fede'); si stampa: *vo* 'io voglio; *vò* 'io vado'; *vo'* 'voi' (e cosí *no'* 'noi').

L'apostrofo segna caduta di vocale; il punto in alto indica caduta di consonante in fine di parola, ma non viene usato per segnalare il raddoppiamento fonosintattico (per cui vd. *supra*), né dopo le forme *co* e *no* per 'con' e 'non' da considerare forme autonome.

Si introduce una moderata punteggiatura e, di conseguenza, anche l'uso delle maiuscole, per favorire la leggibilità del testo.

Con le virgolette « » si segnala discorso diretto, ulteriori citazioni nello stesso contesto sono riportate entro " ".

I

|c. 29*r*|

1 O summa Trinità, o Dio eterno,
che onn'on[42] volesti di terra creare
– per lo peccato diviva[43] ire al'inferno –, 5'+
qui volesti tuo Figliolo i‹n›carnare
delo Spirito Sancto, qual è eterno,
e di Maria, per voler salvare,
qual fu crocifisso, morto e sepellito, 5'+
e poi che resuscitò nel ciel fo ito.

2 «Assu‹m›pta est Maria»[44] nell'alto cielo,

[42] *Onn'on*, 'ognuno'.

[43] *Diviva*, 'doveva', per cui vd. testi umbri del TLIO.

[44] *Assumpta est Maria in caelum* è inizio antifonico mariano, che qui segna l'inizio del primo cantare. L'ottava precedente funge da introduzione all'intera serie.

Vergine sancta, piena di dolcore,
electa dal principio con gran zelo,[45]
matre di Yhesú Christo salvatore;
avegna chi di dir mio cor sia gielo,[46]
riscaldirallo il tuo pio valore
in onne gratia: cossí ò certanza,
alta regina, d'i peccatori speranza. 5'+

3 E fàmin*e*[47] degno, Madre benedicta,
che lodar possa te, Vergin sacrata,
di te, Matre di Dio, qualche cosetta[48]
narrar io possa, Vergine beata.
Però 'l mio core e la lengua ci assepta
che diciar[49] possa rima adornata,
tua vita e morte e la tua assumptione
con riverentia e con divotione.

4 E seria longo narrar la sua vita,
Vergine pia sancta, a Dio servendo,
d'ogne vertú e humiltà empita,
con povertà lo suo Figliol nutrendo,
e patiente con carità infinita
nella doctrina il suo Figliol sequendo
'n Egipto, e ·l tempio e ancque in Galilea,
Yherusalem e tutta la Iudea.

|c. 29*v*|

5 E dipo llui sempre volia ire,
tanto lo suo Figliolo amava forte;

[45] zelo] çiele *ms*.

[46] *Chi*, 'che' (forma già attestata nella silloge, vd. ad es. I 14, 5; I 35, 7; II 15, 4): 'avvenga che benché il mio cuore sia freddo [al momento] di parlare, lo riscalderà il tuo pio valore in ogni grazia: questa è la mia certezza, alta regina, speranza dei peccatori'.

[47] fàmin*e*] femina *ms*.

[48] *Cosetta*, 'piccola questione', in riferimento all'umiltà del canterino nel decantare le lodi di Maria e il suo transito. La rima *benedicta* : *cosetta* : *assepta* è siciliana.

[49] *Diciar*, 'dire' (da *dicere*).

sue predicatione voliva odire,
miracol*i* che faciva in piazze e in porte[50]
e fu presente ancor al suo morire,
quando per noi riceppe pene e morte;
e videl suscitato e gire in alto
e poi riceppe lo Spirito Sancto.[51]

6 Poi tutto 'l mondo per sorte[52] eber preso
li sancti Apostoli, e ir*o* predicando,[53]
e l'un dell'altro facto avien diviso
per obedir di Yhesú il comando,
l'alta regina – che sta in paradiso –
rimase sola in Dio contemplando;
e· loco dove stava appresso è sito
al monte de Syon e Oliveto.[54]

7 E veniva pura con tanta honestade, +1
che vergin nulla al mondo n'ebe tanta
perseverando con gran suavitade
andava al tempio e lí li psalmi canta.
A chi la guarda rendía castitade
colo splendore dela sua faccia sancta, 5'+
li gente confortando dela fide:
beato è quello che nel suo Figliol crede.[55] 5'+

8 E tutt'i luochi sempre visitava
di Yhesú Christo, doze suo Figliolo,[56]

[50] *Porte*, 'porti', con scambio di *-i*/*-e* (vd. Rohlfs §142), riferito probabilmente alla pesca miracolosa di *Lc.*, 5 1-11.

[51] *Alto* : *sancto* è rima imperfetta.

[52] *Per sorte*, 'sorteggiarono dove andare'

[53] *Iro predicando*, 'andaron [dal lat. *iverunt*] predicando'.

[54] *Sito* : *Oliveto* è rima siciliana.

[55] *Fide* : *crede* in rima siciliana.

[56] *Doze*, 'dolce', per cui vd. voci del TLIO. Cf. *LA*, CXV 2: «Virgo beata […] dicitur

e donne fé i· bbaptismo spesso stava,[57]
nel luoco della passion ov'ebe duolo, 5'+
e dove Yhesú Cristo diiunava,
ed ancque luoco dove n'andò al puolo,[58]
e del sepolcro dove suscitao[59]
al terzo giorno, quando ci salvao.

|c. 30*r*|

9 Essendo nella età di sette anni,[60]
[il] padre e [la] madre al tempio la menaro,[61]
e lí servette a Dio con molti affanni,
per fin che a Ïosep la sposaro.
Lí si votao[62] servar il vergin panni,[63]
de lo qual voto si maravigliaro
parenti e li compagne e 'l sacerdoto[64]
però qu'è[65] lla prima a ffar tal voto.

10 Or sappiate bien che quella beata
Vergine e Madre del Figliol di Dio,
quattordici[66] anni poi ch'ella fu nata,

remansisse omniaque loca filii sui, scilicet locum baptismi, ieiunii, passionis, sepulture, resurrectionis et ascensionis quoad vixit devote sedula visitabat».

[57] *Donne*, 'dove' con valore di stato in luogo (*GDLI s. v.*).

[58] *Puolo*, 'polo', il *circulum coeli*, nell'Ascensione.

[59] suscitao] suscitato *corr.* -ao *ms.*

[60] Ma la presentazione al tempio di Maria avvenne all'età di tre anni (pare quindi una discrepanza del leggendario compendiato che è fonte del canterino, forse per fraintendimento per cifra numerica); vd. *LA*, CXXVII 60: «Anna igitur concepit et filiam peperit et nomen eius Mariam vocavit. Completo itaque per triennium ablactationis tempore ad templum Domini virginem cum oblationibus adduxerunt».

[61] Il verso è mensuralmente corretto per sinalefe interversale regressiva (*anni,^il*).

[62] votao] votio *ms.*

[63] 'In quell'occasione si votò [Maria fece voto] di conservare la sua verginità'.

[64] *Sacerdoto*, 'sacerdote', forma diffusa in testi toscani e abruzzesi del TLIO.

[65] *Qu'è*, 'che è', 'quella è', è esempio di adattamento morfologico-ritmico alla struttura versificatoria, che in repertori popolari si mostra dotata di una certa duttilità.

[66] quattordici] quarttordici *ms.*

poi lo Spirito Sancto concepio,
e nove mesi stette ingravidata,
po' Christo dolcemente partorio;
et anni trentatré visse co llui,
dipoi la Passïon sedici poi.[67]

11 Sí che è manifesto al' suoi devoti,
che anni sesantatré nel mondo visse.
De lei peccati giammai non fuor noti,
né in mortal vita giammai si confisse.[68]
E per intendar, siàn da vitii loti,[69]
come la Madre de la vita morisse, 5'+
e diciamo la sua assu‹m›ptione
ch'a quinci dí[70] d'agosto facta fóne.

12 Stando una dí[71] la Vergin groríosa
ne la sua casa comenciò a pensare,
e dentro dal suo cor desiderosa
subitamente comenciò infiammare:
della morte del suo Figliol*o* pietosa,
tutta commossa pre' a llacrimare:[72]

[67] *Llui* : *poi* è rima siciliana. Una addizione simile si ritrova anche in *LA*, CXV 4: «Refert ergo quod beata Virgo quando Christum concepit erat annorum XIV et in XV ipsum peperit et mansit cum eo annis XXXIII et post mortem Christi supervixit annis XXIV et secundum hoc quando obiit erat annorum LXXII». L'ultimo verso dell'ottava 10 è forse guasto, con eccesso di rafforzo avverbiale *dipoi-poi* a inizio e fine.

[68] Parafrasi del verso precedente, che suggerisce l'interpretazione di *confisse*: 'né mai confidò nella vita mortale'.

[69] 'E stiamo per ascoltare, dopo esserci purificati', altra allusione performativa, con interessante indicazione sulla necessità di purificazione, tramite confessione.

[70] *Quinci*, 'quindici' in una forma contratta (altrimenti non attestata) da *quinnici* > *quinici* (per cui vd. voci del TLIO).

[71] *Dí*, come *dies*, è femminile.

[72] L'apocope di *prese* (*pre'*) è esempio dei fenomeni di adattamento morfologico-ritmico alla struttura versificatoria.

allor*a* gli apparve l'Angel*o*, con gran lume,
e sí ‹la› salutò intendete come:[73]

|c. 30*v*|

13 «Ave», li disse, «Madre benedicta,
ricepi benedictio*n*e da colui
che dè salute a Iacob, [e] per sua electa[74]
Madre te volze per salvarci nui:
eco lo ramo dela palma netta
del paradiso, ch'i' ò recato a voi,[75]
che 'nanti ala tua vara[76] la farai ire, 7'+
però che 'l terzo dí devi morire.

14 Èchete, Madre mïa reverenda,
t'aspecta el tuo Figliolo re di gloria!».
E come è scripto nela sua legenda
la Vergin si rispuse[77] con memoria:
quel chi lli chiese ciascun‹o› lo 'ntenda,
e lassi andar onne vana ystoria:[78]

[73] *Intendete* allude alla performatività del testo. Distico che richiama i rimanti di Dante Alighieri, *Inferno*, X 67-69.

[74] *Salute a Iacob,/^et*: cosí doveva probabilmente essere percepito il verso, che rimane ipermetro all'occhio. Il testo è perfettamente coerente con il latino: «Et ecce Angelus magni luminis habitu resplendens ante eum adstitit et in salutationis verba prosiluit dicens: "Ave benedicta a Domino, suscipe illius salutem qui mandavit salutem Iacob per prophetas suos. Ecce, inquit, ramum palmae; de paradiso domini tibi attuli; quem portare facies ante feretrum tuum, cum in die tertia assumpta fueris de corpore"» (*Transitus B*, II). Il riferimento nel dialogo è alla benedizione che Dio diede a Giacobbe in *Gn*., 32 29.

[75] La rima *colui* : *nui* : *voi* è siciliana.

[76] *Vara,* 'bara', 'feretro'.

[77] *Rispuse*, 'rispuose' con dittongo ridotto.

[78] Come spesso capita in cantari agiografici, l'autore prende posizione in merito all'ortodossia o meno di una o dell'altra narrazione: 'non considerare ogni altra storia vana', esorta il verseggiatore che prende a modello l'agiografia piú accreditata, ossia il *Transitus* latino dello pseudo-Melitone, poi in buona parte accolto nella *Legenda aurea*. In particolare, per la risposta di Maria: «Tunc Maria dixit ad angelum: "Peto ut congregentur ad me omnes apostoli domini Iesu Christi"» (*Transitus B*, II).

che «chi ad me s'adunin*o* tutti quanti
miei figli e frati, l'Apostoli sancti,[79]

15 acciò che essi, 'nanti che io muoia,
coll'occhi corporal possa vedere,
i·llor presenza senza nulla noia
dal corpo l'anima si degia partire. +1
E poi cole lor mani, con tanta gioia, 7'+
e con exequie me degian seppellire. 5'+
Ancque domando che l'anima mia
Sathan non vegia, né altra cosa ria.

16 E lo tuo nome ad me lo devi dire,
acciò che la mia lengua no llo taccia».
L'Angel[80] li disse: «Madre, io non pò' dire,[81]
ch'è ineffabile, sí che nullo il saccia[82]
ma voi dovete tosto in ciel venire,
lo nome mio e Dio vedrai in faccia,[83]
e ogne cosa ad te fia manifesta
poi ch'avirai del cielo corona in testa». 7'+

|c. 31*r*|

17 Quanto[84] de' Apostoli l'Angel*o* rispuse:

[79] La vicenda, che riassume il dialogo di Maria con l'angelo, è descritta piú ampiamente in *Transitus B*, II: «Tunc Maria dixit ad angelum: "Peto ut congregentur ad me omnes apostoli domini Iesu Christi". Cui angelus: "Ecce", inquit, "hodie per virtutem domini mei Iesu Christi omnes apostoli ad te venient". Et ait illi Maria: "Rogo ut mittas super me benedictionem tuam, ut nulla potestas inferni occurrat mihi in illa hora qua anima mea fuerit egressa de corpore, et ne videam principem tenebrarum"».

[80] Angel] angen *ms.*

[81] *Io non pò' dire*, 'non posso dire', sottintendendo l'oggetto; subito dopo specifica il fatto che si tratta di cosa ineffabile.

[82] Cf. *Gn.*, 32 28-29: «At ille: "Nequaquam", inquit, "Jacob appellabitur nomen tuum, sed Israel: quoniam si contra Deum fortis fuisti, quanto magis contra homines prævalebis?". Interrogavit eum Jacob: "Dic mihi, quo appellaris nomine?". Respondit: "Cur quaeris nomen meum?". Et benedixit ei in eodem loco».

[83] Allusione a 1 *Cor.*, 13 12.

[84] Quanto] quando *ms.*

«Ecco che ogie ad te s'adunaranno,
piú belle exequie che mai non fuoro usi
nobilemente ad te, Madre, faranno
tutti l'Apostoli, cossí il tuo Figliol puse 6"+
quando morrai presente staranno:
quell*o* che 'l propheta portò in Babilone[85]
tosto l'Apostil*i* ti darà chi pòne.[86]

18 Di non vidér nimico perché chiedi?
Con ciò ssia cosa che lor capo turbi
e stando sottomissi alli tuoi piedi,
lor podestà ancor‹a› tutt'istorbi[87]
sia la tua voglia che lor giammai non vedi[88] 5'+
però che sonno[89] neri piú che corbi».[90]
L'Angel come ebbe queste cose decte,
sí ire in cielo e già piú non restette.

19 E poi la Vergin quella palma prese
e andossine in monte Oliveto
e adorava l'alto Dio cortese,
divotamente, in spirito quïeto.[91]
Dipo l'oratïon del monte scese,
coll'animo benigno, chiaro e lieto,[92]

[85] Babilone] ~~b~~babilone *ms.*

[86] 'Colui che può ti darà gli Apostoli' [*pone*, con epitesi, 'può'], ricorda ciò che Abacuc disse a *Daniele* nella sua *Prophetia*, 14 37: «Et clamavit Abacuc dicens: "Daniel, Daniel, tolle prandium, quod misit tibi Deus"». I vv. I 17, 7-8 risultano comunque oscuri.

[87] *Isturbare*, *storbare*, 'distruggere'; 'sebbene tu sia in grado di onnubilare la loro mente e sono inchinati ai tuoi piedi, e inoltre tu annulli il loro potere, sia la tua volontà'.

[88] *Chiedi* : *piedi* : *vedi*, rima per l'occhio.

[89] *Sonno*, 'sono'.

[90] *Corbi*, 'corvi', in rima siciliana con *turbi.*

[91] «Et accipiens palmam, quam susceperat de manu angeli, egressa in montem oliveti coepit orare et dicere: "Non ego fueram digna, domine, suscipere te, nisi tu misertus fuisses mei; sed tamen ego custodivi thesaurum quem commendasti mihi. Ideo peto a te, rex gloriae, ut non noceat mibi potestas gehennae"» (*Transitus B*, II).

[92] lieto] *-i- interl. ms.*

et retornossi nella sua casella,
‹et› lí ripuse quella palma bella,

la qual con gran‹de› chiarità splendia[93]
et eran verde tutti le sue foglie,
e ciasche fronde insieme rilucia
come la stella che ll'ombra ricoglie.[94]
Nella sua cammera ancora tenia
lampane ardenti senza vane spoglie:[95]
cosí staendo,[96] l'Apostoli aspectando,
e nel suo Figliol*o*[97] forte contemplando.

|c. 31*v*|

Stando san Giovanni a predicare
nella ciptade ‹d›'Ephesu d'Isponto
forte lo cielo comenczò a tonare:[98]
da una nuula[99] candida fu 'volto,[100]
e su per l'aire il comentiò a portare;
inanti la porta di Maria l'à folto,[101]
qual bussò l'u‹s›cio, dipoi dentro entròne,
con revere‹n›tia Maria salutòne.[102]

[93] splendia] *-l- interl. ms.*

[94] «Palma autem illa fulgebat nimia luce» (*Transitus B*, II).

[95] 'Nella sua stanza teneva accese lampade, e null'altro aveva'.

[96] *Staendo*, 'stando'.

[97] Figliolo] *-i- interl. ms.*

[98] In *Transitus B*, III si scrive di un terremoto: «Et ecce subito, dum praedicaret sanctus lohannes in Epheso, die dominica, hora diei tertia, terrae motus factus est magnus, et nubes elevavit eum et suscepit eum ab oculis omnium, et adduxit eum ante ostium domus ubi erat Maria». Cf., da qui fino all'ott. 32, anche *Transitus A*, 6-10.

[99] *Nuula*, 'nuvola'.

[100] 'volto] botto *ms.*

[101] *Folto*, 'fermato', 'appoggiato' (vd. *GDLI*, *s. v. folcire*). Il verso è regolare se si considera l'episinalefe *portare/^inanti*.

[102] L'ottava è estrema riduzione di quanto narrato in *Transitus B*, IV: «Et ecce subito per imperium Dei omnes apostoli de locis in quibus praedicabant verbum dei elevati in nube rapti sunt, et depositi sunt ante ostium domus in qua habitabat Maria».

22 E lui sguardan‹d›o,[103] la Vergin felice
per l'alegrezza forte lacrimao,
e fé como culei che piagne e dice:[104]
«Figliol Giovanni»,[105] ‹…-ao›
et a Giovanni: «Yhesú che è radice[106]
d'ogni divinità t'acomandao
ad me che sempre fusse mio figlio,
et io tua madre e dècci[107] tal consiglio.

23 Or ti ricordi del maestro tio[108]
che nella croce disse tal' parole!
Io so chiamata[109] dal figliol di Dio,
nel paradiso con s‹e›co me vole:
síeti recomandato il corpo mio
che ingenerao di salute el Sole,
e pregoti che 'l guardi dal' Giudei
che son malvasci, falzi, latri e rei».

24 San Piero e Paulo da Ytalia e Roma
fuoron menati, e da Borgogna Andrea,
Filippo da Siria, di India Thoma,
ammendui Yacobi vèndero di Iudea, +2
Bartholomeo d'Antiocia, da Macedonia[110] +1
ne fu menato il sortito Mathia.[111]

[103] *Sguardan‹d›o*, 'guardare', con *s-* intensiva (vd. Rohlfs 2021: § 1012). Per agevolare la lettura si aggiunge *-d-*, anche se non necessaria, trattandosi di gerundio con assimilazione e scempiamento.

[104] Cf. Dante, *Inferno*, V 26: «dirò come colui che piange e dice».

[105] Figliol Giovanni] *add. mg. ms.*

[106] Verso non chiaro nel *ms.*

[107] dècci] derci *ms.*, con *-r-* ambigua.

[108] *Tio*, 'tuo' (forma diffusa nell'Italia mediana e, in particolare, in Umbria).

[109] *So chiamata*, 'sono chiamata'.

[110] Rima irrelata *Roma* : *Thoma* : *Macedonia*, o forse "per l'occhio", vista la somiglianza grafica di *-m-* manoscritta con *-ni-*.

[111] *Sortito*, 'tirato a sorte'. *Andrea* : *Iudea* : *Mathia*, con ultimo rimante alla siciliana.

E di ’Tiopia venne san Matheo,
e d’Erminia Symon e Thadeo.

|c. 32*r*|

25 Tale era stato in Asya e in Orie‹n›te
tal per Meridie e per Septemtrione
Mesopotamea e Erupa e Occidente,
e tal per Affrica predicattione
fece, chi in Franza convertendo gente,
alcun per Grecia fé salvatïone,
in Capadocia, Libia e in Egypto,
in Persia e ritrovaronsi ove ò dicto.[112]

26 Sancto Giovanni, sentendoli star fuore, 5’+
uscí de casa e andoli a parlare,
e lo vedendo, con grande stupore,
tutti con gaudio comenciò abracciare.
E poi lo manifesta che ’l Signore
la Vergin*e* madre vole ad sé menare.
Ancque lo · dice che poi la sua morte
nesun la piagne né piano né forte.

27 «Che ’l maledicto popul*o* del’ Giudei[113]
non dican: “Custor*o* che van predicando
tucti sta a piagner la morte di custei”; +1
ch’altri non piangan a ttutti van vetando: 5’+
mo’ conoscemo quant’elli son rei,
come ti vann*o* con parole ingannando».[114]

Le ottave 24 e 25 amplificano il testo d’esordio del *Transitus B*, I, benché in nessuno delle due agiografie (*A* e *B*) siano esplicitamente dichiarati i luoghi di provenienza degli Apostoli.

[112] Distico finale (almeno graficamente) con rima imperfetta.

[113] Il tema, diffuso nella letteratura devozionale del Medioevo, della pericolosità degli ebrei – che in questo caso non vorrebbero permettere di piangere la morte di Maria – è poi trattato in II 9-10.

[114] ingannando] ingannanno *ms.*, comunque ammissibile (ma non in rima) vista l’attrazione, all’occhio del copista, di *vanno* poche parole prima.

Poi che ebe facta cotal diceria,
sancto Giovanni lor menò ad Maria.

30 Li qual' intraron con gran reverenza,
con grande gaudio e devotïone
dicendo: "O Madre, che fai, penitenzia
del' tuoi[115] peccati, dài absolutione
– prega Yhesú che 'n ti dia connoscenza –,
ad noi", disse, "e poi salvatione".[116]
E díenci ancor di far*e* li suoi mandati,
o Madre nostra, siànt'accomandati».[117]

|c. 32*v*|

31 Avenga che Thomao[118] fusse menato
in simil modo, non venne in quest'ora,
e forse fu da Dio piú ritardato
ché d'ela morta[119] avesse la centura;
e perché l'era molto scredenzato,[120]
fu di bisogno ‹di› darli certura[121]
però quando Maria in cielo andava
el sol*o* rivenne e ll'altri ognun ci stava.

32 Poi che la Vergin*e* le vide adunati,
laudò e benedisse l'alto Dio;
al suo figliolo che lli l'à mandati

[115] tuoi] suoi *ms.*

[116] «Ingressi vero apostoli domum invenerunt Mariam et salutaverunt eam dicentes: "Benedicta tu a domino, qui fecit caelum et terram"» (*Transitus B*, V); il canterino però complica la narrazione agiografica rendendo poco comprensibile il terzo verso. Verso 5: 'prega Gesú che in te sia conoscenza a noi'.

[117] *Siànt'accomandati*, 'ti siamo raccomandati'.

[118] Thomao] Thomao *add. -ss- ms.*

[119] morta] morte *ms.* La cintura è evidentemente quella di Maria, morta.

[120] *Scredenzato*, da *credènza* [lat. mediev. *credentia*] l'atto del credere; con *s-* negativo.

[121] *Certura*, 'certezza', per cui vd. Rohlfs 2021: 1119, in rima siciliana con *ora* : *centura*.

molte e infinite gratie rendío;
ardendo lampane e piú lume appicciati[122] 5”+
in mezo dell’Apostol*i* consedío.[123]
E tre dí stettero a[124] aspectare Yhesú
d’esta miseria la[125] menasse su.

33 Et ecco il terzo dí, nell’ora sexta
(chi dice la terza hora della nocte),
venne Yhesú ‹e› con allegra vesta[126]
alla sua madre, qual l’amava forte,
e co llui l’ordin*i* dell’Angel*i* con festa;
vénnici tuta la celestial corte:[127]
vergini, màrtiri, patriarchi e confessori, 5”+
con grande lume e con suavi odori.

34 Stando la sua Madre a consolare,
tutti d’intorno stavan a Maria,
e al’Apostol*i* cominciò[128] a pparlare:
«Pace, fratelli, fra voi fia tutavia»,[129] 5’+
li qual’ rispuser: «O Yhesú, che pò’ fare: 5’+
fa’ che la tua misericordia sempre sia +2
sopra di nui, come speramo in te,
che ci salvasti e donasti[130] la fé».

[122] *Appicciati*, ‘accesi’.

[123] Si segnala anche la possibilità di episinalefe *appicciati/^in mezo*.

[124] a] ad *ms.*

[125] *la*] *add. ms.*

[126] «Ecce die tertia circa horam tertiam diei super omnes qui erant in domo illa sopor irruit, et nullus omnino vigilare potuit nisi soli apostoli et tres tantummodo virgines quae ibidem erant. Et ecce subito advenit dominus Iesus Christus cum magna multitudine angelorum» (*Transitus B*, VI).

[127] *Vénnici-corte*, ‘ci venne tutta la corte celestiale’. *Nocte* : *forte* : *corte* è rima imperfetta.

[128] cominciò] conniciò *ms.*

[129] È possibile, eventualmente, anche espungere *fia*: «Pace, fratelli, fra voi tutavia».

[130] donasti] donastici *ms.*

|c. 33*r*|

35 Da poi lo nostro Salvator piacente,
al prencipi dell'appostol*i*[131] fé commando
che a man ritta dela ciptà a[132] Oriente
quel novo monumento trovirando
e seppellischino onorevilmente,
e li tre dí poï là spectarando
chi tornirà a suscitar la Madre,
in anima e[133] in corpo la menarà al Padre.[134]

36 Scendo[135] li sancti Angeli 'nanti al lecto
fecer*e* li schiere e commincior a cantare, +1
e primamente Yhesú con gran dilecto 5'+
disse: «Mia electa, vieni a riposare;
nel mio trono porrò[136] il tuo bel'aspecto
voglielo sempre re desiderare».[137]
Rispuse e disse: «Ell'è aparichiato
mio cor, Signore, di fare il tuo mandato».[138] 5'+

[131] Il principe degli apostoli è san Pietro, cosí come anche in *Transitus B*, VIII: «Tunc salvator locutus est dicens: "Surge Petre et accipe corpus Mariae et dimitte illud in dextram partem civitatis ad orientem, et invenies ibi monumentum novum, in quo ponetis eam, et expectate donec veniam ad vos"». Cf. *LA*, CXV 59-60: «Dixitque apostolis Dominus: "Corpus Virginis matris in vallem Iosaphat deferte et in monumento novo quod ibidem invenietis illud recondite et me ibidem triduo donec ad vos redeam expectate"». Il verso è regolare solo se si considera l'episinalefe *piacente,/^al prencipe* e se si ammette l'apocope dell'atona finale di *apostoli*, nonostante sia morfema plurale.

[132] a] ad *ms.*

[133] e] et *ms.*

[134] La *mensura* dell'ultimo verso è rispettata se si considera l'episinalefe *Madre/^in*.

[135] *Scendo*, 'essendo': 'essendo i santi Angeli di fronte al letto'.

[136] porrò] ti porrò *ms.*

[137] "Mia eletta, vieni a riposare; porrò in trono il tuo bell'aspetto che sempre è da re desiderato": «Tunc salvator locutus est dicens: "Veni preciosissima margarita, intra receptaculum vitae aeternae"» (*Transitus B*, VI).

[138] Cf. *Ps.*, 5 86: «Paratum cor meum, Deus, paratum cor meum; cantabo, et psalmum dicam».

37 E quelli ch'eran con Yhesú venuti,
allora tutti cantar dolcemente:[139]
«Quest'è colei che nonn-à conosciuti
peccati, né macola già sentí niente. +1
Da lei gran[140] fructi seran perceputi
quando nel cielo serà con sancta gente, 5'+
nello sguardare dell'anime sancte,
che 'nante al sommo Dio starònо tante».

38 Et essa Madre con voce benigna
di sé medesma disse tal canzone:[141]
«Gratie, o Dio, che vòi che ad te vegna,
beata me dice onne generatione,
però che di gran cose mi fé[142] degna[143]
quello ch'è potente lo suo nome».
Psalme, antiphane e ancque lectioni
cantando disse molte orationi.

|c. 33*v*|

39 Allor cantor dei cantori piú forte,
piú excellente ricomenciò a cantare:[144] 5'+

[139] *Cantar*, terza persona plurale del perfetto, in forma apocopata. Si tratta degli angeli, dei patriarchi, dei martiri, dei confessori e delle vergini che accompagnarono Cristo all'ultima visita alla madre. Cosí si legge in *LA*, CXV 45: «Circa vero horam noctis tertiam Ihesus advenit cum angelorum ordinibus, patriarcharum cetibus, martyrum agminibus, confessorum acie virginumque choro et ante torum Virginis acies ordinantur et dulcia cantica frequentantur».

[140] gran] gratia *ms*.

[141] *Canzone*, cioè 'parole in canto', poi proseguite in canto liturgico (vd. vv. 7-8), come anche nella *Legenda aurea*: «Ipsa autem de semetipsa cecinit dicens: "Beatam me dicent omnes generationes, quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius"» (*LA*, CXV 52). Questa porzione di testo non trova riscontro in *Transitus B*, cosí come quanto narrato nell'ottava 39.

[142] fé] se *ms*.

[143] *Benigna* : *vegna* : *degna* in rima siciliana.

[144] *Cantor dei cantori*, epiteto usualmente riferito a Davide, qui è Cristo, che risponde con voce trascendente – in questo caso con chiaro rinvio a *Cant.*, 4 8 – al canto della

«“Veni de Libano”, Sposa, ala mia corte;
“Veni[145] de Libano”, vienti a incoronare».[146]
Quella, con voce humile: «E· corte
ecco che vegno, Signor, con teco a stare, 5’+
nella tua gloria, paradiso e regno,
nel qual ci vivi e sta’ per sempiterno.[147]

Però che in capo de lo libro è scripto
ch’io faccia la voluntà tua, Dio;[148]
però che lo mio spir[i]to benedecto
exultao[149] in Christo, salvator mio».[150]
Cossí l’anima di Maria, com’ebe decto,[151] +2
dal corpo verginal si dipartío,
già senza pena e senza alcun dolore;[152]
in man la riceppe Christo salvatore.[153]

Madre. Cosí già in *LA*, CXV 54: «Tunc cantor cantorum omnibus [che sopra è dichiarato esser Cristo] excellentius intonavit: “Veni de Libano, sponsa, veni de Libano, veni, coronaberis”». Questo è uno dei versi che, secondo Scudieri Ruggieri 1952: 28, sarebbe prova della derivazione del cantare non da volgarizzamento, considerata l’«evidente trama latina» di alcuni passi. In *Transitus A*, 11 si legge invece: «Ita descendit Christus cum multitudine angelorum et accepit animam suae matris dilectae. Nam talis illustratio fuit et odor suavitatis et angeli cantantes cantica canticorum, ubi dicit Dominus: “Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias”», con un piú chiaro riferimento al *Cantico dei Cantici* che però non trova poi riscontro nel séguito.

[145] Veni] *-i add. ms.*

[146] *Cant.*, 4 8: «Veni de Libano, sponsa, / veni de Libano, ingredere; / respice de capite Amana, / de vertice Sanir et Hermon, / de cubilibus leonum, / de montibus pardorum».

[147] Distico finale in rima imperfetta.

[148] Cf. alcuni testi proverbiali citati in Del Popolo 2011: 159-60: «Quel dalla testa: “In capite libri scriptum est de me”», e «Scriptura favellat: / “In capite libri de me scripsere prophetae”».

[149] exultao] exultato *ms.*

[150] Vd. *Magnificat*: «et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo».

[151] *Scripto* : *benedecto* : *decto* alla siciliana.

[152] La morte indolore della Vergine è trattata anche in *LA*, CXV 57-58: «Sicque Marie anima de corpore egreditur […]. Fuitque tam a dolore carnis extranea quam a corruptione extiterat aliena».

41 La qual Yhesú nel cielo ebe menata,
a la sua man dritta a llui l'accosta
nel trono della gloria sublimata
ove altra anima mai non vi posta.
Con tanto lume la vider esser portata +2
l'Apostol*i* vel contarà lengua nostra.[154]
Allor*a* rimase il corpo di Maria
che *in eternum* benedicta sia.
Amen.

II

1 «Gloria in excelsis Deo», patre verace,
cantaro l'Angel*i*, quando Christo nacque,
«all'omini di bona volontà in terra sia pace», +4
e Dio ringratii il fuoco, l'aire e l'acque,[155]
ancque la terra che di sotto iace,
come 'ab eterno' alla Ternità piacque:
onne creata cosa faccia onore
e renda laude al sommo Creatore.[156]
|c. 34*r*|
2 Ave Maria, vergine e polcella,
di sopra al' cori dell'Angeli exaltata, 5'+

[153] Verso regolare se si considera l'episinalefe *dolore;/^in man*.

[154] *Accosta* : *posta* : *nostra* con ultima rima imperfetta.

[155] Riassunto di *Dn*., 3 57-58.

[156] Le prime tre ottave sono introduttive: il canterino, dopo aver menzionato il canto angelico del *Gloria*, in ricordo della nascita di Cristo, lega la narrazione al testo del primo cantare e interviene, come voce onnisciente, richiamando proprio la materia precedentemente trattata (ott. 3, 2: «sí come ò decto nel primo cantare»). Il genere canterino è qui detto 'canzone', con il significato di 'composizione destinata all'esecuzione cantata o cantilenata (*aliter* decantata)': l'autore si affida alla Madonna affinché il suo canto, con valore didascalico (ott. 2, 7-8: «la tua sepultura / possa narrare ad ogni creatura») sia adornato di armonia e di «perfetta rima».

per te ogni anima è ffacta chiara e bella,
humilemente da me sii pregata;
donami gratia [che] questa canzon novella 5’+
d’ogni perfecta rima sia adornata,
e dammi gratia che la tua sepultura 5’+
possa narrare ad ogne creatura.

3 Essendo morta la madre de la vita, 5’+
sí come ò decto nel primo cantare,
in cielo l’anima con Yhesú è salita;[157]
il corpo all’Apostoli rimasi a ssotterrare.[158] 6”+
Tre vergin*i* dele quale era servita
il verginal corpo presero a llavare[159]
con grande[160] reverentia e honore
or odirete che grande stupore.[161]

4 Subito sopravenne una chiarezza
con tanta luce e con tanto candore:
sopra [de] quel corpo di tanta dolcezza
che veder non si potia per [lo] splendore.
Quelle tre verginette con nettezza
cosí lavaro sentendo grande odore, 5’+

[157] Il verso è regolare considerando l’episinalefe *cantare,/^in cielo.*

[158] L’episinalefe *salita;/^il corpo* rende l’endecasillabo decente (sebbene apparentemente ipermetro).

[159] Rielaborazione, a tratti letterale, di *Transitus B*, IX: «Tres autem virgines quae ibidem erant et vigilabant susceperunt corpus beatae Mariae, ut lavarent illud more funeris. […] nisi Domini splendor apparuit magnus, et sentiebatur nihil, corpus dum lavaretur mundissimum et nullo humore sordis infectum. […] Tunc igitur sanctum corpus imposuerunt feretro». Il testo di *LA*, CXV 368 parla invece, con piú dettagli, di centoventi vergini intente alla preparazione del corpo di Maria: «Aderant CXX virgines in eius obsequium occupate», delle quali tre rimangono poi con gli apostoli portando tre lucerne. Il verso 3, 6 è regolare se si considera l’episinalefe *servita/^il verginal*.

[160] grande] -de *add. ms.*

[161] *Odirete*, qui come apostrofe all’uditorio, è verbo dell’esecuzione ricorrente nel repertorio canterino (per cui vd. Barbiellini Amidei 2016: 306-7).

lo quale[162] esciva del corpo benedicto, 5'+
po' il colcaro sopra al catalecto.[163]

«Rendete al sommo Dio laude e groria»,
cantando ad alte voci sancti psalmi
ognun dicea. «O Dio di victoria,
morir volesti in croce per salvarmi;
síemi tua passione sempre a memoria»,
ma prima Pietro comenciò tal' carmi:
«In exitu Israhel de Egypto»
tutti l'Apostol*i* sequiron tal dicto.[164]

|c. 34*v*|

L'altri discipol*i* cantaro «Alleluia!»
con molti convertiti di Giudea,
e una nubula (candida non buia!)
la vara[165] con li Apostoli coprea.
Cotal miracol*o* fé Dio ala Madre suia[166] +1
che già nesun di lor[167] non si videa
sí che potiensi bene odir*i*[168] cantare,
ma nesun di lor già potia mirare.[169]

[162] quale] -e *interl. ms.*

[163] Miracolo che segue, a tratti compendiato e a tratti letteralmente, la narrazione di *Transitus B*, IX, in cui «splendor […] magnus» riassume la ben piú vasta descrizione contenuta in *LA*, CXV 381 (di cui non si trova traccia nel cantare): «Post hoc autem tonitruum magnum totam domum concussit et spiritus fragrans domum tanta suavitate replevit ut cunctos qui aderant exceptis apostolis et tribus virginibus lucernas gestantibus ingens sopor opprimeret».

[164] *In exitu Israel de Aegypto* (*Ps.*, 113); «Post haec Petrus elevans: "Accipite corpus", coepit cantare et dicere: *Exiit Israel de Aegypto*, *Alleluia*» (*Transitus B*, X).

[165] *Vara*, 'bara'.

[166] *Suia*, 'sua', ipercorretto, con attestazioni fiorentine nel TLIO.

[167] lor] lore *ms.*

[168] odir*i* *del. ms.*

[169] Miracolo narrato in *Transitus B*, XI: «Et ecce novum miraculum. Apparuit nubes super feretrum magna valde, sicut apparere solet magnus circulus iuxta splendorem lunae; et angelorum exercitus erat in nubibus canticum suavitatis emittens, et resonabat terra a sonitu dulcedinis magnae». Il v. 8 va interpretato: 'ma nessuno poteva mirare di loro'.

7 E l'Angeli di Dio incontinente
vi fuoron coll'Apostoli a cantare:
insieme cantava tanto dolcemente,
nesuna lengua già 'l porria contare.
Giovanni iva cola palma lucente
come chi sòle la croce portare:
e cossí iva cantando tutti quanti
la terra impiendo di soave canti.[170]

8 Le voce e 'l gran romor del dolce canto
odiesi forte dentro alla ciptade;
subitamente el popul tutto quanto
con gran furore e gran iniquitade
ivan solleciti[171] cercando in ciasche canto, 6"+
spiando[172] di cotal suavitade
e sbaottiti per cotanta gloria
parien perduti de la lor memoria.[173]

9 E fu a llor decto che quella allegrezza
ch'al corpo di Mari' si gía[174] facendo
l'Apostoli di Yhesú con gran dolcezza
nella valle di Giosaphat porta godendo +1
ad seppellire; allor con asperanza[175]
concurse 'l popul ta' parole odendo:
pigliando l'arme tutti con furore
uscier Iherusalem a gran romore.

[170] Per il ramo di palma portato da san Giovanni: «Vocavit ergo sanctum Iohannem et introduxit eum in secretarium domus, et ostendit ei vestimentum sepulturae suae et palmam illam luminis, quam acceperat ab angelo» (*Transitus B*, V). Per questa e la successiva ottava cf. *LA*, CXV 393: «Chori quoque angelorum virginem laudant ita quod Iherusalem ad tantam gloriam est concussa».

[171] solleciti] solletici *ms.*

[172] *Spiando*, 'domandando' (*GDLI*: XIX, 879).

[173] 'Parevano fuor di memoria'.

[174] gía] giva *ms.*

[175] *Asperanza*, 'asprezza'.

|c. 35*r*|

10 Dicendo l'uno all'altro: «Or pigliamo
questi discipol*i*, che vanno cantando,
e tutti quanti ad morte mittiamo,
ché nostra legge van‹no› sí guastando;
e lo corpo di Maria ardiamo,
ché partorí colui che ía 'ganna‹n›do[176]
la nostra gente, e fece un'altra lege:
del popul*o* del' giudei si facía rege».[177]

11 E lí gionge‹n›do quella gente ria
vider la gloria e vider la gran festa
che si faccía al corpo di Maria.
Subitamente, con grande tempesta,[178]
un prencipe del' giudei che lí staía[179]
cole suoi mani il cathalecto infesta[180]
per far cader in terra quella vara,
ma 'i[181] come piacque a Dio li costò cara:

12 ché incontenente ambedue le mano
s'appicïaro[182] tanto fortemente
sopra la vara che forte né piano
rispiccarsi non potïen nïente
sí che alla vara apiccïate stanno.[183]

[176] *Ía 'ngannando*, 'andava [da *ibat*] ingannando'.

[177] I dialoghi sono amplificazione drammatica di quanto narrato in *Transitus B*, XII, e in *LA*, CXV 394-395; la struttura dialogata, del resto, è tipica dei repertori destinati alla devozione popolare, soprattutto quando gli eventi siano particolarmente didascalici, nella forma di *exemplum* miracoloso.

[178] *Con grande tempesta*, 'tempestivamente', rafforzativo, e al contempo 'in modo furibondo' («repletus furore et ira» in *Transitus B*, XI).

[179] staía] staiva *ms.* Il verso è regolare se in episinalefe col precedente: *tempesta,/^un prencipe.*

[180] *Infesta*, 'attacca', 'assale'.

[181] *Ma 'i* inteso sulla scorta del latino *sed illic.*

[182] *S'appicïaro*, 'si attaccarono'.

[183] L'episodio miracoloso è tratto letteralmente da *Transitus B*, XI: «Et ecce unus ex

Il phariseo se parte dolente
e va giangendo[184] con grande romore
di ciò[185] sentendo molto gran dolore!

13 L'altri giudei cadero tramortiti
che 'l corpo sancto volieno ingiuriare:
dal'Angeli di Dio fuoro asaliti
che stavan coll'Apostoli a cantare.
Molti giudei sí sono fugiti,
molti di lor*o* nè fece Dio cecare,[186]
ma sol quel prencipe[187] sentia magior doglia +1
e de tornare[188] a Christo avía[189] gran voglia.

|c. 35*v*|

14 E fortemente comenciò a gridare
ad sancto Pietro che 'l nol disprezzasse,
in tanto male lui devesse adiutare 5'+
e Yhesú Christo per lui pregasse,
dicendo: «Ben ti dego[190] rincordare
quando l'ancilla donne[191] è Cayfasse
al prencipe di giudei t'ebbe accusato +1
in mia presenza, e io t'abi' scusato».[192]

illis, qui erat princeps sacerdotum Iudaeorum in ordine suo, repletus furore et ira […]. Et accedens voluit evertere feretrum et corpus ad terram deiicere. Et statim aruerunt manus eius ab ipsius cubitibus et adhaeserunt lecto». L'appiccicarsi delle mani al feretro è variante narrativa – e meno truce – di quanto si legge nella *Legenda aurea*, dove si scrive di mani mozzate rimaste pendenti attaccate alla bara: «utraque namque manus a cubitis avulsa absciditur illisque ad grabatum pendentibus dolore horribili cruciatur» (*LA*, CXV 397).

[184] *Giangendo*, 'pentendosi' o 'disperandosi', con sonorizzazione (vd. Rohlfs 2021: § 186).

[185] ciò] chio *ms.*

[186] *Fece…cecare*, 'fece diventar ciechi'.

[187] Qui e altrove, l'ipermetria può essere risolta ricorrendo alla forma *prince.*

[188] *Tornare*, 'convertirsi'.

[189] avia] aviva *ms.*

[190] *Dego*, forma per *degio* ben nota in testi umbri (vd. Mattesini 1994, *passim*).

[191] donne] donna *ms.*

[192] *Abi' scusato*, 'ebbi scusato'. «Tunc princeps ille clamavit dicens: "Deprecor te,

15 Allora sancto Pietro rispondendo
disse: «Al presente non potem curarti,
le exequie dela Donna iàm facendo,[193]
sí chi curatïon non potem farti,
ma tu pòi fare in Yhesú credendo
ala sua Madre vergine acomanarti; 5'+
se cossí fai sanità avirai
certanamente[194] se ben ci credarai». 5'+

16 Subitamente disse el phariseo:
«Io credo in Yhesú Christo veramente,
che fu vero homo e fu verace Dio,
figliolo di Dio patre omnipotente.
Quella sua Matre, che senza altro rio[195]
lo concepé e partorí, suavemente
nella vall*e* di Iosaphat la portate[196]
ad seppellir‹e› come sancta Madre».[197]

17 E decto questo le man si spiccaro
dal catellecto e pur sentia 'l dolore
nelle sue braccia crudel e amaro,
e sancto Pietro in cotal tenore[198]

sancte Petre, ne me despicias [letteralmente *nol disprezzasse*] quaeso in tanta necessitate [lett. *in tanto male*], quia tormentis magnis crucior valde. Memor esto quod, quando in praetorio ancilla ostiaria te recognovit et dixit ceteris ut calumniarentur tibi, tunc ego lucutus sum pro te bona"» (*Transitus B*, XII). Il dialogo non è incluso nella *Legenda aurea*.

[193] *Iàm facendo*, 'andiam [eamus > iamus] facendo'.

[194] *Certanamente*, 'certamente', dall'agg. *certano*, 'certo'.

[195] *Rio*, 'difetto', 'peccato' (*GDLI*, *s. v.*).

[196] *La portate* è imperativo, 'portatela'.

[197] Di nuovo, le ottave 15 e 16 si presentano come amplificazione drammatica, in forma dialogata, del testo leggendario latino, con un'intera ottava nella forma di un *Credo* estremamente ridotto, ispirato da *Transitus B*, XII: «Tunc respondens Petrus ait: "Non est meum aliud dare tibi; si autem credideris toto corde in dominum Jesum Christum, quem ista portavit in utero, et virgo permansit post partum, clementia domini, quae larga pietate salvat indignos, dabit tibi salutem"». Distico baciato dell'ottava 16 in assonanza, anche se in umbro potrebbe essere perfetta (*portate* : *Mate*).

[198] tenore] tenone *ms.*

parlòli tosto perché l'ebe caro,
e disse: «Di': "Credo in Christo salvatore,[199]
nel vergin ventre lui portò Maria,
e dipo 'l parto fu Vergine e p‹r›ia"».[200]

|c. 36*r*|

18 Cossí l'Apostol*i* tutti liberati
da quelli iniqui e perfidi giudei
dall'Angeli di Dio fuoro guardati
cacciando tutti quelli ch'eran*o* rei.
Alla valle di Iosaphàt si so aviati[201]
ià non timendo piú del' pharisei,
e per la valle ciascun forte canta
sopra lo corpo della Madre sancta.

19 E gionti al luoco ciascaun si fisse
con gran devocïon e reverenza
al monimento che Yhesú lo disse:
ben lo trovaro per ferma sentenza
e come narra chi la storia sc‹r›isse
lí seppelliro con gra· reverenza
lo corpo sancto, vergine e electo,
nel monimento nuovo, chiaro e necto.

20 Lo qual sepolcro nel mezo della valle 5'+
di Iosaphàt è posto e collocato,
che ad Syon e Oliveto è calle,
ove la chiesa di muro e tabolato 5'+
in suo honore è facto, e lí si psalle;
sepolcro ancor sí pare hedificato
nel qual si dice che si fu sepulta
ma mo' è voto perché fu assumpta.[202]

[199] Verso regolare per episinalefe *caro,/^et disse*.

[200] 'Fu sempre vergine, dopo il parto e prima'.

[201] Verso mensuralmente regolare considerando o l'episinalefe *rei./^Alla*, o – un poco artificiosamente – un nesso trisillabico: *Alla valle di^Iosaphàt si so^aviati*.

[202] *Sepulta* : *assumpta* è rima imperfetta. Il canterino aggiunge dettagli che non trovano

21 L'Apostoli e l' discipol*i* con culoro
che s'enno co‹n›vertiti di Giudea
insieme tutti fieron gra‹n› coro
appresso al monimento ognu‹n› sedea.
Quel corpo guardan*o* come gran thesoro
e psalmi e laude lí ciascun dicea.
Tre dí Yhesú lo fo comandamento
che ll'aspectasser*o* lí del bon talento.[203]

|c. 36*v*|

22 Cossí tre dí stettero a possare
i‹n›sieme tutti con gran tenerezza
ià non lassando il consueto orare,
con gran divocione e alegrezza.
E Yhesú Christo stavano aspectare
che 'l terzo dí tornasse con dolcezza
e la sua Madre poi resuscitasse
e viva in cielo co llui la menasse.

III

1 Credo in un Dio, patre omnipotente,
del cielo e dela terra creatore,

riscontro nelle antiche *Legendae* e segnala come nel luogo del sepolcro fosse stata eretta una chiesa solida, in pietra e laterizio, in cui si canta in suo onore, ovviamente ora vuoto, dopo l'Assunzione. Effettivamente fin dai primi secoli, nei pressi della sepoltura della Vergine, si trovavano un monastero e una chiesa, quest'ultima poi distrutta dal califfato arabo e poi ricostruita da Goffredo di Buglione grazie all'intervento finanziario di Arnolfo di Rohes, allora patriarca di Gerusalemme (ma vd. De Amico 1891: 159-66). Proprio al tempo delle Crociate risale la fondazione dell'Ordine di Santa Maria di Valle Josaphat, con possedimenti anche fuori da Gerusalemme, soprattutto in Sicilia e in Calabria; a Santa Maria nella valle di Giosafat sono infatti dedicati alcuni luoghi di culto in Italia, tra cui una omonima Badía presso il comune di Paola (a. 1110) – dove soggiornò Riccardo I Cuor di Leone nel settembre del 1190 –, e una chiesa a Paternò, in Sicilia, consacrata nel 1123 (Bresc-Bautier 1975: 13-34; per la documentazione giunta in Europa vd. *Chartes de Terre Sainte* (Delaborde) e Garufi 1908: 161-83, 315-49).

[203] 'Cristo diede a loro il comando che lo attendessero vigili in quel luogo per tre giorni'.

in Yhesú Cristo, suo figliol*o* piacente,
di Maria virgin*e* nato, salvatore;
nello Spirito santo similmente,
col Padre e Figliol regna, Dio e Signore.
Credo in una sancta Ecchiesia apostolica, +1
in tutta la fé di Dio vera e cattolica.[204]

2 O Madre e figlia dello eterno Dio,
dinanti e dipo 'l parto vergin[205] sancta,[206]
prega per noi il dolce figliol tio,[207]
per cui questa canzon s'ode e canta.[208]
E dammi gratia che, con acto pio,
questa legenda rimi tutta quanta,
come resuscitasti e in ciel portata
in anima e in corpo e poi glorificata.[209]

3 E stendo,[210] come ò decto, ad aspectare
per fin nel terzo dí l'apostoli santi,[211]

[204] La stanza protocollare si sviluppa come un riassuntivo del *Credo* (vd. a v. 1 la traduzione letterale dell'*incipit*: *Credo in unum Deum*) con alcune omissioni, tra le quali risalta la mancata menzione della morte (e resurrezione) di Cristo. Il verso 8 è regolare se si considera l'episinalefe *apostolica,/^in tutta*.

[205] vergin] vergini *ms*.

[206] '[Maria è stata] una vergine santa prima, durante e dopo il parto'. Il verso sintetizza il dogma della "verginità perpetua di Maria".

[207] *Tio*, 'tuo', nel Medioevo romanzo forma diffusa nell'Italia mediana e, in particolare, in Umbria (cf. il *corpus* TLIO).

[208] *per cui*, 'per coloro che', retto dal verbo *prega* del v. precedente s'ode] ode *ms*., integrato per il senso. *Canzon*, qui da intendere non come 'forma metrica', ma piú in generale come 'componimento in versi e musica'.

[209] Nel distico finale viene anticipato il tema del cantare, ossia il dogma dell'assunzione di Maria in anima e corpo. L'ultimo verso è in episinalefe col precedente (*portata/^in anima*).

[210] *Stendo*, 'stando', forse forma ritratta per *staendo* (per vd. *infra* il commento a III 40, 1). La narrazione inizia in *medias res* e cioè – in accordo col *Transitus A*, 11 – dal terzo giorno dopo la morte di Maria (per cui vd. *supra* II 22).

[211] dí] didi *ms*.

venne Yhesú ‹…› per glorificare
la Madre e suscitarla con gran canti.
E ionto, sponso comenciò a parlare:[212]
«Pace sia ad voi, discipol*i* tutti quanti»;
risposer: «Gloria ad te, o Dio Signore.
Tu sol*o* miracol fai con gran stupore».[213]

|c. 37*r*|

4 E co llui venner l'angeli Cherubini, 5'+
l'Arcangeli sancti e ancque tutt'i Throni,
e l' Principatu e l' sancti Seraphin‹i›,[214]
li Potestati e Dominationi,
Habraam, Iacob, David e Iohachin‹i›,
vergini e màrtiri e ancque confesori,
ménanci tutta la corte del cielo,
tanto ala Madre porta amor e zelo.[215]

[212] *Sponso*, 'Sposo' e cioè 'Cristo.'

[213] Cf. *Transitus B*, XV; *LA*, CXV 114-123: «Tertia autem die veniens Ihesus cum multitudine angelorum ipsos salutavit dicens: Pax vobis. Qui responderunt: Gloria tibi, deus, qui facis mirabilia magna solus. Et dixit apostolis dominus: Quid gratie et honoris vobis videtur ut mee nunc conferam genitrici? Et illi: Iustum videtur, domine, servis tuis ut sicut tu devicta morte regnas in secula, sic tue resuscites matris corpusculum et a dextris tuis colloces in aeternum».

[214] Dato il contesto, *Principatu* è verosimilmente da ritenere forma plurale dal sostantivo di quarta *Principatus*.

[215] Cf. *Transitus A*, 11; *Transitus B*, XV; e *LA*, CXV 114. Rispetto ai principali testi assunzionistici, il cantare arricchisce il racconto della santa processione di ulteriori personaggi, eco della prima venuta di Cristo: «Circa vero horam noctis tertiam Ihesus advenit cum angelorum ordinibus, patriarcharum cetibus, martyrum agminibus, confessorum acie virginumque choro et ante torum Virginis acies ordinantur et dulcia cantica frequentantur» (*LA*, CXV 45). Nelle due omelie di Giovanni Damasceno sulla dormizione della Vergine, il teologo ricorda che all'evento erano presenti tutti gli apostoli, sopraggiunti dai paesi dove si erano recati per predicare il vangelo, e Cristo, accompagnato dalle schiere angeliche perché scortassero il corpo di Maria in cielo (I omelia). In un'altra predica il teologo ricordava che era necessario che prendessero parte a questa scorta sacra i principali tra gli antichi giusti e profeti, che avevano annunciato con chiarezza che il verbo di Dio si sarebbe incarnato in Maria per la salvezza degli uomini, in part. II omelia, per cui cf. *ad locum* Damasceno (Spinelli).

5 Stando Cristo ’nanti al monimento,
con angel*i*, con discipoli e con sancti,
fece co llor cotal‹e› parlamento,
ad tutti quelli che stanno davanti:
«Che gratie, che honore e salvamento
vi par ch’io faccia ala mia Madre, quanti?».[216]
Rispuser tutti: «O sancto Salvatore,
nui sen[217] tui servi e tu si’ nostro Signore; 5’+

6 ma tuttavia ci par degna cosa
che la tua Madre degi suscitare,
nella tua gloria eterna e amorosa;
di sopra ogne anima la degi exaltare, +1
come tua Madre e tua verace sposa.
Del ciel*o* regina la degi incoronare, 5’+
com’e · la sua carne vivi e regni,
cossí lo corpo suo con teco ’l tegni».[218]

7 E Yhesú Cristo subito rispose:
«Dirictamente avete giudicato,
cossí ‘ab eterno’ la mia mente pose,
che la mia Madre stesse de lato,
in lei mie gratie tutte son diffuse;[219]
sempre à servato[220] onne mio mandato,

[216] ‘Quali e quanti gesti d’amore (*gratie*, *honore*, *salvamento*) vi sembra opportuno che io faccia a mia Madre?’.

[217] *Sen,* ‘siamo’.

[218] Il testo canterino si allinea alle descrizioni riportate in *Transitus B*, XV e *LA*, CXV 118-120: «Et dixit apostolis dominus: Quid gratie et honoris vobis videtur ut mee nunc conferam genitrici? Et illi: Iustum videtur, domine, servis tuis ut sicut tu devicta morte regna in secula, sic tue resuscites matris corpusculum et a dextris tuis colloces in aeternum».

[219] Eco di *Ps* 44, 3: «Speciosus forma prae filiis hominum, diffusa est gratia in labiis tuis».

[220] *Servato*, ‘osservato’, e cioè ‘rispetato’; *mandato* ‘comandamento’.

ad ella sola concedirò tal dono: 5'+
che viva la porraio[221] nel mio trono».

|c. 37*v*|

8 Cossí parlando il nostro redemptore,[222]
Michahel arcangel*o* tosto fu presente[223]
a Yhesú Cristo, nostro salvatore.
L'anima di Maria, chiara e lucente,
li presentò, la qual rendia spiendore,[224]
tanto che sbaiottiva[225] la sancta gente, 7'+
e Yhesú Cristo subito l'acolse,
l'anima dela Madre sancta e dolze.[226]

9 Allor‹a› 'l nostro Salvator favella,
disse: «Lèvati su, paloma mia,
tabernacol di gloria novella,
tempio di cielo, vascel di vita pia, 5'+
dolce mia Madre, vergine e polzella,
per cui chi erra ritrova la via;
rízzati su, viva in carne e 'n ossa,
resci[227] del monimento e della fossa».[228]

[221] *Porraio*, 'porrò' (forma diffusa nell'Italia mediana e, in particolare, in Umbria, per cui cf. *corpus* TLIO).

[222] redemptore] redemptere *ms.*

[223] *fu prensente*, 'fu presente davanti'.

[224] *Spiendore*, 'splendore'.

[225] *Sbaiottiva*, 'sbigottiva'.

[226] Sulla luminosità del corpo della Vergine, tale da renderne impossibile la visione, cf. *LA*, CXV 71-72: «Tres autem virgines que ibidem erant cum corpus eius lavandi gratia expoliassent, tanta statim corpus claritate resplenduit ut tangi quidem lavandum posset, videri autem non posset. Tamdiu autem lux illa ibidem resplenduit, donec corpum a virginibus lotum fuit». Per le ott. 7-8 cf. *Transitus B*, XV-XVI e *LA*, CXV 118-121 (che meglio si accorda al testo canterino; secondo il *Transitus* B, infatti, l'arcangelo Michele agisce non perché ispirato, come in *LA* e nel cantare, ma su ordine esplicito di Cristo). Si noti ai vv. 7-8 l'assonanza rimica *acolse* : *dolze* da cui affiora un'originaria rima perfetta con forme in *-olze* caratteristiche dell'Italia mediana.

[227] *Resci*, 'esci'.

[228] L'intera ottava è una ripresa pressoché letterale di *LA*, CXV 123: «Surge proxima

10 E dicto questo, colle proprie mano
nel corpo di Maria la fé entrare
e, suscitato, 'l corpo vivo e sano
escí 'l sepulcro e commenciò ad andare.
Cutal miracul*o* fé 'l Maestro sobrano
e lla sua Madre tosto va a basciare,
e dàlli pace come è sua usanza,
Maria l'abracciò come sua speranza.[229]

11 Essendo 'l corpo di Maria suscitato, 5'+
fecelo Cristo tutto glorïoso
e, mantinente, fo glorificato,
però che era vergine e pietoso,[230]
e púsesilla[231] dal suo dextro lato,
come figliol della Madre amoroso,[232]

mea, columba mea, tabernaculum glorie, vasculum vite, templum celeste ut, sicut per coitum labem non sensisti criminis, sic in sepulcrum solutionem corporis minime patiaris»; di contro il *Transitus B* riporta una narrazione molto piú concisa: «Exsurge amica mea et proxima mea: quae non sumpsisti corruptionem per coitum, non patiaris corporis in sepulchro».

[229] 'E ciò detto, con le sue mani fece ritornare (*entrare*) l'anima (*la*, sott.) nel corpo di Maria; e, risuscitato, il corpo vivo e in salute uscí dal sepolcro e iniziò a camminare. Questo è il miracolo fatto dal Maestro celeste (*sobrano*), che subito va a baciare sua madre e la saluta come da usanza (e cioè "dà la pace", da *Pax vobis* etc), mentre Maria va ad abbracciare il Figlio, sua fonte di speranza'. Da quanto mi consta, l'ottava è una rielaborazione, invero romanzata, di *Transitus B*, XVI (laddove la *Legenda aurea* si limita a constatare la resurrezione di Maria): «Et statim resurrexit Maria de tumulo, et benedicebat dominum, et provoluta ad pedes domini adorabat eum dicens: "Non ego tibi condignas gratias possum reddere, domine, pro immensis beneficiis tuis, quae mihi ancillae tuae conferre dignatus es. Sit nomen tuum, redemptor mundi, deus Israhel, benedictus in saecula"»; da notare come nella *Legenda aurea* sia l'anima di Maria, e non quest'ultima in corpo e in spirito, a "volare" tra le braccia del Figlio (vd. *LA*, CXV 57).

[230] pietoso] pietosa *ms*., corr. per la rima e per il senso (l'agg. si riferisce infatti al *corpo* di Maria).

[231] *Pusesilla*, forma con dittongo ritratto per 'posesela'.

[232] amoroso] amaroso *ms*., corretto per il senso (cf. *s. v. amoroso*, 'amoroso', 'pieno d'amore', in TLIO).

facendo tutti l'angeli aconciare,[233]
colla sua Madre nel ciel vol ritornare.[234] 5'+

|c. 38*r*|

12 Li qual' s'appariccchiaro incontinente,
e Yhesú Cristo ali discipol*i* disse:
«La pace mia con voi sia veramente».
E dicto questo già piú non si fisse;[235]
per l'aire Cristo appiana[236] primamente,
la Madre a llato a llui volze che isse,
e dipo loro la corte celeste,
con canti e gloria e con molte gran feste,

13 ché veramente nulla lengua humana
contare nulla porria né dire a rima. 5'+
Mentre Maria nel cielo cosí apiana,
l'Apostol*i* guardon quanto va sublima;[237]
ciascun diceva: «O Vergin, tu risana
l'anima nostra, che non sia tappina».
E tutti quanti tengon l'occhi ad alto,
quanto si pò veder tanto li guardo.[238]

[233] *Facendo…anconciare*, 'ordinando', 'predisponendo in ordine gli angeli'.

[234] Nelle ottave 11-13, il racconto dell'assunzione procede molto piú speditamente, e privo di inserti dialogici, in *Transitus A*, 16; *Transitus B*, XVII e *LA*, CXV 124-125. È verosimile che da qui in avanti l'autore abbia avuto come modello leggendario un testo interpolato con la *Leggenda della cintola della vergine Maria*, aprocrifo molto diffuso tra i testi devozionali popolari, che prende le mosse da *Transitus A*, 17 e ss. (per cui vd. *infra*, ott. 14 e ss.).

[235] *Non si fisse*, 'non si fermò' (cf. la *Legenda dell'Assunzione* d'origine abruzzese nel *corpus* OVI).

[236] *Appiana* 'sale (in cielo)', dal lat. *adplanare* (cf. *s. v. appianare*, in TLIO), cosí anche in 13,3.

[237] *sublima*, 'sublime' con metaplasmo di declinazione.

[238] *Guardo*, 'guardano': 'e tutti (gli apostoli) tennero lo sguardo verso l'alto finché fu possibile (continuare a vedere in cielo Cristo, Maria e le schiere angeliche)'. Ai vv. 7-8 si noti l'assonanza *alto* : *guardo*.

14 Iendo per l'âre cossí gloriosa,
Thoma la vede altronde[239] in cielo andare;
subito disse: «O vergine pietosa,
per me el tuo figliol vogli pregare,
per te mi dà per segno qualche cosa,
sí che alla gente la possa monstrare».
Ella li mandò giú la sua centura,
ad intender che col corpo è viva e pura.[240]

15 La qual centura Thoma, tutto allegro[241]
e con devocïon, la recepete,[242]
dicendo: «Io vegio e mo' certo spero[243]
che Dio mi mostra sue cose perfecte
– nelle sue piage misi 'l dito intero –
Maria, per l'âre, viva m'aparette,[244]
la sua centura darmi, advegna indegno.
All'altri apostoli la mostrirò pe· segno». 6"+

[239] *Altronde*, '(trovandosi Tommaso) in un altro luogo'.

[240] Inizia qui il miracolo del sacro cingolo di Maria, ricevuto in dono da Tommaso perché, non presente all'assunzione della Vergine, vi credesse attraverso un segno tangibile. Il racconto, non riportato nel *Transitus B* è presente, ma diversamente articolato, in *Transitus A*, 17 e ss. e in *LA*, CXV 126 (in cui però il Varaginense, in accordo con san Girolamo, mette in guardia dalla veridicità del miracoloso evento). Se nel primo testo è Tommaso a rivelare agli apostoli, proprio grazie all'ostensione della cinta di Maria, come quest'ultima fosse salita in cielo anche col corpo (gli apostoli, infatti, nel *Transitus* A, assistono all'assunzione della sua sola anima), nel leggendario del Varaginense è concisamente riportato che, al ritorno dalla sua predicazione, l'apostolo chiedesse un segno del miracolo cui invece, in questo caso, erano stati testimoni gli altri discepoli. Il racconto canterino si accorda parzialmente al *Transitus A*, sebbene non possa dirsi concluso nel suo sviluppo: al rimprovero, non già per l'incredulità, ma per la sua assenza (nel *Transitus A*, infatti, la rampogna petrina è riferita alla mancata partecipazione alle esequie della Vergine), manca la risposta dello stesso Tommaso. È possibile che questa fosse riportata tra le ottave 18 e 19, e cioè in una stanza omessa dall'estensore del codice angelicano (o del suo antigrafo). Il distico finale è legato per episinalefe.

[241] Ancora assonanze tra i vv. 1-6: *allegro* : *recepete* : *spero* : *perfecte* : *intero* : *aparette*.

[242] R*ecepete* 'ricevette'.

[243] *certo spero*, 'ho fiducia certa' (nella vita futura).

[244] *M'aparete*, 'mi apparve'.

|c. 38*v*|

16 Li panni suoi e li sancti vestimenti,
li quali vestiro 'l corpo benedecto,
non laborati, né ancque depencti,
ma i eran grossi e sol*i* di panno netto,
però che non usaba adornamenti
poi che [ri]suscitò Cristo, come è decto,
rimaser nel sepolcro interi e sani,
per consolatïon del' cristïani.[245]

17 Hogi nel mondo li predicti panni,
ancque si trovan colla centorella,
la qual si mostra a Prato tutti l'anni
alli cristiani per grande novella;
dapo' Thomao venne senza affanni,
all'altri apostol*i* tutti allor favella,
dicendo: «Frati mei Dio vi die pace,
e Yhesú Cristo, figliol di Dio verace». 5'+

18 Li qual' rispuser: «Tu sii benvenuto,
fratello Thoma, ma molto c'increscе
che con noi insieme tu non ài veduto
lo corpo de Maria, che in ciel salesce;
ma tua ventura par che sia essuto
cossí quando Yhesú magnò del pisce[246]

[245] Il racconto dei miracoli dovuti al tocco delle vesti mariane (ott. 16-17), assente nei *Transiti*, è invece riportato in *LA*, CXC 131 e ss. Si noti come l'ottava 17 rimandi alla leggenda della sacra cintola, in particolare a quella recenziore di tradizione pratese, secondo la quale Tommaso avrebbe dato in custodia la reliquia a un sacerdote di Gerusalemme. Da qui il cingolo sarebbe poi arrivato in Toscana nel 1140 al seguito del pellegrino Michele, giunto in Terra Santa da Prato, che a sua volta avrebbe consegnato il sacro cimelio a Uberto, preposto della pieve di Santo Stefano. La storia è relata da numerosi mss., come il Magl. II.IV.56 (1373 ca) sul quale si fondano diverse edizioni a stampa (vd. per es. *La leggenda della cintola*).

[246] La rima *increscе* : *salesce* : *pisce* è siciliana.

con nui insieme, poi che suscitao,
ognuno c'era, fuor che tu, Thomao».[247]

19 Dapoi Thomao e l'altri s'adonaro,
apostoli e discipol*i* tutti quanti,
e l'alto Dio del cielo ringratiaro
dicendo psalmi e ymni e molti canti,
da llí portati inde tutti si ritrovaro, +2
dove ciascuno predicava[248] 'nanti,
e ià Yhesú colla sua Madre è giunto
presso del cielo in un momento e punto.[249]

|c. 39*r*|

20 Tutti le porte del ciel*o* subitamente 5'+
lo fuoro aperte con gran allegrezza,
quel' che eran rimasi mantinente
sí fecero a lor scontro[250] con dolcezza.
Gratioso Dio patre omnipotente,
riceppela con grande tenerezza;
tutta la corte celeste gode e canta: 5'+
«Assumpta è in cielo la Madre santa».[251]

[247] 'I quali apostoli risposero: Tu sia benvenuto, fratello Tommaso, ma ci dispiace molto che non tu abbia potuto ammirare il corpo di Maria mentre saliva in cielo; ma sembra che questa sia stata la tua sorte anche quando Gesú, resuscitato, mangiò del pesce con noi. In quell'occasione erano tutti presenti, eccetto tu, Tommaso' (sulla possibile mancanza di una stanza tra le ott. 18 e 19 vd. il commento a 14-15). In realtà, secondo i Vangeli, in quell'occasione Tommaso era presente (cf. *Io* 21, 1-14).

[248] predicava] predica *ms.*

[249] Cf. *Transitus A*, 15 e *Transitus B*, XVII.

[250] *Scontro*, 'incontro'.

[251] Nei *Transiti* (cosí come nella *Legenda aurea*) manca lo sviluppo dialogico nella descrizione dell'assunzione in cielo del corpo della Vergine, probabilmente riflesso di riscritture tarde (ott. 20-21). Si veda, per esempio, *Il volgarizzamento veneto della "Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris"*: «tuti li altri agnolli si ll'acompagnava cum gloriosissimi chanti et cum suavissimi sonni de violle et de chitare et de horgani et de oltri innumerabilli instrumenti, con preçiossi et suavissimi hodori de nardo et de mira et de alloe et de incensso et de altri preçiosissimi et suavi hodoriffere chosse» (cap. 328).

21 E quel che no ll'aveva mai veduta,
l'uno coll'altro insieme cosí dice:
«Chi è costei che è mo' nel cie · venuta,
tanto iocunda, prospera e felice
che par come aurora che se muta,
e bella come Luna in onne vice,[252]
electa come Sol, che è lucente,
terribile, alta, sancta e excellente?».[253]

22 E veramente quest'è quella Madre
che vergin, sola, nel mondo si trova.
Quest'è colei che, senza human, à padre
nel mondo per costei progenie nova.[254]
Per costei Dio è facto all'uomo frate,
e sol per lei natura si renova,
per lei ci so li gratie rendute,
che fuoro prima per Eva perdute.

23 Che contaria[255] la grande maiestade?
Chi contaria la gloria e l'onore?
Chi contaria la gran sollennitade?
No ll'à narrar verun‹o› rimatore,
che alla vergin piena d'umiltade,
che sol pensando rende gran stupore,
la sancta Trinità l'à exaltata,
a llato la sua sedia collocata.[256]

[252] *Vice*, 'vece', qui, a mio avviso, per 'in ogni suo aspetto' e cioè per 'ogni sua virtú'.

[253] Eco di *Ct.*, 6 9: «quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?».

[254] 'Questa (scil. Maria) è colei che senza uomo (*senza human*) ha partorito il padre di una nuova progenie'. Maria, *Nuova Eva* (vd. 22 8), dà cioè inizio, con la nascita di Cristo, a una nuova umanità (vd. *Gal.*, 4 4-5 e *Gn.*, 3 15).

[255] contaria] contraria *ms.*

[256] L'ineffabilità del divino è motivo ricorrente nella letteratura devota, cosí come anche in alcuni appassionati scritti teologici; si veda, per esempio, l'*Encomium in dormitio-*

|c. 39*v*|

24 Dio, patre omnipotente, vivo e vero,
li dice "sposa" e fa del ciel regina;[257]
"figliola" [la] chiama, con sermone intero,
"figliola e Madre, vergine divina".
Lo Spir[i]to è santo, paraclito, sincero,[258] 5'+
félla suo sacremento e glori' piena,[259]
lo Padre e 'l Figlio e lo Spirito santo,
un vero Dio, li fé dono cotanto.[260]

25 L'angeli sancti li stan‹no› d'intorno,
la turba del'Arcangel*i* similmente,

nem Mariae di Giovanni Damasceno: «Hanc non hominum lingua, non angelorum mundo sublimiorum mens, satis dignis est Domini gloriam perspicue contueri? Quid ergo? an quia eam pro dignitate laudare non possumus, metu compressi conticescemus? Minime prorsus. An vero transultorio, ut dicitur, gressu pergemus, nostrorumque limitum ignari, excusso timoris freno, nullo pudore ea tractabimus, quae attingi nefas est? Nequaquam. […] Quo tandem te, o Domina, nomine compeliabimus? Quibus te verbis alloquemur? Quibus laudibus sacrum tuum ac praeclarum caput ornabimus? Te, inquam, bonorum largitricem, divitiarum donatricem, humani generis ornamentum, omnisque creaturae decus, per quam illa vere beata effecta est» (*Summa aurea*, VI: 131-2; vd. anche ott. 27).

[257] «Alora, siando la vergene Maria apresentada in conspeto dello Re de gloria, Ello sí disse a quella santissima vergene: "Oy fiiolla mia predilecta, avanti la constituçione dello mondo, io si te allessi per divina destinaçione in regina et *per regalle spossa* […] Unde diebis vegnire, dillecta mia spossa, a posedire la mia gloria et la mia regal siedia, ché dello mio Regno io si te voio inchoronare; e inperçò'nde tu seràs senpre clamada regina eternalle "» (*Il volgarizzamento veneto della 'Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris'* (Cornagliotti-Parnigoni): cap. 333).

[258] *Paraclito sincero*, 'vero avvocato, vero consolatore dei cristiani'.

[259] È possibile che *glori(a)*, qui conservato perché accettabile, sia il riflesso di un errato scioglimento di un originario trigramma *gla* per 'grazia' (che evoca la *salutatio angelica* di *Lc.*, 1 28).

[260] Il sintagma *un* (cioè *unico*) *vero Dio* riprende il verso *Deum vero de Deo vero* del *Credo*. Si noti come la Vergine Maria sia talmente onorata e venerata dal Padre, dal Figlio e dallo Spirito santo da sembrare quasi "quarta nella Trinità" (e cosí è esplicitamente definita, per esempio, in una delle laude cortonesi, *Ave vergene gaudente*: «Honorata se' dal padre / di cui se' filia et madre; / in Trinità sancta quadre, / in sustantia luce ardente»; cito dal *corpus* OVI, da cui riprendo il testo dall'edizione *Laude cortonesi* (Varanini-Banfi-Burgio).

l'ordin del' Troni popul‹o› adorno,
li Dominatïon li stan presente,
Principato li serve con sogiorno,
li Potestati li stan reverente,
e li Vertú per festa di lei salto,
Cherubin e Seraphin nanti li canto.[261]

26 Li patriarchi[262] tutti li dan laude,
li Apostoli de Cristo gloriosi,[263]
martori la pregon dicendo "exaude",
e similmente el' confesso' pietosi.
Le vergin sancte cantan «Maria gaude»,
cielo e terra li stando amorosi.[264]
L'infernal peccato' tutti [li] stridò,
li spiriti maligni ancor [li] gridò.[265]

27 Qual cor o le‹n›gua porria mai contare
la festa e la gloria della Assumptione?
Qual lengua humana porria narrare,
chi far mai ne porria degno sermone?
Alcun'oppenïon ve vo contare,
ch'e doctori n'asegnò per rascione
come stavía in cielo incoronata,
dal dolce figliol suo cossí exaltata.[266]

[261] *salto* : *canto* 'saltano : cantano', in rima per assonanza.

[262] patriarchi] patriachi *ms.*

[263] Errore d'autore: gli Apostoli, infatti, sono rimasti sulla terra (vd. le ott. precedenti).

[264] *li stando*, 'le si dimostrano'.

[265] Cf. *Il volgarizzamento veneto della 'Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris'* (Cornagliotti-Parnigoni), in part. cap. 331. *Qua si disse chomo la vergene Maria si fo reçevuda da li agnolli et da tuti li altri santi* e cap. 332. *Qua si disse chomo santo Stefano protomartore si reçevé la dillecta vergene Maria*. Le ottave 24-26 sembrerebbero compendiare quanto piú distesamente riportato nelle *Vite* apocrife di Maria (vd. ancora *Il volgarizzamento veneto della 'Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris'* – Cornagliotti-Parnigoni –: capp. 333 e ss.).

[266] Vd. commento a ott. 23.

|c. 40*r*|

28 Se Cristo el' corpi di molti sui sancti
in questa vita l'à cossí exaltato,
chi al' corpi lor si fanno feste e canti,
eccliesie e luochi li son diputati,
al' qual' ci vanno peregrini cotanti, 5'+
e son con molte votora[267] honorati
san Piero e Paulo e altri santi in Roma,
in Spagna, Iacomo e, nel'India, Thoma;

29 se 'l corpo de Maria aduncque è in terra,
com‹e› è nel mondo non venerato?
Se 'n verun luco nascosso[268] si reserva, 5'+
ché, come è degno, non è coltivato?[269]
Parria Cristo Yhesú, che mai non erra,[270]
materno corpo avesse desprezzato:
però presumo che'l nel cielo stia
l'anima e 'l corpo colla carne pia.

30 E quanto posso io 'l credo veramente,
avegna che l'Evangelio nol provi,
ogne doctor di Echisia consente,
quanti so stati, dich'io, vechi e nuovi,
ch'è sopr'ogne creatura eminente.[271]
Poich'el nel mondo non par che si truovi
il corpo, di qual Cristo fo incarnato,
credo che a llato a llui sia collocato.[272]

[267] *Votora*, 'voti' (vd. Rohlfs, § 370).

[268] *Luco nascosso*, 'luogo (con dittongo ritratto) nascosto'.

[269] *Coltivato*, 'venerato perché degno di culto'.

[270] Verso d'ascendenza dantesca (per cui vd. *Inf.*, II 6; XXVIII 12 e *Purg.*, XX 147).

[271] 'Sebbene nel *Vangelo* non se ne parli, ogni Dottore della Chiesa, sia del passato, sia quelli a noi piú vicini, ha confermato che la Vergine è la piú alta e nobile (*eminente*) tra tutte le creature (e in virtú di questo è stata ritenuta possibile la sua assunzione in corpo e in ispirito).

[272] Un po' ingenue, ma intrise di autentica devozione popolare, le ottave 28-30 che

31 E Austino intra l'altri dice
che 'l talamo del ciel, trono di Dio,
tabernaculo di Yhesú felice,
che puramente 'l conceppe e partorío,[273] 5'+
d'ogne cosa è che degna in cotal vice,[274]
e stia nel cielo a llato al figliol sio,[275]
sí che ello guarde sempre alla sua Madre,
e ell'a lui, che ll'è figliolo e patre.

|c. 40*v*|

32 Tanto thesoro e corpo sí giocundo,
lo qual portao il nostro Salvatore,
degno è chi stea nel cielo, e non nel mondo,
col trino e uno Dio nostro Signore,
e tenga dipo lui luoco secondo,[276]
sí che ricorso ci àia 'l peccatore
a llei, chi pregi 'l figliol con sua prece,[277]
Figliol e Padre, sí come si dice.[278]

33 Certanamente[279] quest'è quella donna,

anticipano il pensiero di Agostino, chiamato ad avvalorare il dogma dell'Assunzione (proclamato, si ricorderà, soltanto nel 1950 da Pio XII). L'autore sembra quasi voler dire: abbiamo le reliquie e i corpi di molti santi e tutti sono venerati e variamente onorati. Di conseguenza, se il corpo di Maria è in terra (e cioè se non credete nella sua assunzione), spiegatemi: perché non è conservato? e perché non è oggetto di culto? A questa domanda non potete rispondermi, chiosa, tra le righe, il nostro.

[273] *Conceppe e partorio*, 'concepí e partorí'.

[274] *In cotal vice*, 'in questa veste' (di madre di Cristo).

[275] *Sio*, 'suo', forma diffusa nell'Italia mediana, in particolare in Umbria (per cui cf. *corpus* OVI).

[276] Altrimenti detto: la Vergine Maria, per importanza, è seconda solo a Dio.

[277] *Prece*, 'preghiera'.

[278] Ma si può pensare, per la rima, anche alla forma *dece* da *decet* col senso: 'cosí come si conviene' . La posizione di Agostino, cosí come sviluppata nel *Liber De Assumptione*, è ben compendiata da Iacopo da Varazze in *LA*, CXV 157-67, in part. 161-163: «Secunda vero est corporis eius dignitas, unde ait: "Thronum dei, thalamum domini celi, tabernaculum Christi dignum est ibi esse ubi ipse est: tam pretiosum thesaurum dignius est celum servare quam terra"».

[279] *Certanamente*, 'certamente'.

che si descrive nell'Apocalisse,
pietosa e humíle, de vertú[280] colomna:
Vergine e Matre ad altri non se disse.
Quest'è colei che d'onne gratia abunda,
David e piú propheti di lei scrisse,
di sol vestita e di pianeti ornata,
di stelle à la corona e è advocata.[281]

34 E è advocata delli peccatori,[282]
e tutt'i iusti in gratia conferma,
caccia peccati, vicii et errori,
guaresce 'l corpo e ll'anima ch'è inferma.
Beati quelli che con humil cori
la pregon che ssia lor‹o› guardia firma,
beato quello che ll'à in devocione,
non serà vento da tentatïone.[283]

35 Con gran baldanza, peccator, pòi andare
dinanti all'alto Di', che ci perdoni,
ché la regina del cielo sta advocare 5'+
sempre per nui, con humil' sermoni,
e chi el suo nome l'usa de chiamare,
dal' suoi inimici il guarda e da' dimoni,
però un miracol*o* vi ne vo contare,
si con divocion volete ascoltare.

|c. 41*r*|

36 Eran piú monachi in un monestero,
serventi all'alto Dio, e ala Madre

[280] vertú] verti *ms.*

[281] Cf. *Ap.*, 12 1-2 e ss. (in cui però la donna che sconfigge il "drago", simbolo di Satana, era stata prevalentemente interpretata come la Chiesa fino all'anno 1000 circa) e vd. almeno, tra le prefigurazioni mariane veterotestamentarie, *Is.*, 7 14 e 11 1; *Mi.*, 5 1-15; *Gn.*, 3 9-15.

[282] Si noti la struttura capfinida delle ottave 33-34.

[283] *Vento*, forma priva di anafonesi per 'vinto, sconfitto'.

ognun devoto e di vita austero,
all'abate obediente come a padre.
Eranci iv'uno superbo e altero,
corrègiar già nol potia verun frate,
facendo semper ogne cosa ria,
ma pur in devocion avi[v]a Maria.[284]

37 Ogne vertú al tutto avia scacciata,
e sola questa a llui era rimasta:
commettia onne cosa scellarata,
né observava già la vita casta.
Dove voliva, andar: ogne fiata
l'abbate il reprendia e pur non basta,
e dí e nocte dissoluto stava,
pur in devotïon Maria portava.[285]

38 Iendo una nocte, ché era sua usanza,[286]
al luoco dove già solia andare,
ad sua devota, overo − non so − manza,[287]
fiume per ponte li convenia passare;[288] 5'+
e ionto al ponte cade per certanza,[289]
ad Maria s'acommanda giú per l'âre,
e dentro all'acqua del fiume morío,
l'anima sua dal corpo si partío.[290]

[284] Il miracolo del monaco peccatore, che si sviluppa fino all'ottava 42, è mutuato, con qualche adattamento, da *LA*, CXV 196-204 (a sua volta ripreso dal cosiddetto *Liber miracolorum beatae Marie virginis* di Bartolomeo da Trento).

[285] portava] porotava *ms*. Molto piú sintetica la *Legenda aurea*: «Erat quidam monachus valde lubricus, sed in beatam Mariam valde devotus» (*LA*, CXV 196).

[286] usanza] usaza *ms*.

[287] *Manza*, dal prov. *amansa*, col significato di 'donna che si ama o di cui si ha l'amore', 'concubina' (per cui vd. *s. v. manza*, in TLIO).

[288] 'Doveva attraversare il fiume passando sul ponte'. convenia] covenia *ms*.

[289] *Per certanza*, 'certamente'.

[290] Cf. *LA*, CXV 197-98 (in cui però viene riferito che il monaco, ogni sera, prima di uscire, passava davanti all'altare per "salutare" la Vergine. Manca, invece, il particolare della raccomandazione della sua anima a Maria mentre sta cadendo nel fiume).

39 Subitamente essendo cossí morto,
l'anima sua il' demonii grapparo;[291]
l'angeli di Dio ci acursero di corto,[292]
per libera· quell'anima volaro.
Dician il' demonii: «Non ci fate torto! +1
ad che veneste? che non c'è riparo,
e questi è nostro. Non ci avete parte:[293]
del' sui peccati ne mostraremo carte».[294] 5'+

|c. 41*v*|

40 Cossí staendo in questa 'ntenzione,[295]
subitamente Maria sopravenne,
rampognandoli[296] di lor presumzione,
di quel che ànno facto li riprende.
Culor rispondon che in mala 'ntenzione
al monaco la morte l'adevenne,
però l'anima grappammo[297] per portare,
«ma' piú che piaccia a te non potemo fare».

41 Immantinente la vergin beata
per lo suo devoto prese advocare,
davanti al suo figliol inginocchiata,
humilemente commenciò a pregare
che lli perdoni per questa fiata:
l'anima al corpo degia far tornare,
e questa gratia faccia per suo honore.
E tosto sí 'l concede el Salvatore.[298]

[291] *Grapparo*, 'afferrarono' (cf. *s. v. grappare*, in TLIO).

[292] *Di corto* 'subito', 'immediatamente'.

[293] che non c'è…nostro] che c'è riparo / e questi è *ms.*, corr. per il senso.

[294] 'Vi daremo prova (*mostraremo carte*) dei suoi peccati'; cf. *LA*, CXV 199-202.

[295] *Staendo*, 'stando', con *-e-* agg. in interl., forma diffusa nell'Italia mediana e, in particolare, in Umbria (per cui cf. il *corpus* TLIO); *'ntenzione*, 'tenzone, discussione', in rima equivoca col v. 5.

[296] *Rampognandoli,* 'rimproverandoli (aspramente)' (vd. *s. v. rampognare*, in TLIO).

[297] *Grappammo* 'afferrammo' (vd. commento a 39, 2).

[298] Per le ott. 40-41 cf. *LA*, CXV 203-8. In *LA* CXV 204-7 Maria non intercede per l'anima del defunto monaco, ma invoca il giudizio di Dio.

42 Subitamente fu resuscitato,
al monestero sí vve fu presente[299]
e de quel fiume fu tornato;[300]
Al suo abate narra incontinente,
poi si fé absolvere d'omne suo peccato.
A Dio servette poi perfectamente,
e in bone opere la vita finío,
per mer[i]ti di Maria in ciel salío.[301]

43 Or preghiamola adunque del bon core,
che per nui advochi 'nanti all'alto Dio,
sieli ricommandato rimatore,
che questo fece con sermon sí pio,
e per nui chiegia gratia al Salvatore,
che ascolta aven con gran disio,
e diciamo ‹…› «Ave Maria»,[302]
e alla fin cantiamo «Salve Regina».[303] 7'+

Deo gratias, amen.

Attilio Cicchella
(Università degli Studi di Torino)

Thomas Persico
(Università degli Studi di Bergamo)

[299] presente] tornato *ms.*, corretto per la rima.

[300] e de… tornato] *add. marg.*, dalla stessa mano, con segno di richiamo.

[301] Cf. *LA*, CXV 209-10 (in cui manca, però, la confessione del monaco all'abate e la chiosa sui suoi successivi meriti che gli sarebbero valsi il paradiso).

[302] Verso lacunoso e in rima imperfetta.

[303] *Ascolta aven*, 'abbiamo una scorta/guardia' (vd. *s. v. scolta*, in TLIO).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Bronzini 1952 = Giovanni Battista Bronzini, *Una redazione versificata umbro-senese della leggenda di s. Caterina d'Alessandria*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», 4 (1952): 75-106.

Bronzini 1967 = Giovanni Battista Bronzini, *La leggenda di S. Caterina d'Alessandria di 'Rainero da Preceno'*, in *Studi in onore del custode generale Alfredo Schiaffini*, Roma, Arcadia, 1967.

Cantari del Trecento (Balduino) = *Cantari del Trecento*, a c. di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970.

Cantari religiosi (Varanini) = *Cantari religiosi senesi del Trecento. Neri Pagliaresi – Fra Felice Tancredi da Massa – Niccolò Cicerchia*, a c. di Giovanni Varanini, Bari, Laterza, 1965.

Chartes de Terre Sainte (Delaborde) = *Chartes de Terre Sainte provenanr de l'Abbaye de N.-D. de Josaphat*, éd. par Henri-François Delaborde, Paris, E. Thorin, 1880.

Cornagliotti 1979 = Anna Cornagliotti, *Un volgarizzamento del 'Transitus' Pseudo-Josephi de Arimathea in dialetto veronese*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», 113 (1979): 198-208.

Cristofano Guidini (Cicchella-Persico) = Cristofano Guidini, *Cantari sulla «Legenda aurea» e altri (Rieti, Biblioteca Paroniana, ms. I.2.45)*, a c. di Attilio Cicchella - Thomas Persico, introduzione di Concetto Del Popolo con un saggio di Giuseppe Noto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022.

Damasceno (Spinelli) = Mario Spinelli (a c. di), Giovanni Damasceno, *Omelie cristologiche e mariane*, Roma, Città Nuova, 1980.

Dante Alighieri (Malato) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Enrico Malato, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, vol. VI, to. 1. *Inferno*, Roma, Salerno Editrice, 2022.

De Amico 1891 = Antonio De Amico, *Brevis et exacta notitia originis Monasterii S. Mariae de Valle Iosaphat Ordinis S. Benedicti in urbe Hierusalem*, in Id., *Scritti inediti o rati*, a c. di di Raffaele Starrabba, Palermo, Tipografia dello Statuto, 1891: 159-66.

Filippo Villani (Bellomo) = *Expositio seu comentum super 'Comedia' Dantis Allegherii*, a c. di Saverio Bellomo, Firenze, Le Lettere, 1989.

Il Bianco da Siena (Serventi) = Il Bianco da Siena, *Laudi*, cura di Silvia Serventi, Roma, Antonianum, 2013.

LA = Giovanni Paolo Maggioni (a c. di), *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, trad. it. coordinata da Francesco Stella, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2007, 2 voll.

La leggenda della cintola = *La leggenda della cintola di Maria Vergine che si conserva in Prato, scritta nel buon secolo della lingua*, Prato, Tipografia Guasti, 1861.

Laude cortonesi (Varanini-Banfi-Burgio) = Giorgio Varanini · Luigi Banfi · Anna Ceruti Burgio (a c. di), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, Firenze, L. Olschki, 1981, 2 voll.

Leggenda del Transito della Madonna (Elsheikh) = *Leggenda del Transito della Madonna. Testo aquilano del Trecento*, «Studi e problemi di critica testuale», LI (1995): 7-42.

Persico 2023 = Thomas Persico, *Leonardo Giustinian e l'Ars nova del Trecento nella laude dei codici Chigiano L.VII.266 e Riccardiano 1764*, «Aevum», 97/2 (2023): 451-470.

Poemetti sacri (Percopo) = Erasmo Percopo (a c. di), *Poemetti sacri dei secoli XIV e XV pubblicati per la prima volta ed illustrati*, Bologna, G. Romagnoli, 1885.

Scudieri Ruggieri 1952 = Jole Scudieri Ruggieri, *Un cantare sul transito della Vergine*, «Lares», 18 (1952): 27-40.

Summa aurea = *Summa aurea de laudibus Beatissimae Virginis Mariae, Dei genitricis sine labe conceptae*, Parigi, J.P. Migne editorem, 1866, 13 voll.

Thomas Caffarini (Cavallini-Foralosso) = Thomas Antonii de Senis 'Caffarini', *Libellus de supplemento legende prolixe virginis beate Catherine de Senis*, ed. Giuliana Cavallini · Imelda Foralosso, Roma, Edizioni Cateriniane, 1974.

Transitus A = Konstantin von Tischendorf (a c. di), *Apocalypses apochryphae Mosis, Esdrae, Pauli, Iohanni, item Mariae dormitio, additis Evangeliorum et Actuum apochryphorum supplementis*, Lipisa, H. Mendelssohn, 1866, pp. 113-23.

Transitus B = Konstantin von Tischendorf (a c. di), *Apocalypses apochryphae Mosis, Esdrae, Pauli, Iohanni, item Mariae dormitio, additis Evangeliorum et Actuum apochryphorum supplementis*, Lipisa, H. Mendelssohn, 1866, pp. 124-26.

Volgarizzamento veneto della 'Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris' (Cornagliotti-Parnigoni), *Volgarizzamento veneto della 'Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris' secondo il ms. Oxford, Bodleian Library, Canon. It. 280*, ed. a c. di Anna Cornagliotti e Laura Parnigoni, illustrazioni e commento iconografico di Maria Luisa Vicentini, Milano, Ledizioni, 2023.

LETTERATURA SECONDARIA

Avalle 2017 = d'Arco Silvio Avalle, *L'anisosillabismo reale e/o virtuale: poesia e musica e il trattamento delle sillabe atone*, in *Introduzione*, in *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, Firenze, Ricciardi, 1992, poi in Maria Sofia Lannutti (a c. di) *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017: 231-238.

Balduino 1965 = Armando Balduino, *Per il testo della 'Fanciullezza di Gesù' di Fra Felice Tancredi da Massa*, «Lettere Italiane», 18/3 (1965): 333-47.

Balduino 2004 = Armando Balduino, *Novelle in ottave dal Tre al Cinquecento*, «Stilistica e metrica italiana», 4 (2004): 203-27.

Barbiellini Amidei 2016 = Beatrice Barbellini Amidei, *In margine all'ottava canterina, ai poemi in ottave del Boccaccio e alla comunicazione letteraria*, «Carte Romanze», 4/2 (2016): 305-16.

Bianconi 1962 = Sandro Bianconi, *Ricerche sui dialetti d'Orvieto e di Viterbo nel medioevo*, «Studi linguistici italiani», 3 (1962): 3-175.

Bresc-Bautier 1975 = Geneviève Bresc-Bautier, *Les possessions des églises de Terre Sainte en Italie du Sud (Pouille, Calabre, Sicile)*, in *Roberto il Guiscardo e il suo tempo*. Relazioni e comunicazioni nelle prime Giornate normanno-sveve, Bari, maggio 1973, Bari ·Roma, Università degli Studi di Bari ·Edizioni Dedalo, 1975: 13-34.

Broggio 2011 = Paolo Broggio, *Immacolata Concezione*, «Bruniana & Campanelliana», 17/1 (2011): 233-43.

Cabani 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

Checchi 2019 = Davide Checchi, *Vocali virtuali e ritmo del verso della lirica italiana delle Origini: alcuni sondaggi*, in Simone Albonico - Amelia Juri (a c. di), *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 53-74.

Cioni 1963 = Alfredo Cioni, *La poesia religiosa. I cantari agiografici e le rime di argomento sacro*, Firenze, Sansoni, 1963.

Daolmi 2020 = Davide Daolmi, *Il modello ritmico della lauda in endecasillabi*, in Paolo Bravi × Teresa Proto (a c. di), *L'endecasillabo cantato. Dalla metrica alla voce*, Udine, Colle, 2020.

De Robertis 1961 = Domenico De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960)*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961.

De Robertis 1970 = Domenico De Robertis, *Cantari antichi,* «Studi di Filologia Italiana», 28 (1970): 67-175.

Degl'Innocenti 2020 = Luca Degl'Innocenti, *I cantari in ottava rima tra Medio Evo e primo Rinascimento: i cantimpanca e la piazza*, in Maurizio Agamennone (a c. di) *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, Lucca, LIM, 2020.

Degl'Innocenti 2021= Antonella Degl'Innocenti, *Apocrifi mariani nella 'Legenda aurea'*, in *Gli apocrifi dedicati a Maria nella cultura latina dei secoli XIII-XIV*, a c. di Francesco Santi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2021: 3-16.

Del Popolo 2011 = Concetto Del Popolo, *«Noi leggevamo un giorno…». Parole, lingua, esegesi*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2011.

Di Girolamo 2008 = Costanzo Di Girolamo, *Introduzione*, in *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 2. *Poeti alla corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008.

Di Girolamo-Fratta 1999 = Costanzo Di Girolamo, Aniello Fratta, *I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani*, in Rosario Coluccia, Riccardo Gualdo (a c. di) *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile, per la definizione del canone*. Atti del convegno di Lecce, 21-23 aprile 1998, Galatina, Congedo, 1999: 167-85.

Garufi 1908 = Carlo Alberto Garufi, *Il Tabulario di S. Maria di Valle di Giosafat nel tempo Normanno-Svevo e la data delle sue falsificazioni*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», 5 (1908): 161-183, 315-349.

GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, dir. Salvatore Battaglia, poi Giorgio Barberi Squarotti, 21 voll. e 2 voll. di Supplemento, Torino, UTET, 1961-2008.

Lannutti 1994 = Maria Sofia Lannutti, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, «Studi Medievali», 34 (1994): 1-66.

Mattesini 1994 = Enzo Mattesini, *Umbria*, in Francesco Bruni (a c. di) *L'Italiano nelle regioni*, Torino, UTET, 1994.

Menichetti 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

Mimouni 2011 = Simon Claude Mimouni, *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie. Études littéraires, historiques et doctrinales*, Leiden, Brill, 2011.

Olejnik 2017 = Monika I. Miriam Olejnik, *La 'Dormitio Mariae' dai suoi albori fino al VI secolo. Tradizione, interpretazione e origine del dogma nella letteratura assunzionista, patristica a riscontro archeologico, liturgico e iconografico*. Tesi di Dottorato in Teologia, Olomuc (Rep. Ceca), 2017.

Paoli 2021 = Emore Paoli, *Bartolomeo da Trento e gli apocrifi mariani*, in *Gli apocrifi dedicati a Maria nella cultura latina dei secoli XIII-XIV*, a c. di Francesco Santi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2021: 55-67.

Persico 2022 = Thomas Persico, *Tratti grafici e ipermetrie apparenti nel laudario chigiano L.VII.266*, «Medioevo Letterario d'Italia», 19 (2022): 125-42.

Praloran 2007 = Marco Praloran, *Alcune osservazioni sullo studio delle strutture formali nei cantari*, in Michelangelo Picone e Luisa Rubini (a c. di), *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), Firenze, Olschki, 2007.

Praloran 2011 = Marco Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.

Pratesi 2021 = Marco Pratesi, *Il 'Transito dello pseudo-Giuseppe d'Arimatea' e la 'Hi-*

storia cinguli', in *Gli apocrifi dedicati a Maria nella cultura latina dei secoli XIII-XIV*, a c. di Francesco Santi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2021: 87-119.

Questioni filosofiche (Geymonat) = *'Questioni filosofiche' in volgare mediano dei primi del Trecento*, edizione critica a cura di Francesca Geymonat, Pisa, SNS, 2000.

Rohlfs 2021 = Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. I, *Fonetica*, trad. it. di S. Persichino; vol. II, *Morfologia*, trad. it. di T. Franceschi; vol. III, *Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi, 1966-1969, rist. Bologna, il Mulino, 2021.

Sileo 2008 = Leonardo Sileo, *Filosofia, medicina e teologia. Il concepimento di Maria nella svolta teoretica di Duns Scoto*, in Martìn Carbajo Nunez (a c. di), *Giovanni Duns Scoto. Studi e ricerche nel VII Centenario della sua morte*, Roma, Antonianum, vol. I, 2008: 17-38.

Soldani 1999 = Arnaldo Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella «Gerusalemme liberata»*, Lucca, Pazini Fazzi, 1999.

Spiazzi 2016 = Anna Spiazzi, *Per un'analisi dell'oralita nei cantari*, «Carte Romanze», 2/2 (2016): 145-174.

Stussi 1988 = Alfredo Stussi, *Nuovo avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1988.

Tenneroni 1894 = Annibale Tenneroni (a c. di), *Bibliotheca Manzoniana. Catalogo ragionato dei manoscritti appartenuti al fu conte Giacomo Manzoni*, Città di Castello, S. Lapi, 1894.

Toschi 1946 = Paolo Toschi, *Santa Caterina d'Alessandria*, «Ecclesia», 5 (1946): 532-34.

Vermigli 2021 = Francesco Vermigli, *Gli apocrifi nella letteratura teologica del secolo XIII*, in *Gli apocrifi dedicati a Maria nella cultura latina dei secoli XIII-XIV*, a c. di Francesco Santi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2021: 17-35.

Vignuzzi 1993-1994 = Ugo Vignuzzi, *Il volgare nell'Italia mediana*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di Luca Serianni, Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1993-1994, vol. III (*Le altre lingue*): 329-72

Wilson 2009 = Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence. The 'cantasi come' tradition (1375- 1550)*, Firenze, Olschki, 2009.

Wilson 2021 = Blake Wilson, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy. Memory, Performance, and Oral Poetry*, Cambridge, University Printing House, 2021.

Ziino 2007 = Agostino Ziino, *Canto della Passione, canto delle laudi e tradizione orale nel Trecento*, «Bašćinski glasi: južnohrvatski etnomuzikološki godišnjak», 9-10 (2009): 319-327.

Zimei 2015 = Francesco Zimei, *I «cantici» del Perdono. Laude e soni nella devozione aquilana a san Pietro Celestino*, Lucca, LIM, 2015.

RIASSUNTO: Il contributo propone lo studio e l'edizione della corona di cantari sull'Assunzione della Vergine trasmessi dal codice 2273 della Biblioteca Anglica di Roma. Il testo, di cui sono edite in antologia solo alcune ottave, è qui trascritto e pubblicato in modo conservativo, corredato da un commento in cui sono rintracciate le fonti principali, tra cui luoghi della *Legenda aurea*, testi biblici, agiografie assunzionistiche (soprattutto *Transitus A* e *Transitus B* dello Pseudo Melitone).

PAROLE CHIAVE: cantari; Assunzione; Angelicano 2273.

ABSTRACT: This paper proposes the study and critical edition of the crown of *cantari* on the Assumption of the Virgin transmitted from ms. 2273 of Biblioteca Angelica in Rome. The text, actually published only partially in anthology, is here transcribed and published in a conservative manner, with a commentary in wich we trace the main sources, for example some *loci* of *Legenda aurea*, biblical texts, hagiographies about Assumption (especially *Transitus A* and *Transitus B* by Pseudo-Melitone).

KEYWORDS: cantari; Assumption; Angelicano 2273.

PROCESSO AD AMORE: LE FROTTOLE IN CONTRASTO «O FALSO LUSINGHIERE E PIEN D'INGANNI» E «PER CERTO CHE MI PIACE»

1. Premessa

Sin dalla prima metà del Quattrocento, perlopiú in area toscana, è documentata la circolazione di una coppia anonima di rime che simula un contrasto tra un amante deluso e Amore. Nella proposta, *O falso lusinghiere e pien d'inganni*, una voce maschile avanza contro il dio accuse di crudeltà, puntualmente respinte da quest'ultimo nella risposta, *Per certo che mi piace*.[1] Alla denuncia dell'amante di averlo irretito con false promesse di gioia, supportata da tragici esempi del mito e della storia, Amore replica dapprima protestando la sua lealtà, anch'essa comprovata da vicende illustri, e poi additando nella viltà degli uomini la ragione effettiva dei loro amori infelici.

Il dittico è composto da due frottole, un genere che per fluidità formale ancora pone importanti problemi definitori e di edizione.[2] È noto che di una medesima frottola il testimoniale può esibire un'impaginazione a mo' di prosa oppure in versi in colonna o a rigo pieno, talora con una serie di indicatori a esplicitare l'organizzazione versale, a sua volta non sempre univoca. La differenza è data dalla possibilità di scomporre il testo in versicoli – cosí come appaiono le nostre frottole in cinque testimoni su sei – o di associare versi brevi contigui in endecasillabi con rimalmezzo.[3]

[1] Nelle successive pagine si fornisce un'edizione critica di entrambi i componimenti. I primi cinque versi della proposta e i primi due della risposta si leggono in Flamini 1891: 460-1 n. 5.

[2] Qualche ipotesi sulle origini della frottola in Orvieto 1978, Russell 1982: 147-61; per un'indagine sulle caratteristiche formali e tematiche si rimanda a Verhulst 1990 e Pancheri 1993: 23-57.

[3] Circa la *mise ne page* della frottola e i criteri di edizione si vedano almeno Berisso 1999 e Stussi 2002.

Carte Romanze 11/2 (2023): 79-140 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/19950
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

L'appartenenza dei due testi al genere, indicata in rubrica da due manoscritti,[4] è confermata dalla presenza di alcuni tratti che convenzionalmente lo inquadrano: libera scelta del metro, assenza di rime irrelate, proprietà associativa dei versi, linguaggio sentenzioso.[5] La discrepanza piú evidente rispetto allo standard poggia sul piano espressivo, poiché la trama verbale dei due brani si fonda sulla lingua e le immagini canoniche della lirica stilnovista, anziché, come di norma, sull'affastellarsi di proverbi e massime che producono un effetto di apparente non senso. Anche se prive di uno schema metrico riconoscibile, *O falso lusinghiere* e *Per certo che mi piace* non mostrano alla collazione disparità redazionali ostative al metodo stemmatico, disparità che sarebbe ragionevole attendersi dalla tradizione di testi anonimi, scarsamente codificati e di matrice popolareggiante. Il dato favorisce l'ipotesi che nel corso del Quattrocento la frottola abbia perso la volatilità dei suoi esordi trecenteschi per assumere una piú fissa configurazione.[6]

L'assenza di oscillazioni testuali diffuse e gli echi della lirica erotica due-trecentesca non sottraggono le due frottole al dominio della *Naturpoesie*, come suggeriscono l'impianto drammatico, forse spia di una fruizione orale, e le finalità essenzialmente didascaliche. La coppia di testi rientra a pieno titolo in una produzione popolare, in larga parte inedita, che vuole orientare la condotta del pubblico, sollecitandone la partecipazione emotiva o il riso.[7] È pur vero che un processo in versi imbastito

[4] Firenze, Biblioteca Marucelliana, C 155, c. 46r: «frottola»; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.49, c. 194v: «FROCTOLA che dice contro allamore ella risposta ch(e) | fa lamore persua scusa».

[5] Cf. Pancheri 1993, che ricava il profilo della frottola dalla descrizione del *motus confectus* data nella *Summa* di Antonio da Tempo (Andrews): 81-5.

[6] Focalizzare le linee di uno sviluppo della frottola da una primigenia indistinzione con la prosa rimata a una fase adulta, segnata da maggiore stabilità formale, è il progetto annunciato da Alessio Decaria, che individuava nella mancanza di un repertorio e nelle difficoltà definitorie i primi ostacoli da superare (cf. Decaria 2013a, 2013b e 2018; cenni allo studio della frottola in prospettiva diacronica già in Camboni 2012).

[7] Per una panoramica complessiva su questa produzione, vd. Flamini 1891: 457-63. Esemplificative in proposito possono essere le ballate *Ahi las'a me, tapina isventurata*, che si immagina pronunciata da una fanciulla monacata per forza, e *Nuora, tu pur vo' ch'i' sia*,

contro Amore da un amante disperato ha un celebre antecedente nella tenzone giudiziaria di *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (R*VF* CCCLX),[8] ma i due componimenti non esibiscono contatti testuali con la canzone petrarchesca né piú in generale con la lingua e lo stile dei *Fragmenta*.[9] Nelle due frottole, i moduli della poesia d'amore cólta per la loro convenzionalità non derivano da un recupero diretto e consapevole della tradizione lirica alta, quanto da un repertorio cristallizzatosi nell'uso delle multiformi esperienze poetiche del Trecento. Piú di preciso, il rimpasto di elementi vulgati dell'immaginario stilnovistico e gli obiettivi moraleggianti individuano un possibile modello nella produzione di alcuni autori attivi tra tardo Trecento e primo Quattrocento (Franco Sacchetti, Simone Serdini, Domenico da Prato), in cui, accanto a una poesia propriamente lirica e di intonazione petrarchesca, trovano rappresentanza testi dalla fisionomia popolareggiante (serventesi, ballate, frottole), i quali, quando a tema amoroso, danno voce a uomini e donne che con le loro storie vogliono redarguire il pubblico contro le lusinghe di Cupido.[10] L'andamento discorsivo trova nei metri lunghi e fondati sull'incatenamento rimico (specie la terzina

litigio tra suocera e nuora, che ricavo entrambe dalla sezione delle rime anonime e di dubbia paternità in *Rimatori* (Corsi): 993-5, 998-9. Uno dei testimoni delle due frottole, il ms. C 155 della Biblioteca Marucelliana di Firenze (vd § 2.1.), trasmette a c. 50r-v tre componimenti inediti in cui altrettante fanciulle rimproverano le rispettive madri per un matrimonio con un vegliardo (*O madre mia, di te mi lamento*), per non aver ancora provveduto alle nozze (*O madre mia, tu debi ben pensare*), per la relazione tra la genitrice e un prete (*Madre, di te sento dire*).

[8] La canzone petrarchesca mise in imbarazzo i primi commentatori per il contrasto tra l'atmosfera tribunalizia e le note riserve del poeta verso la professione giuridica; per una lettura del testo, vd. Drusi 2005-2006.

[9] Resta suggestiva l'ombra petrarchesca sulle due frottole, visto il dichiarato interesse del poeta di Laura riguardo *facetiis ac salibus illustrium, mordacibus iocis* e *ingenio paupertatis* (*Rer. mem.*, II 37-61, 62-84, 85-91) nonché la sua frequentazione del genere – il riferimento va, com'è ovvio, a *Mai non vo' piú cantar com'io soleva* (R*VF* CV), ma non si trascuri l'inverosimile attribuzione di tre frottole pubblicate per la prima volta tra le disperse di Petrarca a cura di Angelo Solerti nel 1909: *Di ridere ò gran voglia* (Pancheri 1993, Trovato 1998), *Accorruomo, ch'i' muoio!* e *I' ò tanto taciuto* (Cesaro 2022).

[10] Sul micro-genere dei lamenti d'amore, si rimanda a Flamini 1891; sui contenuti morali e il valore edificante dell'elegia amorosa tre-quattrocentesca, cf. Aghelu 2017, Cesaro 2019a e 2019b.

e il capitolo quadernario) le strutture adatte a soddisfare l'esigenza di campate sintattiche larghe,[11] la cui costruzione rivela un discreto impegno formale, contestualmente alle memorie letterarie che non di rado impreziosiscono il dettato. Le due frottole presentano consonanze talvolta significative con questa rimeria, dall'aspra invettiva serdiniana contro la passione sensuale di *Cerbero invoco e 'l suo crudo latrare*, di ampia circolazione, al prolisso capitolo ternario *Le vaghe rime e il dolce dir d'amore*, noto come 'Triumphus contra Amorem' di Domenico da Monticchiello.[12] I medesimi modelli potrebbero aver ispirato all'anonimo autore l'idea stessa del dibattito polemico tra Amore e un suo seguace. Nel canzoniere di Domenico da Prato si leggono di seguito tre ballate: *Poi che t'hai posto in core*, dove una schiera di donne si lamenta di Amore, *Ne' novelli anni della dolce etade*, in cui sono i giovani amanti a deplorare Cupido, e *Canti ciascuno a me di gratia degno*, con le scuse del dio alato.[13] Proprio a quest'ultimo è indirizzata una lunga lettera, collocata poco oltre le tre ballate, in cui è Domenico a biasimare l'azione di Amore, senza dargli questa volta diritto di replica.[14] Modalità affine si riscontra nella ballata di Franco Sacchetti, *Deh, dimmi, Amor, se move*,[15] in cui il poeta domanda ad Amore se è stato lui a suscitare l'indifferenza della donna, e nella fortunatissima *Non perch'io sia bastante a dechiararte* del padovano Jacopo Sanguinacci,[16] canzone redatta a Ferrara nel 1434 su richiesta di Leonello d'Este. Il poeta, peraltro autore di due frottole e apprezzato per le sue doti di improvvisatore, snocciola nelle

[11] In merito a questo aspetto, con riguardo specifico alla terza rima, cf. Roggia 2014 e Iocca 2020.

[12] Serdini (Pasquini): 90-9, 185-212, 217-2; Domenico da Monticchiello (Mazzoni).

[13] Domenico da Prato, *Rime* (Gentile): 28-32; osservazioni sul testo critico del canzoniere in Decaria 2008.

[14] Domenico da Prato, *Rime* (Gentile): 42: «Pistola del detto Domenico, nella quale è una canzone morale e una canzonetta da ballo; e nella morale dice essere moltissime le pene di sua vita, delle quali otto ne raconta essere le piú gravi. E la detta pistola manda ad Amore, non dolendosi altri che a llui di sue adversitadi; e parte mandandola a Giovanni di Salvi, per avere compagnia a dolersi ad Amore».

[15] Sacchetti, *Il libro delle rime* (Ageno): 32.

[16] Un quadro aggiornato su Sanguinacci e la sua poesia, con bibliografia pregressa, in Esposito 2017.

prime cinque stanze una serie di accuse contro Amore, per poi elogiarne i benefici nelle quattro strofe che anticipano il congedo.[17]

Al di là delle analogie di impostazione appena rilevate, la perizia formale e l'abile riuso dei modelli caratteristici di questa produzione d'autore sono invece sconosciuti alla poesia di tono popolaresco cui afferiscono *O falso lusinghiere* e *Per certo che mi piace*. Le nostre frottole contaminano entro una cornice dialogica i temi e i motivi piú comuni dell'universo cortese e stilnovistico, filtrati dall'elegia amorosa di tardo Trecento (il cuore di marmo della donna, la separazione dall'amata, l'amante desolato, sbigottito e vile), con un linguaggio prosaico (basti citare dalla prima frottola passaggi come «che lla tua coda / è fatta come anguilla», vv. 22-23; «e fuggi piú che lontra», v. 129; «e me non curi un frullo», v. 147), allo scopo di inscenare un dibattito il cui contenuto educativo è affidato a un pacificante buonsenso. Il risultato è un prodotto destinato alla *performance* per un pubblico semicolto, fruitore di compendi eruditi e testi di intrattenimento, cui fanno chiaro riferimento gli appelli ai piú conosciuti personaggi del mondo antico e dei romanzi bretoni. Un percorso, dunque, che dagli epigoni di una ineguagliata cultura poetica discende all'anonimia del giullaresco, per concludersi in una tradizione che, associando testi soltanto scritti ad altri che conservano spiccati elementi di oralità, compone quell'intreccio ancora da illuminare tra letteratura d'arte e 'popolare'.[18]

2. La tradizione

2.1. *I testimoni*

Firenze, Biblioteca Marucelliana

C 155 (**Fm**). Cart., mm 297×217, terzo quarto del sec. XV, cc. I, 90, I'. La numerazione antica, nel margine superiore destro (1-87), con salto

[17] La canzone è stata pubblicata da Armando Balduino su quindici dei suoi ventidue testimoni in *Rimatori* (Balduino), 14-17.

[18] È impossibile in questa sede fornire un elenco esaustivo degli studi sulla polarità teorizzata da Croce tra poesia d'arte e popolare in area romanza e italiana, ma si ricordino almeno, accanto alle fondamentali ricostruzioni di D'Ancona 1906 e Levi 1915, i contributi di Dionisotti 1989, Pasquini 1991: 89-113 e Giunta 2010.

dopo la c. 81, è completata a lapis da una mano moderna (88-89 e I'), che numera anche la carta successiva al n. 81 (81*bis*). Il codice è formato da sei fascicoli, di cui i primi due con richiami orizzontali al centro del margine inferiore. Al primo fascicolo è stata aggiunta in coda una carta resa solidale alla precedente tramite imbrachettatura, mentre l'ultimo fascicolo, forse originariamente composto da 12 carte, è attualmente formato da una carta (81*bis* e 89) che ne include tre (82-84) legate a un duerno (85-88). Bianche le cc. 38v, 81*bis*, 87v-90.

Si distinguono due mani principali (cc. 1-83 e 84-87), che copiano i testi in mercantesca su due colonne. La seconda mano è di un Pierozzo di Domenico (c. 86v: «Egho pierozzus didome(nic)o scrissit») da identificare con il Pierozzo di Domenico di Jacopo del Rosso che il 18 giugno 1461 completava la trascrizione di un volgarizzamento della *Monarchia* nell'attuale Riccardiano 1043. Utili alla datazione della copia sono due annotazioni: «1417 | lunedi adi dottobre aore xvii | mori arichanati mess(er) Agnolo chorario legato dauinegia peradietro papa gregorio | xii | Giouedi del xxi dottobre fecie charllo ma|latesta tagliare latesta in ciesena a | mess(er) Martino dafaenza gia loro cha|pitano» (c. 66r), «Delmese dinouembre 1439 pelchoncilio | da basilea fu chriato nuouo papa | el ducha di sauoia etitolato ilsuo | nome e filicie quinto. | Il di 12 didicembre 1439 papa Eugenio | quarto insieme cho suoi chardinali | fecie diciassette chardinali Insanta | maria nouella difirenze» (c. 81v). Inoltre, a c. 81v, alla fine di un 'papalisto', elenco in versi di papi in ordine cronologico che si arresta a Martino V (1417-1431), una mano di poco posteriore aggiunge gli altri pontefici fino a Niccolò V (erroneamente indicato come «Nichola q(u)arto», 1447-1455).

Il codice si apre con il *Filostrato* adespoto (cc. 1r-38r), al quale seguono, dopo una versione volgare della *Lettera del prete Gianni* (cc. 39r-41v),[19] quattro rime di ammaestramento amoroso: il capitolo quadernario di Serdini *O magnanime donne, in cui biltade* (cc. 42r-46r, «Inganno damore» *Magnanime*

[19] L'epistola, composta in latino alla fine del XII secolo, è la descrizione di un regno favoloso e pacifico che il leggendario prete Gianni, sovrano e sacerdote di tale regno, indirizza ai potenti della sua epoca. Il testo ebbe enorme risonanza nell'Europa medievale, tanto da circolare in numerose versioni volgari, cf. *Lettera del prete Gianni* (Zaganelli).

donne inchuj biltade),[20] la frottola di proposta (c. 46r-v, «frottola» *Ofalso lusinghiere epien dinganŋ*), un cantare noto come *Indovinello del mercatante* (cc. 46r-v, «Inganno damore» *Anome dellauergina maria*)[21] e la 'Ruffianella' pseudo-boccacciana (cc. 48r-49v, «frotola damore» *Venite pulzelette ebelle donne*).[22] Il motivo erotico domina anche il resto della miscellanea, che raccoglie versi popolareggianti (ballate, distici, frottole) e rime di Pierozzo Strozzi, Bruzio Visconti, Federico di Geri d'Arezzo, Lorenzo Moschi, Benuccio Salimbeni, Bindo Bonichi, Niccolò Soldanieri, Lorenzo Masini, pseudo Dante, Franco Sacchetti, Niccolò Povero, Antonio Pucci, frate Stoppa de' Bostichi, Nanni Pegolotti (cc. 50v-87r). Frammiste alle rime si leggono le ottave del *Calonaco di Siena* (cc. 59v-60v)[23] e del papalisto (cc. 73v-81v, *Opatre ofilio ospirito santo*).[24] In coda al manoscritto Pierozzo di Domenico aggiunse due testi storici: il serventese *Pensando erj(m)embrando ildolze tempo* (cc. 84r-85r, «Soplichatione di Pisa»), noto come 'Lamento di Pisa',[25] e l'ultimo canto del *Centiloquio* di Pucci (cc. 85v-87r, «Bellezze difirenze», *Milletrecento sessantasej chorendo*).

Bibl.: cenni al codice e sue descrizioni essenziali in Ferrari 1882: I, 318-42; Pernicone 1938: 58; Branca 1958: 41; Serdini (Pasquini): XX; Giannetti 2016: 314; Bettarini Bruni 2020: 189-222. Schede analitiche in Bruzio Visconti (Piccini): 36; Niccolò Povero (Celotto): 54-5 e nel database mirabileweb.it (scheda a cura di Benedetta Aldinucci).

[20] Serdini (Pasquini): 185-212.

[21] Il cantare è stato pubblicato a cura di Elisabetta Benucci in *Cantari novellistici* (Benucci *et alii*): I 251-66.

[22] *Codice Isoldiano* (Frati): II, 234-41. Del fortunatissimo componimento ancora manca un censimento aggiornato dei testimoni e un'edizione critica che adduca elementi favorevoli o contrari all'attribuzione boccacciana.

[23] *Cantari* (Balduino): 237-51.

[24] Di mano moderna, prima dell'*incipit*: «Questo è il Papalisto che ricorre anche in un Cod. Riccardiano».

[25] Il codice marucelliano è tra i testimoni dell'unica edizione moderna del serventese, *Lamenti storici* (Medin–Frati): I, 227-45; i curatori avvertono che il testo è attribuito a un Pucino d'Antonio Pucini nel Riccardiano 1154.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

II.II.49 (**Fn**[1]). Cart., mm 290×200, seconda metà del sec. XV, cc. IX (la nona membr.), 196, I' (membr.), piú due guardie anteriori e una posteriore. Le carte sono numerate modernamente a penna nel margine superiore destro con tracce di una numerazione antica perduta per rifilatura. Il codice è composto da undici fascicoli di otto carte – tranne l'ottavo, che ne conta dieci –, con richiami orizzontali nel margine centrale inferiore. Il richiamo muto di c. 148v suggerisce la perdita, dopo l'ottavo fascicolo, di un numero non quantificabile di carte. Bianche e rigate a secco le cc. 122r-128v.

Si individua una sola mano, con cambi di inchiostro e di modulo, che trascrive in umanistica corsiva entro uno specchio di scrittura pari a mm 30 [190] 70 × 43 [115] 42. Il codice non può essere stato copiato prima del 1462, anno al quale risale un'epistola di Marsilio Ficino ai genitori («Pistola di Marsilio Ficino al padre et madre et altri propinqui della morte di Anselmo suo fratello fatta adí 19 d'ottobre 1462 a Celle», c. 121v).

Il codice, proveniente dalla libreria Marmi, presenta una legatura con assi in legno e dorso in pelle diviso in cinque comparti, nel secondo dei quali è scritto a lettere dorate «LVCANO | PARAFRASATO | &C.».

Contiene una raccolta di *excerpta* in volgare dal *Bellum civile* di Lucano e dal *De Catilinae coniuratione* di Sallustio rubricati come «Lucano volgare» (cc. 1r-95v),[26] una *Cronichetta de' papi e imperadori* (cc. 96r-118v),[27] l'epistola consolatoria di Ficino ai genitori (cc. 119r-121v), una traduzione in volgare della *Familiares*, XII 2 (cc. 129r-136r), un sermone e due epistole di Leonardo Bruni (cc. 136r-148v), i cantari della *Battaglia delle belle donne di Firenze* di Franco Sacchetti (cc. 149r-186v), il serventese *Vecchiezza viene all'uom* di Antonio Pucci (cc. 186v-188r), l'anonimo *Cantare di Piramo e Tisbe* (cc. 188r-194)[28] e le due frottole (cc. 194v-195v, «FROCTOLA che dice contro

[26] Trasmesso anche dai mss. Plut. 44.28 e Plut. 61.23 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.

[27] Il testo si legge di seguito al Lucano volgare nel Plut. 61.23; un'edizione della *Cronichetta* sulla base del codice nazionale e del laurenziano venne pubblicata in *Fioretto di cronache* (Del Prete).

[28] Pubblicato a cura di Roberta Manetti in *Cantari novellistici* (Benucci *et alii*): I, 165-92.

allamore ella risposta ch(e) | fa lamore persua scusa» *O FALSO lusinghiere e pien dinghanni*; cc. 195v-196r, «RISPOSTA» *PERCIERTO chemmi piacie*).

Bibl.: Bartoli 1879-1885: I, 63-6.

II.II.56 (**Fn**[2]). Cart., mm 291×216, cc. I-II, III-X (di mano di Targioni Tozzetti un indice delle opere e degli autori), 163 (membr. le cc. 150 e 163), II'. Il manoscritto è un fattizio formato da sedici fascicoli di consistenza varia e appartenenti a diverse unità codicologiche.

Di nostro interesse è l'unità corrispondente alle cc. 81r-105r (con numerazione nel margine superiore destro, 155-180), risalente al terzo quarto del Quattrocento e vergata in mercantesca. Contiene un volgarizzamento dell'*Aspromonte* di Andrea da Barberino trascritto su due colonne (cc. 81r-82r, con sottoscrizione datata: «Finito dischriuere p(er)me a|ntonio dilarione cierchi o|gi questo di 10 di giungno 1467»), un frammento a rigo pieno dal *Pecorone* di ser Giovanni fiorentino (cc. 83r-86v), la seconda novella del *Novellino* di Masuccio (cc. 87r-v), un altro frammento del *Pecorone* (cc. 88r-89v), diciassette epistole d'amore (cc. 90r-96r), le sentenze di Teofrasto sul prendere moglie (cc. 96v-98v), la frottola *Percierto chemj piace* (c. 99r: «Resposta cheffa lamor avno chessene duole»), la novella di *Seleuco e Antioco* di Leonardo Bruni (cc. 99v-103v), un frammento cassato di un'epistola d'amore (c. 104r).

Bibl.: il codice, ricordato tra i testimoni del *Teseida* in Branca 1991: 90-1, è stato descritto sinteticamente in Bartoli 1879-1885: II, 78-79; *IMBI*: VII, 169-70; Marcelli 2003: 66-7.

Magliabechiano VII.1145 (**Fn**[3]). Cart., mm 215×150, seconda metà del sec. XV, cc. 120 piú una guardia anteriore e una posteriore aggiunte in epoca moderna. Le carte sono numerate modernamente a lapis nel margine inferiore sinistro, con tracce di numerazione antica caduta per rifilatura. Il codice è attualmente composto da tredici fascicoli di consistenza varia con richiami al centro del margine inferiore, ma è acefalo (come si intende a c. 1, dove si leggono gli ultimi versi della canzone di Leonardo Bruni *Lunga quistion fu già fra vecchi saggi* e un capitolo quadernario numerato 15), lacunoso e mutilo (cf. Bertolini 2004: 545): al fascicolo II mancano le quattro carte centrali, i fascicoli III e V sono privi di due carte, il fascicolo XIII manca di quattro carte; i fascicoli VI-XII sono integri, ma si re-

gistra la caduta di almeno un fascicolo tra l'ottavo e il nono (come dimostra il richiamo muto a c. 64v e il salto da 37 a 62 nella numerazione dei componimenti).

È stata individuata una sola mano, localizzabile in Toscana, che trascrive in gotica. Le rubriche sono in rosso e capilettera alternativamente in rosso o in blu.

Il manoscritto, entrato in Magliabechiana in seguito all'acquisizione della Libreria Strozzi nel 1786, presenta una legatura con assi di cartone rivestiti di carta e costola in pergamena.

Contiene rime (soprattutto capitoli e serventesi a tema amoroso) di Leonardo Bruni, Giovanni Boccaccio, Mariotto Davanzati, Niccolò Cieco, Leon Battista Alberti, Giovanni Guazzalotri, Bosone da Gubbio, Jacopo Alighieri (il *Capitolo sopra la Commedia*, cc. 22r-24v), Bartolomeo da Castel della Pieve, Pellegrino da Castiglion Fiorentino, Antonio di Matteo di Meglio, Rosello Roselli, Antonio Beccari, Antonio Pucci, Burchiello, Smeraldo di Bonaventura, Franco Sacchetti, Francesco Malecarni, Fazio degli Uberti e poi la *Buca di Montemorello* di Stefano Finiguerri (cc. 96v-109r),[29] prima della quale si legge il dittico di frottole (cc. 91r-95r, «Incomincia uno contasto duno inamorato | contro adamore» *Ofalso lusinghiere epien dinganno*; cc. 95r-96v, «Risposta damore allo innamorato» *Cierto chede mi piace*).

Bibl.: il manoscritto, censito tra i testimoni delle rime di Beccari (Bellucci): XV, Serdini (Pasquini): XXXIV, Tinucci (Mazzotta): XXII e Fazio degli Uberti (Lorenzi): 65, è stato descritto analiticamente in Bertolini 2004: 545-71 e Boccaccio, *Rime* (Leporatti): LXIII-IV.

Firenze, Biblioteca Riccardiana

1059 già O III 2 **(Fr**). Cart., mm 295×220, prima metà del sec. XV, cc. IV, 86, II' raggruppate in otto quinterni e un ternione con richiami orizzontali decorati. Nel margine superiore destro è presente una numerazione moderna (1-96) non corrispondente a quella attuale, a causa della perdita di circa dieci carte, sette delle quali comprese tra c. 43 e c. 50.

[29] Cf. Finiguerri (Frati): 1-66 e Finiguerri (Lanza): 309-57.

Responsabile della trascrizione in *littera textualis* semplificata è tale Landone, come riferisce una nota tracciata in conclusione del lavoro di copia: «Iscritto questo semprice libretto p(er) me Landone a petitione (et) p(er) consolatione della vertudiosa (et) singhulare fanciulla H. la quale Io priegho il nipotente iddio che conbini(n) lungha (et) prospera felicita e me mantengha sempre a suoi comandamenti non altrimenti che come mio unico signore ecc.» (c. 86v).

Contiene il *Ninfale fiesolano* (cc. 1r-51r), adespoto e anepigrafo, il *Cantare di Piramo e Tisbe* (cc. 51r-56r), al quale fanno seguito le due frottole (cc. 57r-58v, *Ofalso lusinghiere epien dinghanni*; f. 58v, *Percerto chemi piace*), la *Caccia di Diana* (cc. 59r-74r), quattro serventesi – un lamento di donna contro il proprio seduttore, *Donne piatose, diventate crude* (cc.74r-79r),[30] l'elegia amorosa *O sconsolate a pianger l'aspra via* (cc. 79v-81v), *Vecchiezza viene all'uom* di Antonio Pucci (ff.83r-86r), la 'Ruffianella' (cc. 83r-86r) – e infine *RVF* CC (c. 86v).

Bibl.: il codice, tra i testimoni del *Ninfale fiesolano* in Balduino 1965, è stato ampiamente descritto in Morpurgo 1900: 52; Tanganelli 2013; Boccaccio, Caccia di Diana (Iocca) 136-7.

Perugia, Biblioteca Comunale Augusta

I 20 già 627 (**P**). Membr., secc. XV-XVI, mm 173×125, cc. I, 108, I' con numerazione moderna a lapis (1-108) rifatta su una precedente (1-106), a lapis e a penna, in parte abrasa, che inizia a c. 2 e ripete il numero 96.

Cinque le mani che si avvicendarono nella copia, tutte riconducibili all'area umbra: *a* (cc. 1r-68r), forse trecentesca, che un'annotazione di mano recenziore localizza specificamente a Todi («scritto da uno di Todi», c. 44v), *β* (cc. 69-73) e *γ* (cc. 74r-93r), entrambe ascrivibili al XV sec., e poi le cinquecentesche *δ* (cc. 94r-97r) ed *ε* (cc. 98r-100r).

Contiene i *Trionfi*, rime di Dante Alighieri, Sinibaldo da Perugia, Burchiello, Giuseppe Eritreo da Todi e adespote; le due frottole (cc. 79r-81v, *O falso lusinghier*; ff. 82r-83v, *Per certo che mi piace*) si trovano tra una visione contro Amore in terza rima mancante dei primi sedici versi (cc. 68v-78v, […] *Cha uolto elmio pe(n)siere enuisione*) e il già citato serventese *Donne piatose, diventate crude* (cc. 84r-90v).

[30] Cf. Cesaro 2018, poi in Gano da Colle (Cesaro): 73-113.

Bibl.: dati essenziali sul manoscritto in *IMBI*: V, 165-6 (con elenco dei contenuti) e Serdini (Pasquini): LVII; piú dettagliata la descrizione fornita in Dante (De Robertis): I 590-1; altre descrizioni in Sinibaldo (Piccini): 205-6 e Gano da Colle (Cesaro): 149-50.

2.2. *Rapporti tra i testimoni*

O falso lusinghiere e pien d'inganni. La frottola è trasmessa da cinque testimoni – Fm, Fn[1], Fn[3], Fr e P – sempre in coppia con la replica di Amore tranne in Fm, che trasmette soltanto i primi 120 versi della proposta. Lacune piú o meno estese interessano tutto il testimoniale:

Fm, vv. 47, 57, 108, 121-239;
Fn[1], vv. 50, 108, 118, 186, 202, 219-223, 236;
Fn[3], vv. 36, 47, 87, 90-94, 115, 119-123, 137, 148, 166, 207-208, 222;
Fr, vv. 13, 50, 63-64, 108, 118, 156, 202;
P, vv. 47, 137, 210-211.

Le lacune non hanno di per sé alcun valore congiuntivo, tanto piú per una tipologia testuale come la frottola, dove a facilitare la caduta di versi possono essere intervenuti differenti criteri di impaginazione tra antigrafo e apografo. Al limite, l'assenza comune a due o piú testimoni di uno o piú versi potrà funzionare da convalida alle parentele che emergeranno dai dati di collazione.

Una prima coppia di codici formata da Fn[1] e Fr (*a*) si individua sulla base di quattro errori e tre lacune (vv. 50, 118, 202):

Tav. 1

	a (Fn[1] Fr)	Testo critico
49-52	Ditua luce *om.* Mutando lasua uoce Inaspro strido	di tua luce. Mostrandoti lor duce, mutasti lor la vocein aspro strido
102	E una mi (ne Fn[1]) traesti + Fm	Sí di me mi traesti
133	Non ai piú senno	non à piú senno
210	Ai quanti beni ai ghuasti	Ahi, quanti uomini ài guasti

Al v. 51 la lezione *mutando* si deve alla necessità di garantire la tenuta logica compromessa dalla perdita del verso precedente. Del resto, tracce di riassetto si osservano anche nella sostituzione di *lor* con *sua* in riferimento a Medea e Giasone, resi vicendevolmente colpevoli da Amore. A monte dell'innovazione può ipotizzarsi la sovrapposizione del primo emistichio del v. 50 al primo del v. 51, *mostrandoti* e *mutasti*, che spiegherebbe sia la perdita del v. 50 sia la forma *mutando* al verso successivo. La lezione *una*, forse derivata dall'anticipo di *un* del v. 104 («un sí crudele»), priva di senso il v. 102 – la natura poligenetica ne giustifica la presenza anche in Fm, mentre la sostituzione di *mi traesti* con *ne traesti* in Fn^1 può dipendere dall'anticipo di un elemento del v. 103 (*ne facesti*, vd. Tav. 7) –. A una banale svista di trascrizione può imputarsi la lezione *ài* (v. 133) in luogo di *à*, in accordo con un soggetto di terza persona singolare («Ma chi teco si pone», v. 131). Al contrario, è difficile stabilire cosa abbia provocato la sostituzione di *uomini* con *ben* (v. 210), lezione anch'essa erronea per motivi di pertinenza rispetto al verso 211 («e quanti valorosi à' fatti vili»).

Al ramo *a* si contrappone il ramo *β*, composto dagli altri tre codici, meno stabile del precedente con una sola lezione erronea:

Tav. 2

	β (Fm, Fn^3, P)	Testo critico
47-49	*om.*	Ver' lor fosti aspro e crudo,
	ognun lasciastj ignudo	e llui lasciasti ignudo
	dituo luce	di tua luce

Non si direbbe poligenetica la sostituzione di *e llui*, in riferimento a Giasone, con *ognun*, funzionale sia a risolvere la dissonanza generata dalla caduta del v. 47 sia a favorire l'aggancio ai versi precedenti («Che facesti a Medea, / che per Gianson ardea, / ch'era suo drudo?»).

All'interno del ramo *β*, si individua la coppia Fn^3-P (*x*), con due errori (Tav. 3) e una lacuna al v. 136 (Tav. 4):

Tav. 3

37-38	Esempre mostri segni Valorosi (Velenosi Fr) (*a* + Fm)
	esempre mostri segni viziosi (Fn[3]) Esemp(re) mostri segni uitiose (P)
84	pero uiui sicuro (*a*)
	ma uoglio chesia sicuro (Fn[3])Voglio che sia sicuro (P)

Al v. 38 i *segni* che Amore mostra agli uomini per convertirli a sé non possono che essere *valorosi* (lezione che Fn[1] condivide con Fm), come si evince anche dal contesto («Chi t'ama tu llo isdegni / e sempre mostri segni / valorosi, / e di' che ttien gioiosi / ognun della tua setta», vv. 36-40). Al v. 84, la lezione di Fn[3], *ma voglio*, presenta un'incongruenza logico-sintattica, di cui si avvede il copista di P, in relazione al contesto (le false parole di rassicurazione che Cupido rivolge alle sue vittime) e soprattutto in relazione al verso precedente, «Tu sè puro», per cui il v. 84 ha valore conclusivo e non avversativo.

Tav. 4

136-138	Chicredere alchun pacto Auere in alchunacto Tracto afine (*a*)
	forsecon qualche patto *om.* farei fine (Fn[3])
	Almeno auerei alcun pacto tracto afine (P)

A ben guardare ciò che si qualifica come la caduta di un intero verso in Fn[3], con conseguenti modifiche al dettato per restituire senso al passo, in P si direbbe il risultato di un errore di lettura e trascrizione, stimolato dalla somiglianza grafica tra il secondo emistichio del v. 136 e il secondo del

verso successivo, che deve aver causato l'anticipo al verso precedente di sintagmi del v. 136 e il salto di quest'ultimo. Si ricordi che P è l'unico testimone ad associare i versi brevi contigui in endecasillabi con rimalmezzo: questo criterio di articolazione può aver comportato un certo grado di riscrittura che darebbe conferma di quanto appena osservato.

Dagli elementi che suggeriscono la parentela tra i due codici sembra prospettarsi l'esistenza di un comune antigrafo guasto, rispetto al quale Fn^3 e P si dimostrano attivi rimaneggiatori, il primo con particolare attenzione al significato e il secondo alla ricerca di una regolarità metrica che lo induce a costruire il testo soltanto con endecasillabi e settenari. Lo scarso numero di lezioni comuni tra Fn^3 e P si lega senz'altro alla tendenza a intervenire arbitrariamente sul dettato, come si evince in Fn^3 dal cospicuo numero di *singulares* (Tav. 6), tra cui si rilevano undici lezioni erronee (Tav. 5):

Tav. 5

	Fn^3	Testo critico
26-27	mai giuda ne nerone fur sanza tuo consiglio	ma' Giuda né Nerone non fur senza cagione
29-31	Tu uuoi caltri ticredi ma tua fedi enegata econfusa	Tu vuo' ch'altri ti celi e che gli ochi ti veli per tua iscusa
42-45	cheti faro corretta dime rome romea Che facesti amedea agianson crudea	ch'i' 'ntendo far corretta tua nomea. Che facesti a Medea, che per Gianson ardea
57-58	sendogli commesso fu un de mille epoi ne fu fauille	esendogli concesso, glien die' mille?
85-95	sel suo cor fussi piu duro che marmo *om.* Lei disarmo e farolle male *om.* (90-94) allora io umiltale si ti preghai	che, se 'l suo cuor piú duro fosse che marmo, per te contra lui m'armo, per certo ch'i' 'l disarmo e follo umile. (…) Alor ti pregai io

118-124	non veggio che con essa *om.* (119-123) curi lamia ferita	non veggio che con essa ti travagli, e me abagli pur co ·lle parole, co ·lusinghe e con folle, né curi se mmi dole la mia ferita
182	Ogniun parlando meco	Ciascun parlava seco
184-185	dunque quanto piu penso neltuo emio fatto	Omé, quanto piú penso al tuo misfatto
191-192	enonpote trouarsi inte op(er)e ladre	né mai in te trovarsi altr'opere che ladre
194	Guastasti leleggiadre	guastando le leggiadre
200-201	che contutte sue pruoue era conteco etu allui ti mostrasti p(er)uerso	che tutte le sue prove teco perdé, mostrandosi riverso

Conferme all'attitudine di Fn^3 alla riscrittura, forse a causa di un antigrafo poco leggibile, si ricavano in particolare dai vv. 42-45, 85-95 e 118-124, dove l'errata lettura del testo o la caduta di uno o piú versi (87, 90-94, 119-123) spinge il copista a intervenire per ristabilire senso, sintassi e rima con esiti non sempre coerenti – per esempio le varianti *rome romea* (v. 43), *crudea* (v. 45) e *umiltale* (v. 94), evidentemente prive di significato ma funzionali a stabilire la rima con 44 *Medea* e 89 *male* –. In almeno un caso (v. 27) la lezione di Fn^3 è accettabile da un punto di vista logico, ma provoca uno scompenso rimico (vv. 25 *carbone* : 26 *Nerone* : 27 *consiglio*); al contrario, ai vv. 29-31 la riscrittura tiene conto dell'esattezza rimica (29 *credi* : 30 *fedi*) a scapito di quella formale. A errori di anticipo o ripetizione si devono le lezioni *meco* (v. 182, che riprende un elemento del verso precedente, «ch'eran co ·meco»), *guastasti* (v. 194, che combina la somiglianza grafica con la lezione corretta e la ripresa della desinenza del verbo al v. 195, che in Fn^3 e P si legge *e cosí festi al padre*, vd. Tav. 10) e *con tutte* (v. 200, indotta dal *con teco* del verso successivo). Infine, a meri errori di trascrizione si dovranno le lezioni *commesso* (v. 57) e *mio fatto* (v. 185), paleograficamente affini a *concesso* e *misfatto*, e *in te* al posto di *altr(e)* (v. 192), che altera il significato dei versi, dove la voce poetica afferma che nell'animo di Cupido nulla può trovarsi se non malvagità.

Tav. 6

	Fn[3]	Testo critico
1	o falso elusinghiero epien dinganno	O falso lusinghiere e pien d'inganni
3	maluagio traditore	o ladro traditore
5-7	che chi dite sifida puodir chegliabbi guida dun fanciullo	Chi mai di te si fida ben può dir ch'aggi guida di fanciullo
9-10	edai lamorte emai dalla tua corte	e doni morte, né mai della tua corte
21	iuo che ciascun moda	e vo' che ciascun m'oda
24	Tu mostri esser fauilla	Tu tti mostri favilla
32	iltuo uizio taccusa	ma tuo vizio t'acusa
41	or un poco taspetta	ma un poco m'aspetta
53	che facesti adido	Or che facesti a Dido
56	Poi egli stesso	e poscia egli istesso
61	non pur dapatco	non dico di Patroco
66	Ma ueggio chetu galli	ma so ben che ttu galli
71	Ma cotuo colpi duri	pur che tuoi colpi duri
73	etuoi serui	e piú tuoi servi
82	E sai che tu dicesti	e sai che mmi dicesti
96	chetraessi tuostrali	che traessi con l'arco il duro strale
98-101	con difetto eferistimi nelpetto nudo che suggietto mi facesti	con efetto percotestimi il petto per modo che suggetto mi facesti.
106	il cominciare	nel cominciare
108-110	non fu sanza lagrimare la mia uoglia allor corsi per doglia	non senza lagrimare, fu la mia doglia. Alor corsi per voglia
126	chetimuoua piatade	che ttu però ti mova a pïatade
129	efuggi come lontra	e fuggi piú che lontra
131	bene chi teco sipone	Ma chi teco si pone
134-135	chesolamente uncenno diminaccia che tu auessi fatto	Ch'almeno un piccol cenno di minacce per me avestu fatto
140	abbi uerun tuo fatto / al parer mio	abbi niun tuo fatto, al parer mio
142	chede non fusse in fallomia domanda	Che no ·mmi fosse amessa mia domanda
155-156	Maio credo auer giusta ragionematua oppinione	i' pur mi credo aver giusta ragione, benché tua oppenione
158-159	Tu micredi auer contento p(er)che insuo partimento	Credimi aver contento perché nel partimento

163-165	Dentro alle porte quello allor mifu morte etal pena	presso alle porte? Ma questa mi fu morte e grieve pena
169-177	e appena inme riuenni simi trasse dime quella saluta allor fu compiuta ogni mia allegreza, E uidi piegare alla sua freça ogni mio membro, siche quandio ilrimembro ogniora sirinnoua quella angoscia Nonglirispondei poscia	e apena rivenni, sí mmi trasse di me quella salute. Allor furo compiute mie giornate, e sentimmi piagate sí delle tue saette ogni mia membra, che quando me rimembra ognor si rinnova quell'angoscia. Volli risponder poscia
180	allora gliamici miei	e trassimi con quei
183	dicendo tuse fuor dognituo senso	Questi mi par di fuor d'ogni suo senso
188-189	Che uale ilmio sermone chenonpote salamone	Ma che val mio sermone? Non seppe Salamone
191	enonpote trouarsi	né mai in te trovarsi
196-197	quanto piu dite siscuopre piu sitruoua	Quanto piú si discuopre, tanto si truova
202-204	e col tuo falso verso per tucto luniuerso ognun latra	Cosí 'l tuo falso verso per tutto l'universo ogn'uom lo latra
208-209	*om.* che anunziasti	la dolorosa festa gli anunziasti
212-214	guastando iloro stili recando invano Dico dattauiano	e lor nobili istili tornati invano! Di' mo' il grande Attaviano
217-218	Etu con falso fregio ilrecasti indispregio	e col tuo falso fregio divenne in gran dispregio
220	di quello re Messinissa	Ov'è i re Massinisa
223	recasti in grande sdegno	divenne in gran disdegno
227-238	al suo contrario Ede duro eamaro ogni tuo pasto cheai ilmondosiguasto che quelche adirne ebasto tu tel sai Matu tiposerai edico chemai piu non mi trouerrai in tua corte nemai piu lamorte nonuo perte sentire se nulla ame uuoi dire	su nel contrario. Ed è crudo ed amaro ogni tuo pasto, e ài sí 'l mondo guasto ch'io a dir non ci basto, e tu tel sai. Ma' ttu ti poserai e me non vederai ma' in tua corte, né per te morte intendo mai sentire. Se nulla mi vuoi dire

La tradizione mostra alcuni luoghi interpretabili come tracce di archetipo:

Tav. 7

		Testo critico
40	Ogni tua setta (*a* Fm P) Que di tua setta(Fn^3)	ognun della tua setta
60	Mo titoccho (*a* Fm P) Morir tocco (Fn^3)	Morí tocco
103	Chemai none facesti (*a* Fm P) che mai non ne feresti (Fn^3)	che mai non ne feristi
130	Pernon udirmi inconsolatione (*a*) p(er)nonmiuedere (vedermi P) / Enonso lacagione (*x*)	per non venirmi in consolazione
173-175	E sentimmi piagate (segnate Fn^1) / Si- delle tuo saecte. Ogni mie membro / Che quando men rimembro (*a*) E uiddime piaghate (uidi piegare Fn^3) / Si deletuoi saiecte ongni mio mem- bro / Ch(e) quando me (siche quan- dio il Fn^3 rimembro (*x*)	e sentimmi piagate sí delle tue saette ogni mia membra, /che quando me rimembra
198	Inte malitie nuoue (*a* P)	in te malizia nuova (Fn^3)
205	Dico dileopatra (Fn^3) Doue di creopatra (Fr) Ancor di cleopatra (P)	Dimmi di Creopatra (Fn^1)

Come si può osservare, ai vv. 103 e 198 l'unico testimone a trasmettere la lezione corretta è proprio Fn^3, di cui si è dimostrata la tendenza al rimaneggiamento. Tuttavia, la tipologia di errore lascia spazio all'ipotesi che la lezione corretta in Fn^3 derivi da felici – e in fondo semplici – congetture del copista. La lezione *facesti* al v. 103 ripete un elemento del v. 101 («mi facesti»): anche qui Fn^3 prova a sanare, ma con una lezione che, per rispettare la rima in *-esti* («Sí di me mi traesti», v. 102), introduce una modifica alla morfologia del perfetto della coniugazione in *i* non attestata in area toscana.[31] Pertanto, si ritiene preferibile accogliere la lezione di Fn^3,

[31] Cf. Rohlfs 1968-1969: II, 318-9.

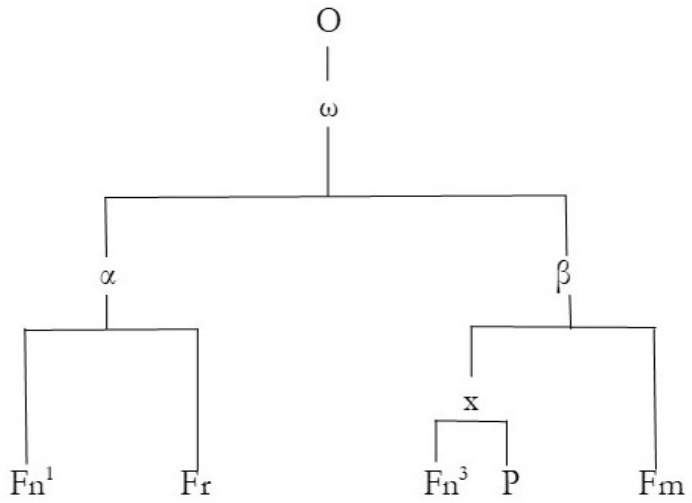
ma nella forma *feristi*, in rima siciliana (peraltro già occorsa ai vv. 49 *luce* : 51 *voce*). Al v. 198 tutti i testimoni tranne Fn[3] si lasciano condizionare dalla rima in *-ove* ai versi successivi (199 *Giove* : 200 *prove*), non accorgendosi di lasciare irrelata la rima in *-ova* (*truova*) al v. 197. Anche in altri luoghi il copista di Fn[3] prova a emendare con risultati non altrettanto soddisfacenti. Il v. 40 è legato logicamente al precedente, «Tu di' che tien gioiosi», in riferimento alla pretesa da parte di Amore di appagare sempre i suoi fedeli. La lezione degli altri codici è irricevibile per la mancata concordanza in numero e genere tra aggettivo (*gioiosi*) e sostantivo (*setta*), mentre quella di Fn[3] è con ogni evidenza il risultato di un intervento dello scriba, al quale si ritiene preferibile la congettura «ognun della tua setta», piú prossima graficamente alla lezione trasmessa dagli altri codici. Al v. 60 si allude alla morte di Achille trafitto dal dardo di Paride («Che facesti ad Achille? / Morí tocco»): la lezione *mo ti* deriva da un'errata trascrizione per *morí*, causata dalla vicinanza tra i grafemi *r* e *t*, mentre la lezione di Fn[3], *morir*, altera la sintassi del passo, impostato su una serie di interrogative («Che facesti a Medea […] / Or che facesti a Dido», vv. 44-53). Nessuna delle quattro testimonianze trasmette una lezione ricevibile del v. 130 per un evidente problema di senso che induce a proporre la congettura indicata nella tavola, anche in questo caso affine da un punto di vista grafico alle lezioni trasmesse. Un errore di trascrizione è a monte dei vv. 174-175, dove la forma maschile *mio membro* (che non si accorda al femminile *piagate*) deve essere derivata dall'adozione della prima persona singolare del presente indicativo, *rimembro*, in luogo dell'impersonale *me rimembra*. Infine, problemi di leggibilità devono aver riguardato tutta la tradizione al v. 205, per il quale la variante di Fr, *dove* o *dov'è*, è certamente erronea, cosí come quella di P, che priva la frase del verbo reggente. Le lezioni di Fn[1] e di Fn[3], sostanzialmente affini, hanno un diverso grado di pertinenza logica rispetto al contesto a vantaggio della variante di Fn[1], giacché l'amante non rievoca i casi di amori infelici, ma ne chiede conto ad Amore (cf. v. 214: «Di' mo' il grande Attaviano»). Ulteriore conferma all'esistenza di un archetipo tutt'altro che impeccabile, verosimilmente a causa della mobilità costitutiva del genere, si ricava dai vv. 114-120:

Tav. 8

a	lepene doglie e ghuai cheraddoppiate mai Emai non cessa E con la tua promessa *om.* Ti trauagli (trauagliasti Fn[1]) Emme abagli
Fm	lepene doglie eguai cheradopiate maj negia maciessi etantj laccj amessi . chelegato mitienj consi aspre chatenj Ochem(o)rir mi conuiene per suo dureza
Fn[3]	ledoglie epene eguai *om.* mànno acceso della tua promessa nonuegio che conessa *om.* (119-123) curi lamia ferita
P	Lepene doglie e guai Che tu mai radopiate mai non cessa Dela tua gran promessa Non ueggio ch(e) conessa te travaglie Anzi ma bagli

La lezione dei due codici di *a* sembra essersi determinata dalla fusione dei vv. 117-118, con la risalita al v. 117 della preposizione *con*, in luogo della preposizione articolata *della* (retta dal verbo *travagliare*, cf. *corpus* OVI), e la caduta del verso successivo. In Fm la perdita del testo, che si interrompe al v. 120, fa sí che il copista chiuda il componimento con versi originali e tematicamente in linea, fenomeno che si verifica diversamente anche in Fn[3], dove le lacune ai vv. 115 e 119-123 spingono al ripristino del significato con interventi sul testo. L'unico manoscritto a recare integralmente il passo è P, che concorda sostanzialmente con la lezione di *a* se non per le modifiche formali finalizzate al restauro metrico (inversione dell'*ordo verborum* al v. 115, per evitare l'effetto ridondante dell'incontro tra *m'ài* e *mai*, l'inserzione di *gran* al v. 117 per volgerlo da senario a settenario).

In definitiva, si potrà procedere alla costruzione del seguente stemma:



L'edizione del testo si fonderà sulla testimonianza di *a*, concorde con P nella maggioranza dei casi contro Fn[3]. Naturalmente, quando la lezione di *a* si oppone a quella dell'intera tradizione, sarà quest'ultima a essere messa a testo:

Tav. 9

	a	*β*
18	Edi che se giochondo	tuddi chesse giocondo
62	Madie dianira (Madeidamia Fn[1]) dove la lasciasti	madiadama sai come (come Fm) lalasciasti (esai chelo lasciasti Fn[3])
71	Pur che choncolpi (checolpi Fr) duri	Pur che con (Ma co Fn[3]) tuoi colpi duri
98	E ineffecto	choneffetto (condifetto Fn[3])

Al contrario, la tendenza al rimaneggiamento di Fn[3] e P farà optare per la lezione di *a* nei casi di opposizione con *x*:

Tav. 10

	a	*x*
47-49	in aspro strido	i(n)alto strido
125	Assai ti chiamo aita	Assai tipriego aita
141	Or che domanda io	Orch(e) (Cheti Fn^3) domandaua io
145	e percierto iomaueggio	P(er)certo imenaueggio
148	E ami assai per nullo	e tienimi assai per nullo
152-153	Egliorecchi ai si duri Agli miei prieghi	ecci gliorecchi siduri amiei giusti prieghi (Fn^3) … Eha si dure Lorechie tuoi amiei si giuste p(re)ghi (P)
154	che bencheluer minieghi	chel (benchel P) uero tu mi nieghi
186	veggio che ttu mài fatto	dico (piu dico P) chetu mai fatto
193	Chosi tractasti ilpadre	ecosi festi (cosi facesti P) alpadre
215	Se mai fu corpo umano	chemai fu corpo humano
239	Di chio tascholtero / Quanto tipiacie	itascoltero (ascoltaro P) quantotipiace

Per certo che mi piace. La seconda frottola, trasmessa da Fn^1, Fn^2, Fn^3, Fr e P, è anch'essa lacunosa:

> Fn^1, vv. 13-15, 24, 63, 115-136
> Fn^3, vv. 17, 29, 44-45, 60, 63, 67-71, 75, 94-136
> Fr, vv. 19, 24, 63, 78-79, 115-136

Fn^2 e P sono quindi gli unici testimoni integrali.

La collazione ribadisce l'esistenza della coppia Fn^1-Fr con sette errori e una lezione caratteristica (v. 80), ai quali si aggiungono le lacune ai vv. 24 e 63 (quest'ultima in comune con Fn^3):

Tav. 1

	a (Fn[1] Fr)	Testo critico (Fn[2] Fn[3] P)
22	E tucti gli mie facti	e tutti gli miei tratti (atti Fn[3])
32	d'amoroso diporto	d'amoroso (damore con Fn[3]) conforto
80	in maestria	con maestria (condolore Fn[3])
	a (Fn[1] Fr)	Testo critico (Fn[2] P)
59	Al gran suocero	Dimi del (Di mo al P) grande Assuero
81-85	Arde digelosia Ogni sua colpa Eme a torto incolpa Che lucie nommi spolpa Chio parllo inuano	arde di gelosia ogni sua polpa, e me a torto incolpa, ma il vero mi scolpa, ch'io non parlo invano
94	Edapersi uerlui	ed a perseverarli
108-109	che diventan serene mie fatiche	e diventan serenesue fatiche (lor fatigha P)

Errori di anticipo o di ripetizione sono le lezioni ai vv. 22, generato dal *misfatti* al v. 20 («di mie misfatti»), 32, dove *diporto*, di per sé non erronea, deve essere derivata dalla parola rima del verso precedente, «condussigli a buon porto», 82, dove *colpa* deriva dal rimante del verso successivo, e 109, dove *mie* ripete un elemento del v. 106 («le mie pene»). A una svista di lettura e trascrizione, difficilmente emendabile *ope ingenii*, si devono le lezioni ai vv. 59, con la caduta del primo emistichio e la forma *suocero* al posto di *Assuero*, 84, del tutto priva di significato (per la lezione di Fn[3], vd. Tav. 3), e 94, *Edapersi uerlui*, che fraintende la lezione corretta («Non fu' io teco a darli / ed a perseverarli / mia possanza?»). A fronte di questi dati potrebbe attribuirsi valore congiuntivo alla perdita del v. 63:

Dinançi allui Perche fu patiente	dinanzi a llui perché fu paziente
om. (+ Fn[3])	e fecilo possente
Eubidente (efu ubbidiente Fn[3])	perché ubidiente
Della mia chorona	fu di mia corona

Tuttavia, la lacuna e l'assenza della congiunzione *perché* al verso successivo, entrambi in comune con Fn[3], sembrerebbero derivare da *saut du même au même* a partire dal secondo emistichio del v. 62.

Gli altri tre testimoni sono accorpabili in un ramo *β* sulla base di due errori:

Tav. 2

	β (Fn^2 Fn^3 P)	Testo critico (*a*)
12	esser confuso	eser dischiuso
58	Do altrui (idono Fn^3) con passar molto pensiero	do altruï con trapassar pensiero

Al v. 12 la lezione *confuso* banalizza il *dischiuso* ('separato, escluso') dei codici di *a*, pertinente rispetto al contesto, ossia l'esclusione da parte di Amore da ciò che di buono è al mondo («Tu mmi di' traditore / e fa'mi d'ogni errore / esser maestro / e d'ogni ben terestro / eser dischiuso», vv. 8-12). Analogamente, la lezione *con passar molto* è un'evidente banalizzazione di quella trasmessa dai codici di *a*, *con trapassar* (v. 58).

Anche nel caso della seconda frottola, a intorbidire i rapporti tra Fn^3 e i testimoni del suo ramo intervengono numerose lezioni singolari:

Tav. 3

	Fn^3	*Testo critico*
1	Cierto chede mipiace	Per certo che mi piace
5	p(er)o quello chio scriuo	ma quel ch'ïo ti scrivo
7	dentro alcore	su nel core
14	p(er)o che none uso	che non è uso
26	son con ragione	è con ragione
30	ife mai torto	non feci torto
32-33	damore con conforto econ diletto	d'amoroso conforto e di diletto
36	Chenel punto di morte	ch'al punto della morte
39-40	ison pietoso emisericordioso (+ Fn^2)	E son pietoso, misericordïoso
43	eamesser caluano (+ Fn^2)	Che a messer Calvano?
46-51	senon allegreça congioia ea paris ditroia non ebbe piuche non gli fu promesso Etolselosegli stesso quel che chonciesso fu dal padre mio	fu alegreza e gioia. A París di Troia? Non ebbe piú che no ·gli fu promesso e tolse egli stesso quel che concesso fu dal padre mio
54	I dico chemio capo ebusto	Il capo mio e 'l busto
72	sempre dame ailsuo intendimento	sempr'à da me verace intendimento

78-87	Pero chisiuuol recare audir mio parlare con dolore pianga didoglia edicami sua colpa Chime atorto incolpa maluer miscolpa chinonson uillano tutti tilagni inuandime nonti porsio lamano In luogo che mapiu nonfusti degno	Ma chi si vuol recare il mio ben operare con maestria arde di gelosia ogni sua polpa, e me a torto incolpa, ma 'l vero mi scolpa, ch'io non parlo invano. Non ti scorsi la mano in luogo che giamai non fosti degno
91	euile epoco ardito	e vile e non ardito
93	nonfu io conteco	Non fu' io teco a darli

Al v. 46, la lezione *se non* anziché *fu* dipende dalla caduta in Fn[3] dei due versi precedenti («che a Lancelotto? / Ogni lor motto», vv. 43-44) e dunque dalla necessità di agganciare il v. 45 ai vv. 41-42 («Che feci a Tristano, / che a messer Calvano»). Nello stesso passo, di preciso al v. 48, *Non ebbe piú che no gli fu promesso*, il copista di Fn[3] sopprime la negazione pleonastica, ammessa nella subordinata comparativa anche in caso di reggente negativa (*SLA*: 276-77), con la conseguente esplicitazione del pronome soggetto *egli* per ripristinare l'endecasillabo. Esclusi questi casi, di tutte le altre lezioni non sembra possibile stabilire la genesi, a riprova di quanto si è già osservato circa la libertà che orientò il lavoro di trascrizione, forse indotta da un antigrafo guasto, come sembra garantire lo stato lacunoso del testimone, che interrompe la trascrizione al v. 93.

Se Fn[3] si discosta frequentemente dagli altri due codici del ramo *β*, questi ultimi, che ricordiamo essere gli unici testimoni integrali, presentano due lezioni caratteristiche (Tav. 5) e tre errori comuni (Tav. 4):

Tav. 4

	y (Fn[2] P)	Testo critico (*a*)
49	nonssi tolsse elgli stesso	e tolse egli stesso
100-101	Ma semp(re) ualoroso p(er)che pur do riposo	anzi sia vigoroso però che do riposo
103-106	orprendj lamia dura (dura mia P) sentenza chia in sse pacienza ep(or)ta essoferiscie lemie pene	Deh, prendi le mie rime: chi à in sé pazienzia porta con sofferenza le mie pene

Tav. 5

	y (Fn^2 P)	Testo critico (*a* + Fn^3)
42	orcche fecj (fecio P) atristano	Che feci a Tristano
53	chenon sia giusto	Ch'io non sia giusto?

È certamente un errore di ripetizione l'aggiunta del *non* al primo emistichio del v. 49 («Non ebbe piú che non gli fu promesso», v. 48), che altera il significato del passo. Forse a ragioni grafiche si deve la variante *valoroso* in luogo di *vigoroso* (v. 100), nel punto in cui si allude, come si intende dal verso successivo, alla resistenza fisica richiesta all'amante per affrontare le sofferenze procurate da Amore (si noti inoltre, sempre al v. 100, un errore di anticipo di un elemento del v. 102, «sempre al fine»). La lezione di *a* può considerarsi preferibile a quella di *y* anche ai vv. 102-106, dove l'assonanza 102 *fine* : 103 *rime* è senz'altro migliore del salto rimico di Fn^2 e P, *fine* : *sentenza*, che si ripete nei due codici anche ai vv. 104 *pacienza* : 105 *sofferisce*.

Al pari di Fn^3, anche Fn^2 ha diverse lezioni singolari:

Tav. 6

	Fn^2	Testo critico
7	Nelchuore	su nel core
8	tum(m)j fai traditore	Tu mmi di' traditore
19	che pure chonuenti chio dicha	Che convien pur ch'io mesca
25	elmio baterchollalj	e 'l batter dell'ali
27	dicho che amedea e a giansone	Dico che a Medea né a Giansone
37	nolgli fusse p(er)ischortte	non gli fosse per sorte
39	eanchor son piatoso	E son pietoso
68	inchomincio dimaio	e cominciò di maio
72	senpre adarmi veracie intendimento	sempr'à da me verace intendimento
97	etroppo richoglio	e troppo argoglio
107	vinccie chon fortti bene	vince con forte lene

Tutta la tradizione presenta due criticità (Tavv. 7-8):

Tav. 7

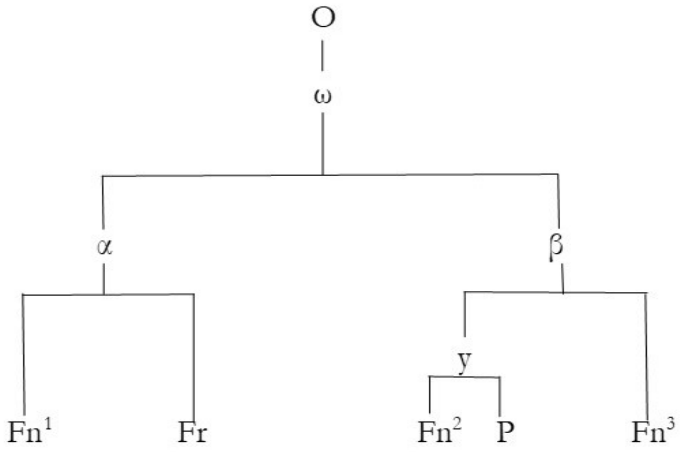
	a (Fn[1] Fr)	*β* (Fn[2] Fn[3] P)
19-20	Che convien pur chio mesca (*om.* Fr) A miei misfatti	che pur convien ch'io m'esca (dicha Fn[2]) di miei fatti.

Al v. 20, se in *β* la lezione *miei fatti* banalizza *miei misfatti* (ma la perdita del prefisso potrebbe derivare da un errore per omoarcto), l'uso della preposizione *di* anziché *a* non può dirsi erroneo. Il verbo *m'esca* può reggere sia *di* con il significato di 'liberarsi', nella fattispecie dalle accuse dell'amante deluso (cf. Tommaseo–Bellini 1861-1979: IV 1694: «Uscire d'una cosa, vale anche *Liberarsene*, intendendo di cosa che spiace, che pesa»), sia *a* nel senso di 'pervenire' (cf. Tommaseo–Bellini 1861-1979: IV 1690), qui in accezione figurata ('arrivare ad affrontare'). La lezione di *β* si direbbe maggiormente congrua al contesto, dal momento che nei versi precedenti Cupido avverte colui che lo denigra di non provare rincrescimento per la veemenza della replica, indispensabile a scagionarsi da accuse tanto gravi.

Tav. 8

	vv. 73-77
a (Fn[1] Fr)	Ne mai fu lento Acchi a ilcor gentile Ma piatoso et umile Esenpre conistile Dimeritare
Fn[3]	nemai fui lento achi ailcor gentile *om.* masempre co(n)mio stile son presto a meritare
γ (Fn[2] P)	no(n) maj non fu lentto achi al chor gientile piatoso evmile sonio sempre stile di meritare (So sempre con stile demeritare P)

Siamo nel punto in cui Amore ribatte alle accuse di perfidia ricordando al suo interlocutore di essere sempre stato sollecito a soccorrere i suoi seguaci. Come già osservato con la tradizione della prima frottola (cf. *O falso lusinghiere*, Tav. 8), i testimoni sembrano reagire a un comune problema di leggibilità che deve aver interessato in particolare i vv. 75-77. L'assenza del *ma* al v. 75 in *y*, piuttosto che a un errore di sottrazione, potrebbe doversi a una differente lettura dei versi, con associazione degli aggettivi *pietoso* e *umile* al *cor* del verso precedente, anziché a Cupido stesso. Tuttavia questa interpretazione, che intacca la logica e la sintassi del discorso di scuse, è sconfessata dalla presenza di *ma* nella maggioranza dei codici (sebbene in Fn^3 la congiunzione sia stata trasferita al primo emistichio del verso successivo). I vv. 76-77 sono irricevibili sia secondo la versione trasmessa in *a*, dove manca il verbo reggente, sia secondo la versione di *y*, le cui lezioni sono poco coerenti per la caduta della congiunzione *con* in Fn^2 e l'impiego del verbo *demeritare* in P, non pertinente con il contesto; la lezione che si legge in Fn^3, costruita sulla facile contrapposizione di *lento* e *presto*, è verosimilmente il risultato di un emendamento del copista. Pertanto, proponiamo di mettere a testo la congettura: «e sempre con istile / so rimeritare». Infatti, la lezione *di meritare* (da cui dipende il *demeritare* di P) deve essere derivata da un tentativo di accomodare il v. 77, rendendolo specificazione di *stile* in *a* e in Fn^3, che collega sintatticamente il primo emistichio del v. 76 (*son io*) al verso precedente (*piatoso e umile*).



Il testo si fonderà sulla coppia *a* nei casi di opposizione:

Tav. 9

	β (Fn^2 Fn^3 P)	*a* (Fn^1 Fr)
5-6	eq(u)esto chio ti scriuo (p(er)o quello chio scriuo Fn^3) fachetelo noti uiuo (notifichi Fn^2)	Ma quel chio ti scriuo fa che noti uiuo
34	Né mai (e mai non Fn^3) ebbi suggetto	Ne mai non fu subgecto
55	non fu maj (giamai nonfu Fn^3 Non fo gia mai P) robusto	Nemai non fu robusto
	y (Fn^2 P)	*a* (Fn^1 Fr)
113	e sso che leale (mio leale Fn^2)	Perche so che leale

I due codici, Fn^1 e Fr, sebbene non rechino il testo integralmente, risultano meno inclini all'innovazione, come rivela la serie di errori che ne dimostra la parentela, tutti addebitabili a sviste nella trascrizione anziché a tendenze redazionali, riscontrate invece nei codici di *β*.

Meritano considerazione alcuni luoghi in cui i codici di *y*, essenziali alla ricostruzione del testo, non concordano:

Tav. 10

	Fn^2	P
59	Dimi del grande Assuero	Di mo al grande Assuero
119-120	eintendo datartte p(er)cio metto dapartte edipasseuerartte sichon fede	E promecto daitarte Di perseuerar si con fede
136	ella tuo gran pene porro in pacie	Eletuoi graue pene poro inpace

Al v. 59 Fn^2 riprende un modulo – verbo *dire* seguito da un complemento di argomento introdotto da *di* – adottato con cadenza anaforica nella frottola di proposta, laddove P pure riprende un modulo espressivo della frottola precedente («Di' mo' il grande Attaviano», v. 214), ma interpreta Assuero come complemento di termine («al gran Assuero / quel ch'io gli feci»). Ai vv. 119-120 la lezione di Fn^2 risulta priva di significato e probabilmente generata da un errore di lettura, come suggerisce la fondamentale

somiglianza grafica tra il primo emistichio del v. 120, *perciò metto*, e *prometto*. Infine, al v. 136 le varianti *gran* e *grave* sono indifferenti, ma si sceglie di mettere a testo la variante di P poiché piú corretta sotto il profilo sintattico rispetto al disaccordo tra articolo, aggettivo e sostantivo che interessa la lezione di Fn^2.

2.3. *Criteri di edizione*

L'analisi dei rimanti, unico strumento per inquadrare la lingua di un testo anonimo e a tradizione non autografa, non ha messo in luce dati che collochino i due componimenti in area diversa da quella toscana, che si direbbe in ogni caso la principale area di circolazione dei due testi, considerata la provenienza di cinque testimoni su sei. Dunque, per la veste grafico-formale, una volta esclusi Fm e Fn^2, che non trasmettono entrambe le parti del contrasto, Fn^3, per le sue tendenze rielaborative, e P, di origine umbra (vd. § 1), si dovranno assumere come punto di riferimento i codici del gruppo *a*, e in particolare Fr, il piú antico dei due. Per i versi finali della frottola di risposta, la scelta della veste formale non potrà che ricadere sul testimone toscano Fn^2.

Le due frottole sono formate da endecasillabi e settenari frammisti a versi brevi, di misura compresa principalmente tra il quadrisillabo e il quinario, piú di rado il senario, organizzati in distici o terzine a rima baciata. La tradizione esibisce tutte le tre possibili *mise en page*: a mo' di prosa (Fn^1, Fn^2, Fr), in serie di versi a rima baciata (Fn^3), in settenari ed endecasillabi con rima al mezzo (Fm, P). Tuttavia Fn^1, Fn^2 e Fr presentano una fitta serie di indicatori (barre oblique, maiuscole, punti in alto, inchiostro rosso per segnare il capoverso) che scompongono i testi in versicoli a rima baciata, fornendone la medesima interpretazione che ne dà il copista di Fn^3. Inoltre, a ben guardare, anche in Fm i settenari e i versicoli che compongono gli endecasillabi restano graficamente distinti con l'impiego di un punto fermo. Infine, si ricordi che le alterazioni introdotte in P al dettato delle frottole si sono rivelate funzionali a costringere i versi entro uno schema metrico diverso da quello di origine.

Rispetto alla grafia dei testimoni si segnalano i seguenti interventi: scioglimento delle abbreviazioni, separazione delle parole, adeguamento all'uso moderno dell'interpunzione, delle maiuscole e delle minuscole e introduzione dei segni diacritici; normalizzazione delle grafie *i*/*j* e *i*/*y*,

x/*s*/*ss*, *ç*/*z* e *u*/*v*; eliminazione di *h* nei nessi *ch*, *gh* davanti ad *a*, *o*, *e* e di *i* nei gruppi *cie*, *gie*, *scie*; regolarizzazione dei nessi palatali *ngn* (*gn*) e *lgl* (*gl*) e riduzione di *qu* a *cqu* secondo l'uso moderno; trasformazione di *n* in *m* davanti a labiale; eliminazione dell'*h* etimologica iniziale, introduzione dell'*h* nelle interiezioni e regolarizzazione dei nessi latineggianti *ct*/*tio*/*ctio* in *zio* e *zia*; resa di *e*, *et* e della nota tironiana *7* con *e* davanti a consonante e con *ed* davanti a vocale in caso di dialefe (stesso principio per la preposizione *a*/*ad*); mantenimento delle consonanti scempie e geminate secondo l'uso del codice, tranne la *z*, che si regolarizza; conservazione del raddoppiamento fonosintattico e impiego del punto in alto per indicare assimilazione; si introduce l'accento nelle forme del verbo *avere* (*ò*, *à*, *ài*); si adotta la scrizione *benché* anziché *ben che*.

L'apparato, di tipo negativo, accoglie tutte le varianti sostanziali rifiutate, le lezioni utili a razionalizzare i rapporti tra i testimoni e le lezioni singolari. Le lezioni comuni a piú testimoni si riportano nella forma grafica in cui compaiono nel primo testimone del gruppo, seguendo l'ordine dello stemma. Le omissioni si indicano con la sigla *om.*

3. I TESTI

3.1. *O falso lusinghiere e pien d'inganni*

O falso lusinghiere e pien d'inganni,[32]
io dico a tte, Amore:
o ladro traditore
e omicida,[33]

[32] Possibile l'eco di *RVF* CCCLX 17-19: «et quante utili honeste / vie sprezzai, quante feste, / per servir questo lusinghier crudele!».

[33] *o ladro*…*omicida*: La medesima triade aggettivale nel sonetto di Monte Andrea *S'eo doloroso, ciascu[n] giorno vado*, v. 9: «Falso, ladro, micidïale e trado», Monte Andrea (Minetti): 127, ma qualche affinità lessicale anche con *Cerbero invoco e 'l suo crudo latrare* di Saviozzo, vv. 17-18: «per seguitare Amor falso e crudele, / ch'all'esser micidial di me son pinto!», Serdini (Pasquini): 218-22. Al di là di possibili riscontri, l'ingannevolezza, l'instabilità e la slealtà sono i torti comunemente attribuiti a Cupido nell'elegia amorosa medievale: attraverso gesti e parole di simulata benevolenza, il dio infoltisce la schiera dei suoi adepti, che abbandonano la verità e la rettitudine per la vanità delle sue promesse.

chi mai di te si fida
ben può dir ch'aggi guida
di fanciullo.[34]
Tu mostri dar trastullo
e doni morte,
né mai della tua corte
uscir se non ritorte
e falsi lacci.[35]
Ciascun baci ed abracci,
ma pur gli tuo crepacci
non son lenti.[36]
Co tuo falsi argomenti[37]
ài guasto il mondo.
Tu ddi' che ssè giocondo,[38]
ma tu sè iracondo

[34] La giovinezza di Amore, in ossequio all'iconografia tradizionale, va qui intesa a indicare uno spirito avventato e sprovveduto; per la rima, pure diffusa, con *trastullo*, cf. la canzone di Lapo Gianni *Amor, nova ed antica vanitate*, vv. 66-70: «Amor, poi che tu sè del tutto 'gnudo, / non fossi alato, morresti di freddo, / ché sè cieco e non vedi quel che fai, / mentre che 'n giovane essenza sarai, / l'arco e 'l turcasso sarà tuo trastullo; / non vo' che m'abbi omai – piú per fanciullo», Lapo Gianni (Rea): 124-5, e il sonetto attribuito a Mino di Vanni d'Arezzo e a Giovanni Boccaccio *Subita volontà, nuovo accidente*, vv. 12-13: «ora scherzi, or t'adir come fanciullo, / che veramente segue ogni trastullo», Boccaccio, *Rime* (Branca): 206.

[35] *né…lacci*: i versi condensano immagini topiche della lirica amorosa medievale quali i lacci, metafora di seduzione, le ritorte, letteralmente le funi, ma in senso figurato il vincolo amoroso (*GDLI*, *ritorta* § 1-2), e la 'corte d'Amore', talora in connotazione negativa – cf. una traduzione toscana trecentesca del *De Amore* di Cappellano, I 278: «La corte d'amor si può simigliare a l'inferno: la porta del qual a chi vuol entrar è aperta, ma poi nessun ne può uscire». *Libro d'amore* (Barbiellini Amidei) –. Qualche somiglianza di dettato con il sonetto boccacciano *S'io veggia il giorno, Amor, che mi scapestri*, vv. 1-6: «S'io veggia il giorno, Amor, che mi scapestri / de' lacci tua, che mi stringon forte, / vaga bellezza né parole accorte / […] tanto potranno ch'io piú m'incapestri / o mi rimetta nelle tue ritorte», Boccaccio, *Rime* (Leporatti): 212-3.

[36] *ma…lenti*: 'le tue ferite non sono leggere' (cf. *GDLI*, *crepaccio* § 3 e *lento* §§ 24-25).

[37] Efficace arma di Amore è una retorica persuasiva impostata su sillogismi errati e logiche distorte (sulle abilità retoriche del seduttore nell'elegia amorosa medievale, cf. Cesaro 2021).

[38] *giocondo*: 'che dà gioia'.

e pien di froda,
e vo' che ciascun m'oda,
che lla tua coda
è fatta come anguilla.[39]
Tu tti mostri favilla,
e sè carbone,[40]
ma' Giuda né Nerone
non fur senza cagione
cosí crudeli![41]
Tu vuo' ch'altri ti celi
e che gli ochi ti veli
per tua iscusa,[42]
ma tuo vizio t'acusa
e tua retade,[43]

[39] È impossibile prendere Amore per la coda, cioè piegarlo al proprio volere. I versi rielaborano espressioni proverbiali come *tenere l'anguilla per la coda* nel significato di 'tentare un'impresa irrealizzabile' oppure 'conseguire un risultato effimero'; cf. l'anonima frottola *Un pensier mi dice «di'»*: «Chi mmi vuole udir sí oda, ché per la coda mal si tiene l'anguilla, e ppiccola favilla fa gran fuoco» (Giunta 2004: 53).

[40] Amore pretende di essere un'entità luminosa, ma altro non è che 'carbone', cosa di scarso valore (cf. *GDLI*, *carbone* § 6). I versi sembrano parodiare l'uso figurato di *favilla*, ricorrente nella lirica amorosa per indicare lo sguardo splendente della donna amata; a titolo esemplificativo, *RVF* CIX 3-4: «torno dov'arder vidi le faville / che 'l foco del mio cor fanno immortale» o il *Pome del bel fioretto* di Domenico da Prato, III I 2-5: «la luce che Amor manda dal bel cielo / […] tal fiamma al cor quella favilla accende», Domenico da Prato, *Pome* (Gentile).

[41] L'accostamento di Amore a Giuda e Nerone, sebbene simboli antonomastici di crudeltà gratuita (per es. *Cerbero invoco e 'l suo crudo latrare*, vv. 65-66: «pensando a lo schermo / c'ha fatto di me Amor, simile a Giuda»), potrebbe suggerire la memoria del sonetto *Ahi, ria Fortuna, dispietata e cruda* di Franco Sacchetti, vv. 7-8: «mi doni angoscia e dispiatati affanni, / crudel Nerone e traditore Giuda», Sacchetti, *Il libro delle rime* (Ageno): 13.

[42] *Tu…iscusa*: 'Ti torna utile che ti si bendino gli occhi cosí da giustificare con la cecità le tue malefatte' (per *volere* nel significato di 'tornare utile', cf. *GDLI*, *volere*[1] § 15). L'immagine di Cupido cieco o bendato, dal chiaro valore allegorico, si impone nell'Alto Medioevo, per poi divenire elemento iconografico tradizionale.

[43] Possibile l'assenza di accordo nel numero (*t'acusa*) per due soggetti coordinati (*vizio* e *retade*) che esprimono un concetto unitario (nella fattispecie la reità); cf. *GIA*: I, 549.

e sanza lealtade
sempre regni.
Chi t'ama tu llo isdegni[44]
e sempre mostri segni
valorosi,
e di' che ttien gioiosi
ognun della tua setta,[45]
ma un poco m'aspetta,
ch'i' 'ntendo far corretta[46]
tua nomea.
Che facesti a Medea,
che per Gianson ardea,[47]
ch'era suo drudo?
Ver' lor fosti aspro e crudo,
e llui lasciasti ignudo
di tua luce.
Mostrandoti lor duce,
mutasti lor la voce[48]

[44] Il sentore stilnovistico dei versi e l'impostazione da dibattito tribunalizio rende plausibile ai vv. 35-36 il ricordo della canzone di Lapo Gianni *O morte, della vita privatrice* (vv. 55-56), che inscena un processo alla Morte per la sua iniquità: «Ben par nel tu' penser che sempre regni, / poi ci disdegni – in lo mortal partire», Lapo Gianni (Rea): 106.

[45] *setta*: 'seguito, compagnia'; la setta degli amanti è uno dei piú vulgati motivi dello Stilnovo.

[46] *far corretta*: perifrasi per 'correggere'.

[47] Cf. *Cerbero invoco e 'l suo crudo latrare*, vv. 82-84: «Amor fe' fratricida esser Medea / e insegnare a Gianson il vèl dell'oro / e fece uccider Dido per Enea» e la frottola di Franco Sacchetti *Pelegrin sono, che vengo da terra*, vv. 112-115: «È questa / a te piú dèa, / che Dido ad Enea, / o che non fu Medea / di Colcos a Iansonne», Sacchetti, *Il libro delle rime* (Ageno): 244-51 (si noti nella frottola e nei due testi citati l'associazione dell'*exemplum* di Medea e Giasone a quello di Didone).

[48] Circa la rima siciliana *luce* : *voce*, non sarà superfluo notare che essa ricorre con frequenza in testi di ambiente laudistico, cf. *O castetate, fiore che te sostene amore!* di Iacopone, vv. 5-7: «specchio de bellezza / senza macchia reluce! / La mia lengua è 'n manchezza / de parlarte con vuce», Iacopone (Ageno): 132-3; le anonime *Gente ch'avete di me pietansa*, vv 31-32: «Ciascun gridava ad alta voce / contra 'l mio figlio del mondo luce», *Laudario* (Manetti): 58 e *Benedicti et llaudati*, vv. 77-81: «Dai pagani fusti piglato, / servo de Dio, vera luce, / […] Ti laudamo ad alta voce», *Laude cortonesi* (Varanini–Banfi–Burgio): 358.

in aspro istrido.
Or che facesti a Dido,
che mandasti Cupido[49]
per tuo messo,[50]
e poscia egli istesso,
esendogli concesso,
glien die' mille?[51]
Che facesti ad Achille?[52]
Morí tocco,
non dico di Patroco![53]
Ma Deidamia sai come la lasciasti?[54]

[49] Per la catena di rime in *-ido*, con riscontro tematico, cf. il capitolo ternario di Domenico da Monticchiello, *Le vaghe rime e il dolce dir d'amore*, vv. 187-192: «O falsa Venus piena di contagine, / ch'abbandonar facesti la tua Dido / dando ad Enea di partire indagine! / O quanto udir mi parve crudo strido / quando le vidi la spada d'Enea / entrar nel cor onde cacciò Cupido!», Domenico da Monticchiello (Mazzoni).

[50] Secondo il racconto virgiliano, Cupido, sollecitato da Venere, assunse le sembianze di Iulio, figlio di Enea, e fattosi prendere in braccio da Didone, cancellò dal suo cuore la memoria del defunto Sicheo (*Aen*. I 695-756); vd. anche *Pd*, VIII 7-9: «ma Dione onoravano e Cupido, / quella per madre sua, questo per figlio, / e dicean ch'el sedette in grembo a Dido», e Boccaccio, *Amorosa visione* (Branca), IX 3: «Moveasi dopo queste belle Dido / cartaginese, che credendo avere / in braccio Giulio vi tenne Cupido».

[51] Il verso allude al tragico esito dell'amore tra Didone ed Enea, forse parafrasando il detto «D'arme, cani, uccelli e amori. Per un piacere mille dolori» (cf. la banca dati online *Proverbi Italiani - Crusca*).

[52] Per i rimanti 58 *mille* : 59 *Achille*, cf. *If*, V 65-67: «'e vedi 'l grande Achille, / che con amore al fine combatteo. / Vedi Paris, Tristano' e piú di mille».

[53] *tocco*: 'ferito' (*GDLI*, *tocco*[1] § 2); l'aggettivo si riferisce al doppio ferimento di Achille, quello a opera di Cupido, che lo fa innamorare di Polissena, e di Paride, che riuscí a centrare il proverbiale tallone del guerriero greco dopo che questi si era spogliato dell'armatura per entrare nel tempio di Apollo e raggiungere Polissena. La vicenda, ricordata anche in *If* , V 65-66, ebbe discreta circolazione nelle storie del ciclo troiano. Sul legame omoerotico tra Achille e Patroclo, cf. il *Contrasto delle donne* di Pucci, II 3-4: «Ché tu debb'esser successor d'Achille / il qual Patrocol tenne per amico», Pucci (Pace).

[54] Deidamia, moglie di Achille, venne abbandonata dal consorte partito alla volta di Troia; cf. *If*, XXVI 61-62: «Piangevisi entro l'arte per che, morta, / Deïdamia ancor si duol d'Achille»; Boccaccio, *Amorosa visione* (Branca), XXIII 47-51: «e spogliandosi l'abito iveritta / come buon cavalier presto s'armava. / Vedendo ciò Deidamia, trafitta / da grieve doglia, tutta scolorita, / parea dicesse a lui allato ritta»; la canzone di Domenico

Ben credo che ti basti,
se tu ti vergognasti
de' tuo falli,
ma so ben che ttu galli
e altri sogna.[55]
Tu non temi vergogna,
minacci[56] né rampogna;
tu non curi
pur che tuoi colpi duri
uccida i piú sicuri
e piú tuoi servi.[57]
Tu consumi ossa e nervi[58]
a chi ti crede!
Io, ch'era di tuo fede,
e servo di tua erede[59]

da Prato *Surge, nunc surge, nec tantum prolixe*, vv. 60-61: «col velenoso strale, / qual punse Isifil, Deidamia e Dido», Domenico da Prato, Rime (Gentile): 86-9.

[55] Amore, lungi dal vergognarsi per le proprie azioni, si rallegra di tenere i suoi seguaci in uno stato di perenne delirio. Per il verbo *gallare* ('rallegrarsi'), di occorrenza non comune, cf. Galletto pisano, *Credea esser lasso*, vv. 57-58: «Di bella donna gallo, / ch'amo», *Poeti del Duecento* (Contini): I, 283-8, e la frottola di Fazio degli Uberti *O tu che leggi*, vv. 53-54: «I' gallo /ché sso che ttu m'intendi», Fazio degli Uberti (Lorenzi): 336-40; per il verbo *sognare* nell'accezione di 'delirare', vd. *TLIO*, *sognare* § 2: «fidare in false credenze o immaginazioni».

[56] Non comune la variante al maschile di *minaccia* (vd. *GDLI*, *minaccio*), impiegata principalmente in prosa (vd. *corpus OVI*); una sola occorrenza poetica in Pucciandone Martelli, *Madonna, voi isguardando senti' Amore*, vv. 22-24: «Ora ver' me vi fa mostrar feresse / e grandi crudelesse: / e no mi fé minaccio», *Poeti* (Coluccia): II, 482-5.

[57] L'indifferenza nei confronti delle pene d'amore è una costante del codice elegiaco amoroso come motivo di biasimo verso i crudeli seduttori; cf. i vv. 11-14 del serventese *Donne piatose, diventate crude*, lamento di una voce femminile per l'indifferenza dell'amato, forse da attribuire a Gano da Colle: «Amore e voi e me va dispettando, / non cura 'l pianto che sempre mi fregia / tant'à 'n sé crudeleza. / Non è però crudel quant'elli è bello», Gano da Colle (Cesaro): 73-102.

[58] *ossa e nervi*: a indicare l'interezza del corpo.

[59] La voce accusatrice ricorda la passata militanza tra le file di Amore prima del disinganno e della conversione; cf. Domenico da Monticchiello, *Le vaghe rime e il dolce dir d'amore*, vv. 22-23: «Tu sai che giovan fu' tuo servitore / et al tuo comandar fui sempre preso».

e di tuo figlio,[60]
domanda'ti consiglio
e ttu alzasti il ciglio[61]
e soridesti
e sai che mmi dicesti?
- Tu sè puro,
però vivi sicuro
che, se 'l suo cuor piú duro
fosse che marmo,[62]
per te contra lui m'armo,
per certo ch'i' 'l disarmo[63]
e follo umile.
E se tenesse istile
pur di durezza,

[60] Erede di Amore è senz'altro Voluptà, nata dall'unione con Psiche come narra Apuleio nell'*Asino d'oro* (libri IV-VI); il figlio, invece, potrebbe essere Otio, che Boccaccio nelle sue *Chiose al Teseida* (VII 50 1) associa a Voluptà e a Memoria tra gli agenti che temperano e rendono ferree le frecce di Cupido: «Ove è da sapere che Amore prese per moglie una giovane, la quale fu chiamata Psyce, et ebbe di le' una figliuola, cioè questa Voluptà […] la quale s'intende qui per uno dilecto singulare che l'anima sente dentro a sé, sperando d'ottenere la cosa amata; et questa cotale dilectatione è quella che tempera le saette d'Amore […] Ma perciò che queste cose decte non si possono senza ricordamento della cagione d'esse et senza spatio di tempo fermare, perciò agiugne Memoria et Otio ad ferrare queste saette, fabricate dal fervore d'amore et temperate dalla dilectatione intrinseca, nata dalla speranza», Boccaccio, *Chiose* (Limentani).

[61] *alzasti il ciglio*: fras. 'sollevasti lo sguardo'.

[62] La durezza, ossia la superbia dell'amata nel rifiutare le attenzioni dell'amante, è un altro stilema largamente diffuso nella lingua poetica antica; a riguardo si ricorderanno almeno *Io son venuto al punto de la rota*, v. 72: «se 'n pargoletta fia per cuore un marmo», Dante (De Robertis): III, 105 e *RVF* CXXXV 71: «ch'un cor di marmo a pietà mosso avrebbe»; CLXXI 10-11: «ond'ella à il cor sí duro; / l'altro è d'un marmo che si mova et spiri».

[63] Per i rimanti 86 *marmo* : 87 *armo* : 88 *disarmo* e per vicinanza tematica, cf. il sonetto petrarchesco disperso *Quando talor da giusta ira commosso*, vv. 2-7: «De l'usata umiltà pur mi disarmo / – Dico la sola vista, e lei stessa armo / […] per far di me, volgendo gli occhi, un marmo», Petrarca (Solerti): 75; per la rima *marmo* : *m'armo* anche la canzone *Far non dé omai il mio cor che lamentarsi*, vv. 83-86: «truova Amore e Piatade, e ivi tua insegna / […] di' che mi mandin Morte over Medusa, / che mi facci di marmo / di' come piú non m'armo», Domenico da Prato, *Rime* (Gentile): 78-81.

proverò mia asprezza
contro a sua giovanezza[64]
e farol pio -.[65]
Alor ti pregai io
che traessi con l'arco il duro strale,
e tu apristi l'ale,[66]
con efetto
percotestimi il petto
per modo che suggetto
mi facesti.
Sí di me mi traesti
che mai non ne feristi
un sí crudele,[67]
benché mi parve mèle[68]
nel cominciare,
ma nel perseverare,
non senza lagrimare,
fu la mia doglia.[69]
Alor corsi per voglia[70]
a chiederti merzé di mia angoscia.
Quel che facesti poscia
tu tel sai,
le pene, doglie e guai[71]

[64] Sul legame tra giovinezza e durezza della donna, cf. la ballata dantesca *Perché ti vedi giovinetta e bella*, vv. 1-3: «Perché tti vedi giovinetta e bella / tanto che svegli nella mente Amore, / pres'hai orgoglio e durezza nel core», Dante (De Robertis): III, 92.

[65] *pio*: 'devoto (ad Amore)', riferito a *cuor* (v. 84).

[66] Ai vv. 95-96 qualche somiglianza di contenuto (e stessi rimanti) con Franco Sacchetti, *La battaglia delle belle donne di Firenze*, II XXVI 4-6: «ch'ogni durezza passa col suo strale. / O dilettosa fiamma, o dolce foco, / di cui verace fama batte l'ale», Sacchetti, *La battaglia delle belle donne* (Chiari).

[67] *crudele*: agg. con funzione avverbiale.

[68] La dolcezza del miele che nasconde l'amarezza del veleno, è un'immagine letteraria ricorrente sin dall'antichità e ancora nella poesia volgare del Medioevo, non solo a tema amoroso.

[69] *benché…doglia*: 'per quanto dolce sia stato l'inizio del mio amore, il seguito fu tutto dolore e pianto'.

[70] *per voglia*: 'per impulso (di trovare pace)', cf. *GDLI*, *voglia* § 2.

[71] Trittico sinonimico per esprimere il concetto di dolore; per 'guaio' nell'accezione di *pena*, cf. *GDLI*, *guaio* § 5.

che radoppiate m'ài
e ma' non cessa.[72]
E della tua promessa
non veggio che con essa
ti travagli,[73]
e me abagli[74]
pur co ·lle parole,
co ·lusinghe e con folle,[75]
né curi se mmi dole
la mia ferita.
Assai ti chiamo 'Aita!',[76]
che ttu però ti mova a pïatade,
anzi con crudeltade
mi sè contra,
e fuggi piú che lontra
per non venirmi in consolazione.[77]
Ma chi teco si pone
per niuna istagione
non à piú senno.

[72] Altro caso di accordo al singolare per soggetti coordinati (vd. vv. 32-33).

[73] *Della…travagli*: l'amante rimprovera Cupido di non essersi impegnato a mantenere la promessa di intenerire il cuore superbo della donna amata (vv. 85-94); per il verbo *travagliare* nell'accezione di 'darsi da fare, adoperarsi con impegno', vd. *GDLI*, *travagliare* § 12.

[74] Cf. Boccaccio, *Amorosa visione* (Branca), III 74-76: «'né potrei sostener questi travagli, / a' quai dispormi subito volete'. / Fermata allor mi disse: 'Tu t'abbagli».

[75] *folle*: fole, 'falsità, frottole'.

[76] *né…'Aita!'*: ancora una volta le scelte espressive, benché in assenza di riscontri puntuali, rimandano a un universo culturale riconoscibile che dalla sua elaborazione duecentesca si perpetua nelle esperienze poetiche successive; per es. Onesto da Bologna, *Terino, eo moro, e 'l me' ver signore*, vv. 6-8: «dunche che mm'aita? / Consiglio ti domando, se d'amore / sentí lo tu' coraggio ma' ferita», Onesto da Bologna (Orlando): 71; il ternario di Serdini *Soccorrimi, per Dio, ch'io sono al porto*, vv. 4-6: «Se soccorso di corto non m'aita, / […] morte m'affretta la crudel ferita!», Serdini (Pasquini): 222-7.

[77] *e…consolazione*: 'e scappi via per non soccorrermi' (ancora in riferimento alla promessa inesaudita) – la lontra è un animale conosciuto per i suoi movimenti rapidi e lesti; cf. *If*, XXII 34-36: «e Graffiacan, che li era piú di contra, / li arrunciglió le 'mpegolate chiome / e trassel sú, che mi parve una lontra»; Sacchetti, *Le trecento novelle*, (Zaccarello): 181: «lanciandosi in alto piú destro che se fosse stato lontra» –; dialefe tra *venirmi* e *in*.

Ch'almeno un piccol cenno
di minacce per me avestu fatto,
ch'i' credere' alcun patto
avere in alcun atto
tratto a fine![78]
Ma ttu non vuo' che fine
abbi niun tuo fatto, al parer mio.[79]
Or che domanda' io?
Che no ·mmi fosse amessa mia domanda.[80]
Ma' egli il ti comanda,[81]
e ben lo veggio
e per certo io m'aveggio
che tti godi per te questo trastullo
e me non curi un frullo[82]
ed à'mi assai per nullo[83]
e ben lo mostri.
E gli miei Paternostri[84]
poco curi,

[78] *ch'almeno…fine*: 'Se solo tu avessi fatto anche un minimo gesto minaccioso verso di lei, cosí come mi avevi promesso, riterrei il nostro patto almeno in parte onorato' (come già ricordato, Amore ha promesso vanamente di rendere mansueto e devoto il cuore duro dell'amata, vv. 85-94).

[79] L'accusa è di lasciare incompiute le proprie missioni: dopo aver suscitato l'innamoramento, Amore non ha provveduto a rendere la donna amata disposta a corrispondere i sentimenti.

[80] *Amettere* ricorre nel «significato fondamentale di lasciar andare via (qualcosa che si ha)» (*TLIO*, *amettere*); a partire da questa accezione, gli si può attribuire nel contesto della frottola il senso di 'lasciata cadere, trascurata'. Considerate le scarse attestazioni del verbo, non sarà superfluo osservare la sua occorrenza in Sacchetti, *Stava Madre dolorosa*, vv. 22-24: «Vide il dolce suo nato / morïente desolato, / quando amise il spirito», Sacchetti, *Il libro delle rime* (Ageno): 386-9.

[81] *Ma'…comanda*: 'Mai ti si comanda'; costruzione impersonale con soggetto espletivo (cf. *GLA*: I, 84-85 e 170-2).

[82] Per il sostantivo *frullo*, 'nulla', in rima con *trastullo*, vd. la frottola *La lingua nova* di Franco Sacchetti, vv. 238-239: «ed è trastullo / ch'io non vi do un frullo», Sacchetti, *Il libro delle rime* (Ageno): 241.

[83] *e…nullo*: 'e mi consideri un vero inetto' (vd. *GDLI nullo*, per avere nel significato di 'considerare', vd. *TLIO*, *avere* § 4).

[84] *Paternostri*: genericamente 'preghiere'.

e gli orecchi ài sí duri
agli miei prieghi[85]
che, benché 'l ver mi nieghi,
i' pur mi credo aver giusta ragione,
benché tua oppenione
dentro la sento.[86]
Credimi aver contento
perché nel partimento
disse addio,
chiamando il nome mio
con viso umile e pio
presso alle porte?[87]
Ma questa mi fu morte
e grieve pena,
ch'i' perde' sí la lena[88]
ch'i' posso dir ch'apena
mi sostenni
ed apena rivenni, [89]
sí mmi trasse di me quella salute.[90]

[85] L'invito ad ascoltare la supplica dell'amante disperato è una componente immancabile dell'elegia tre-quattrocentesca, sia che l'esortazione si rivolga al pubblico di lettori, affinché traggano esempio dalla storia narrata, sia che veicoli una richiesta di vendetta; cf. *Donne piatose, diventate crude*, vv. 1-5: «Donne pietose, diventate crude, / atate a confortare a' giusti prieghi / ch'i' nuovamente faccio. / Tanto starò colle ginocchie nude / ch'alcun possente a ciò l'orecchie pieghi».

[86] In quanto ferito dalle frecce di Cupido, l'amante si riconosce in uno stato contraddittorio che lo spinge a opporsi a principi e ragioni ormai radicati nel suo spirito.

[87] *Credimi…porte*: 'Credi forse di aver esaudito i miei desideri solo perché, al momento di partire, lei mi ha detto addio con espressione benevola e mite?'. I versi condensano due luoghi comuni del repertorio stilnovistico rifluiti nella lirica cortigiana: la separazione degli amanti e il saluto della donna amata – che nelle intenzioni di Amore dovrebbe recare sollievo all'amante, ma che in realtà lo sprofonda nel turbamento –. Sul motivo della partenza si ricordino almeno *Perch'io no spero* di Cavalcanti e *La dolce vista*, *Onde ne vieni, Amor* e *Deh non mi domandar* di Cino.

[88] *lena*: 'vigore'.

[89] *ch'apena…rivenni*: 'a stento mi tenni in piedi e mi ripresi'.

[90] *salute*: altro lemma di chiara matrice stilnovistica, di cui non mette conto riportare esempi, per indicare la sublimazione spirituale suscitata dalla contemplazione della donna amata o, per metonimia, la donna stessa.

Allor furo compiute[91]
mie giornate
e sentimmi piagate
sí delle tue saette ogni mia membra,
che quando me rimembra[92]
ognora si rinnova quell'angoscia.
Volli risponder poscia
e non potei,[93]
anzi mi stetti in piei[94]
e trassimi con quei
ch'eran co meco.
Ciascun parlava seco:
– Questi mi par di fuor d'ogni suo senso –.
Omé, quanto piú penso
al tuo misfatto,
veggio che ttu m'ài fatto
torto con crudeltà sanza ragione.
Ma che val mio sermone?
Non seppe Salamone
da tte guardarsi,[95]
né mai in te trovarsi
altr'opere che ladre.[96]

[91] *compiute*: 'finite'.

[92] *me rimembra*: 'mi ricordo', con valore impersonale (clausola diffusa nella lirica delle origini).

[93] La prostrazione in cui la partenza della donna ha precipitato l'io poetico gli ha impedito di risponde al saluto di lei, cosa che gli costerà la controaccusa di codardia da parte di Cupido (*Per certo che mi piace*, vv. 84-95).

[94] *mi…piei*: 'ritornai in me, ripresi a comportarmi normalmente'.

[95] Secondo il racconto biblico (1 *Re* 11), Salomone, ormai vecchio, si unì in matrimonio con donne di altri popoli, che lo convertirono all'idolatria. Nella cultura medievale, la vicenda del re d'Israele divenne rappresentazione antonomastica dei disastrosi effetti della lussuria ed esemplificazione della malizia femminile in molta letteratura misogina; cf. Antonio Pucci, *Contrasto delle donne*, XIII 1-4: «Truovasi ch'una femmina pagana / fe' Salamon di sé innamorare, / e tanto fe' con sua dottrina vana / ch'ella gli fece gl'idoli adorare».

[96] *opere ladre*: 'crimini', espressione idiomatica, cf. l'anonimo delle *Chiose selmiane* (Avalle): 109: «e a fare molte rivendarie e opere ladre»; il *Libro del Biadaiolo* (Pinto): 321: «il dí poteva avere Siena delle sue ladre e pessime opere»; *Il Ristorato* di Canigiani (Raz-

Cosí trattasti il padre,[97]
guastando le leggiadre
e sue belle opre.
Quanto piú si discuopre,
tanto si truova
in te malizia nuova.
Come trattasti il nominato Giove,
che tutte le sue prove
teco perdé, mostrandosi riverso?[98]
Cosí 'l tuo falso verso
per tutto l'universo
ogn'uom lo latra.[99]
Dimmi di Creopatra[100]
e di sua gesta:
sai con quanta molesta
la dolorosa festa
gli anunziasti?

zolini): 21: «e sanza 'l qual tutt'opere son ladre» o la *Leggenda di Santo Giosafàt* di Pagliaresi (Varanini): 124: «se dell'opere inique, sconce e ladre»; 157: «e poner volie fine all'opre ladre».

[97] Il padre è senz'altro Giove (cf. v. 199, 'il nominato Giove'), il padre degli dèi protagonista di numerose storie galanti, le cui azioni belle e virtuose (vv. 194-195) andranno lette in contrapposizione alle «opere ladre» di Cupido (v. 192).

[98] *riverso*: 'ridotto all'impotenza' (cf. *GDLI*, *riverso*), cf. Dante, *Cosí nel mio parlar*, vv. 40-43: «Egli [Amore] alza ad ora ad or la mano, e sfida / la debole mia vita esto perverso, / che disteso e riverso / mi tiene in terra».

[99] La bestialità dei seguaci d'Amore è un motivo diffuso nella tradizione misogina e moralistica medievale, per cui basterà ricordare Boccaccio, *Corbaccio* (Ricci): 475-84: «E, oltre a questo, mi parea per tutto, dove che io mi volgessi, sentire mugghi, urli e strida di diversi e ferocissimi animali […] - Questo luogo è da varii variamente chiamato; e ciascuno il chiama bene: alcuni il chiamano 'il laberinto d'Amore', altri 'la valle incantata', e assai 'il porcile di Venere' […]; e quelle bestie, che tu di' che udite hai e odi mugghiare, sono i miseri, de' quali tu se' uno, dal fallace amore inretiti».

[100] Per i rimanti cf. *Pd*, VI 74-76: «Bruto con Cassio ne l'inferno latra, / e Modena e Perugia fu dolente. / Piangene ancor la trista Cleopatra», ma per congruenza anche di contenuti cf. Domenico da Monticchiello, *Le vaghe rime e il dolce dir d'amore*, vv. 497-499: «con queste per Amor fallace latra / che donna fu dove 'l Soldan corregge. / Vedeasi lí ancor Cleopatra».

Ahi, quanti uomini ài guasti
e quanti valorosi à' fatti vili
e lor nobili istili
tornati invano!
Di' mo' il grande Attaviano,[101]
se mai fu corpo umano
in tanto pregio,
e col tuo falso fregio[102]
divenne in gran dispregio[103]
e in gran risa.
Ov'è i re Massinisa
tanto degno,
che col tuo falso segno
divenne in gran disdegno
a Scipione?[104]
Tu non ài in te ragione,
ma sempre ti pone
su nel contrario.[105]

[101] Motivi di convenienza politica spinsero Ottaviano a separarsi dalla sua seconda moglie, Scribonia, per prendere in sposa Livia Drusilla, dopo aver obbligato al divorzio il marito di lei, Tiberio Claudio Nerone; cf. *Contrasto delle donne*, XIX 1-6: «Essendo Livia moglie di Nerone, / lasciollo e maritossi a Ottaviano; / e 'l matrimonio fatto per ragione, / partí del tutto in modo sí villano, / e diede il male asempro alle persone / che 'l matrimonio si facesse invano».

[102] *fregio*: l'apparenza che nasconde la verità.

[103] Identica sequenza rimica in Sacchetti, *La battaglia delle belle donne* (Chiari), IV 73 2-6: «donna non fu giamai di tanto pregio / come quest'alto fior, la cui salute / volle ch'al vecchio vizio tal dispregio / in sé portasse con aspre ferute, / valor donando di vittoria fregio».

[104] Massinissa, re della Numidia orientale, fu alleato dei Romani durante la seconda guerra punica e legato a Scipione da amicizia e profonda lealtà. Il sovrano si innamorò della cartaginese Sofonisba, moglie dell'avversario Siface, ma il loro amore finí in tragedia con la morte della donna voluta da Scipione, messo in guardia da Siface circa i sentimenti antiromani che Sofonisba avrebbe potuto ispirare al fedele alleato; cf. Petrarca, *Tr. Cup.*, II 13-105; Boccaccio, *Amorosa visione* (Branca), X 19-21: «Massinissa seguiva, del suo male, / a freno abandonato cavalcando, / se stesso avendo poco a capitale».

[105] Per la preposizione *su* seguita da *in* e da un sintagma nominale, cf. *GIA*: I, 626-7.

Ed è crudo ed amaro
ogni tuo pasto
ed ài sí 'l mondo guasto
ch'io a dir non ci basto,
e tu tel sai.
Ma' ttu ti poserai
e me non vederai
ma' in tua corte,
né per te la morte
intendo mai sentire.[106]
Se nulla mi vuoi dire,
di', ch'io t'ascolterò quanto ti piace.

1 lusinghiere] elusinghiero Fn^3 ~ e pien] pien P ~ d'inganni] dinganno Fn^3 3 o ladro] falso Fm maluagio Fn^3 ladro P 5 chi mai] che chi Fn^3 6 ben … ch'aggi] puodir chegliabbi Fn^3 7 di] dun Fn^3 9 doni] dai la Fn^3 10 né] e Fn^3 13 *om.* Fr 17 ài guasto] guasti Fn^3 Fm 18 Tu] E *a* 19 tu sè] tu P 21 e vo'] iuo Fn^3 Voglio P 24 Tu tti mostri] Tu mostri esser Fn^3 26 né] (et) Fr 27 non fur senza cagione] fur sanza tuo consiglio Fn^3 28 cosí] tanto Fm 29 ti] di Fr ~ celi] credi Fn^3 ueli P 30 e che gli ochi ti veli] ma tua fedi Fn^3 ~ veli] cieli P 31 per tua iscusa] enegata econfusa Fn^3 32 ma] il Fn^3 ~ tuo vizio] ituoi uitii P tuo uizi Fm ~ acusa] ascusa Fm 33 tua] tuoi P 34 E] Che Fn^3 Fm ~ lealtade] realtade P 36 *om.* Fn^3 ~ lo sdegni] losenghi P 37 e sempre mostri] mostrando senpre Fm 38 valorosi] viziosi *x* Velenosi Fr 39 E] Tu Fn^3 Fm ~ gioiosi] giosa P 40 ognun della] Ogni *a* P Fm que Fn^3 41 ma] or Fn^3 ~ m'aspetta] taspetta Fn^3 42 ch'i' 'ntendo far] chetifaro Fn^3 Chio uoglio far P 43 tua nomea] dime rome romea Fn^3 44 facesti] faciestu Fm 45 che per Gianson ardea] agianson crudea Fn^3 47 *om.* *β* 48 e llui] ognun *β* 50 *om.* *a* 51 mutasti lor la] Mutando lasua *a* 52 aspro] alto *x* 53 Or che] che Fn^3 ~ facesti] faciestu Fm 55 tuo] suo Fm 56 e poscia] Poi Fn^3 57 *om.* Fm ~ concesso] commesso Fn^3 58 glien die' mille] fu un demille / epoi ne fu fauille Fn^3 ~ mille] amille Fm 59 facesti ad Achille] faciestu achille Fm 60 Morí] Mo ti *a* P Fm Morir Fn^3 61 non dico di Patroco] non pur da Patco Fn^3 62 Ma Deidamia sai come la lasciasti] esai chelo lasciasti Fn^3 ~ Deidamia] die dianira Fr diadama *β* ~ sai come] doue *a* come Fm 63-64 *om.* Fr 66 ma so ben] Maueggio Fn^3 Ma io so P

[106] I versi ribaltano un diffuso stilema dell'elegia erotica tre-quattrocentesca qual è l'invocazione alla Morte per liberarsi dalle sofferenze d'amore, cf. diversi luoghi serdiniani come la canzone *Fra le piú belle logge e' gran palazzi*, sulla separazione dall'amata, v. 90: «Elegge morte innanzi alla partita!»; *Cerbero invoco*, vv. 28-30: «Non ristarò d'andar plorando forte / per isfogare il mio crudo martire, / tanto ch'arà di me pietà la morte».

67 ed altri] chaltri P 71 pur che] Ma co Fn^3 ~ tuoi colpi] choncolpi Fn^1 cholpi Fr 73 e piú tuoi] etuoi Fn^3 74 ossa] esua Fr 77 erede] crede Fr 80 alzasti] malzasti Fm 82 che mmi] che tu Fn^3 84 però vivi] mauoglio (Voglio P) chesia *x* 85-86 che, se 'l suo cuor piú duro / fosse che marmo] selsuo cor fussi piu duro / che marmo Fn^3 85 che, se] e se P 87 *om.* Fn^3 88 per certo ch'i' 'l] lei Fn^3 89 follo] farolo Fm farolle Fn^3 ~ umile] male Fn^3 90-94 *om.* Fn^3 90 se] sel Fm se te P 91 pur] piu P 92 proverò] mostraro P ~ mia] una Fr 95 Alor ti pregai io] allora io umiltale / si ti preghai Fn^3 96 con l'arco il duro strale] tuostrali Fn^3 98 con] E in *a* ~ efetto] difetto Fn^3 99 percotestimi il] eferistimi nel Fn^3 100 per modo] nudo Fn^3 102 Sí di me] Eunane Fn^1 Euna mi Fr auna mi Fm 103 feristi] facesti *a* P Fm 106 nel] il Fn^3 al P 108 *om. a* Fm 109 doglia] uoglia Fn^3 110 voglia] doglia Fr Fn^3 113 tel] tu P 114 le pene, doglie] ledoglie epene Fn^3 115 *om.* Fn^3 ~ radoppiate m'ài] tu mai radopiate P 116 e ma' non cessa] manno acceso Fn^3 negia macciessi Fm ~ ema'] mai P 117-120 etantj laccj amessi / chelegato mitienj / consi aspre chatenj / Ochem(o)rir mi conuiene per suo dureza Fm 117 della] co la *a* ~ promessa] gran promessa P 118 *om. a* 119-123 *om.* Fn^3 119 travagli] trauagliasti Fn^1 120 e me] Anzi P 121-239 *om.* Fm 124 la mia ferita] curi lamia ferita Fn^3 125 chiamo] prego Fn^3 P 126 che ttu però] cheti Fn^3 127 crudeltade] falsitade P 129 piú che] come Fn^3 ~ lontra] lonta Fr 130 venirmi] udirmi *a* mi uedere Fn^3 uedermi P ~ in consolazione] Enonso la cagione *x* 131 Ma] bene Fn^3 133 à] ai *a* 134 Ch'almeno] che solamente Fn^3 che pur P ~ un piccol] un Fn^3 135 per me avestu] chetu auessi Fn^3 136 ch'i'…alcun] forse con qualche Fn^3 Almeno auerei alcun P 137 *om. x* 138 tratto a] farei Fn^3 140 niun] uerun Fn^3 141 Or che] Cheti Fn^3 ~ domanda'] domandaua *x* 142 Che no mmi fosse amessa] chede nonfusse infallo Fn^3 143 il ti comanda] ilricomanda Fr 145 e …aveggio] P(er)cierto imenaueggio *x* 146 che tti] che tu ti Fn^3 Etu P 148 *om.* Fn^3 ~ à'mi] tienimi *x* 152-153 e…prieghi] ecci gliorecchi siduri / amiei giusti prieghi Fn^3 Eha sidure / Lorechie tuoi amie si giuste p(re)ghi P 154 che, benché 'l ver mi] chel uero tu mi Fn^3 Ben ch(e) aluero tu mi P 155 i' pur mi] Maio Fn^3 156 *om.* Fr ~ benché] ma Fn^3 158 Credimi] Tu micredi Fn^3 159 nel] insuo Fn^3 su nel P ~ partimento] partir P 160 disse] me disse P 161 il nome] chiome P 163 presso] Dentro Fn^3 164 Ma questa] quello allora Fn^3 165 grieve] tal Fn^3 166 *om.* Fn^3 ~ ch'i'] e P 169 rivenni] inme riuenni Fn^3 171 fur compiute] fu compiuta Fn^3 172 mie giornate] ogni mia allegreza Fn^3 nuoue giornate P 173 sentimmi] uidi Fn^3 uiddime P ~ piagate] segnate Fn^1 piegare alla sua freça Fn^3 174 sí … membra] ogni mio membro Fn^3 175 che quando me] siche quandio il Fn^3 176 si] misi Fn^1 P 177 Volli risponder] Nonglirispondei Fn^3 178 e non] non P 180 e trassimi con quei] allora gliamici miei Fn^3 182 Ciascun parlava seco] Ogniun parlando meco Fn^3 183 Questi mi par] dicendo tuse Fn^3 ~ suo] tuo Fn^3 184 Omé] dunque Fn^3 P(er)o P 185 al tuo misfatto] neltuo emio fatto Fn^3 186 *om.* Fn^1 ~ veggio] dico Fn^3 Piu dico P 188 Ma che] Che Fn^3 189 Non seppe] chenonpote Fn^3 191-192 né mai … ladre] enonpote trouarsi / inte op(er)e ladre Fn^3 191 trovarsi] trouase P 193 Cosí trattasti] ecosi festi (facesti P) *x* 194 guastando] Guastasti Fn^3 196 piú] piu dite Fn^3 ~ discuopre] scuopre Fn^3 197 tanto] piu Fn^3 198 malizia nuova] malitie nuoue *a* P 200 che tutte le] Tucte le Fn^1 che contutte

Fn^3 201 teco…riverso] era conteco / etu allui timostrasti p(er)uerso Fn^3 ~ riverso] inuerso Fr 202 *om. a* ~ Cosí 'l] e col Fn^3 204 ogn'uom] ognun Fn^3 205 Dimmi] Doue Fr Dico Fn^3 Ancor P 206 Creopatra] leopatra Fn^3 207-208 *om.* Fn^3 ~ Sai conquanta / festa la dolorosa molesta / la dolorosa festa Fn^1 209 gli] che Fn^3 210-211 *om.* P 210 uomini] ben *a* 212 e lor nobili] guastando iloro Fn^3 213 tornati] E facti Fn^1 recando Fn^3 214 Di' … Attaviano] Dico dattauiano Fn^3 Elgrande optauiano P 215 se] che *x* 217 e col tuo] etu con Fn^3 218 divenne in gran] ilrecasti in Fn^3 219-223 *om.* Fn^1 220 Ov'è i re] Diquello re Fn^3 222 *om.* Fn^3 223 divenne] recasti Fn^3 226 Ma] Anzi P ~ sempre] sempremai Fr ~ ti] inte Fn^1 227 su nel] al suo Fn^3 228 Ed è crudo] ede duro Fn^3 Crudele P 230 e ài sí] cheai Fn^3 231 ch'io … basto] che quelche adirne ebasto Fn^3 232 e tu] tu Fn^3 233 poserai] penserai Fr 234 e me non vederai] edico chemai / piu non mi trouerrai Fn^3 236 *om.* Fn^1 ~ né per te] nemai piu la Fn^3 237 intendo mai] non uo perte Fn^3 ~ mai] piu P 238 mi] ame Fn^3 239 di', ch'io] i *x*

3.2. *Per certo che mi piace*

Per certo che mi piace[107]
di rispondere[108] un poco a tua domanda
e della mia vivanda[109]
darti cibo,
ma quello ch'ïo ti scrivo[110]
fa' che noti vivo
su nel core.
Tu mmi di' traditore
e fa'mi d'ogni errore
esser maestro[111]

[107] La ripresa nell'*incipit* dei versi finali della frottola di proposta («Se nulla mi vuoi dire, / di', ch'io t'ascolterò quanto ti piace») marca la continuità tra i due componimenti.

[108] Predominante in italiano antico l'uso della preposizione *di* per introdurre un'infinitiva (cf. *GIA*: II, 818-79).

[109] La *vivanda* indica naturalmente i contenuti della replica di cui l'amante dovrà cibarsi, che dovrà cioè assimilare (cf. *TLIO*, *vivanda* § 3); per quest'uso figurato, cf. il sonetto *I' era tra 'l calor ch'a morte induce* di Sacchetti, vv. 1-2: «I' era tra 'l calor ch'a morte induce / quand'ebbi la tua metrica vivanda», Sacchetti, *Il libro delle rime* (Ageno): 362-3.

[110] Soltanto a questo punto della tenzone si dà il primo riferimento esplicito alla modalità del dibattito tra i due personaggi, che si presenta nella forma dello scambio epistolare.

[111] La risposta di Amore parte dalle prime accuse mossegli dall'amante (vv. 3-7: «o ladro traditore / e omicida, / chi mai di te si fida / ben può dir ch'aggi guida / di fanciullo»).

e d'ogni ben terestro
eser dischiuso.[112]
I' a tte[113] no mmi iscuso,
che non è uso
di signore a servo,[114]
ma s'io ti parlo acervo[115]
ed un poco protervo[116]
non t'incresca,
che convien pur ch'io m'esca
di miei misfatti.[117]
Dico che gli miei atti
e tutti gli miei tratti
son leali,[118]
e tutti li miei strali
e 'l mio batter dell'ali[119]

[112] *e…dischiuso*: 'e mi fai apparire escluso da tutto ciò che di buono c'è sulla terra' (per *dischiuso* nel significato di 'escluso, separato', vd. *GDLI*, *dischiuso* § 9).

[113] Oggetto indiretto benefattivo, cf. *GIA*: I, 131-4.

[114] L'immagine del cuore che signoreggia sulla ragione, prima giustificazione addotta da Amore, è una nota convenzione della lirica d'amore delle origini; si ricordi a titolo esemplificativo la disputa tra gli occhi e il cuore nel sonetto di Bondie Dietaiuti *Gl'ochi col core stanno in tenzamento*, vv. 7-13: «Risponde Amore con grande ardimento: / 'Sed abesamo buon giudicatore, / eo saccio ben che ne saria scusato, / ch'io mi difendo per cosa comune, / perché da ciascheduno son formato. / Ma 'l core, ch'è segnor de la magione, / costringe a gli ochi a veder lo pecato», *Poeti fiorentini* (Catenazzi): 140.

[115] Per qualche affinità lessicale e tematica cf. *Amico, tu fai mal che tti sconforti*, sonetto dell'Amico di Dante, vv. 2-3: «e tti lamenti sí de starmi servo, / dicendo ch'i' ti son crudo e acervo», Amico di Dante (Maffia Scariati): 150.

[116] Cf. *Tr. Pud.*, vv. 134-135: «Avean speçato, e la pharetra a lato / A quel protervo, e spennacchiato l'ali», ma anche il sonetto *Che fo casone, Amor, che 'l to servo* di Nicolò de' Rossi, vv. 5-7: «Se squadri lo core che t'è sí servo, / […] serai tenuto crudele e protervo», De' Rossi (Brugnolo): I 20.

[117] *che…misfatti*: 'occorre che mi liberi da queste accuse'; per i rimanti *esca* (sost.) e *incresca* in contesto affine, cf. la ballata *Poi che t'hai posto in core*, vv. 46-47: «O crudo Amore, a quanti / cacci nel cor tu' esca! / Deh, omai di noi t'incresca», Domenico da Prato (Gentile): 28-30.

[118] *Dico…leali*: 'Dichiaro di essere onesto nelle azioni e nelle parole'; *tratti*: 'parole, sentenze' (*GDLI*, *tratto* § 21).

[119] I vv. 24-25 riprendono quasi testualmente *O falso lusinghiere*, vv. 95-99: «Alor ti pregai io / che traessi con l'arco il duro strale, / e tu apristi l'ale / con efetto / percotestimi il petto».

è[120] con ragione.
Dico che a Medea né a Giansone,[121]
neanche a Salamone[122]
per niuna stagione
non feci torto,
condussigli a buon porto
d'amoroso conforto
e di diletto.
Né mai non fu suggetto[123]
alla mia corte
ch'al punto della morte
non gli fosse per sorte
grazïoso.[124]
E son pietoso,
misericordïoso
e non istrano.[125]
Che feci a Tristano,
che a messer Calvano,
che a Lancelotto? [126]
Ogni lor motto

[120] Il verbo concorda con il piú vicino dei due soggetti preverbali, vd. *GLA*: I 548-9.

[121] *che a …né a*: necessarie dialefi d'eccezione.

[122] Cf. *O falso lusinghiere*, vv. 44-52: «Che facesti a Medea, / che per Gianson ardea, / ch'era suo drudo? / Ver' lor fosti aspro e crudo, / e llui lasciasti ignudo / di tua luce. / Mostrandoti lor duce, / mutasti lor la voce / in aspro strido»; vv. 189-190: «Non seppe Salamone / da tte guardarsi».

[123] *suggetto*: 'assoggettato' dunque 'servo'.

[124] *grazïoso*: 'gradito'.

[125] *istrano*: 'nemico, avversario'.

[126] I vv. 43-44 hanno scansione settenaria con dialefe tra *che* e *a*. Su Lancillotto e Tristano amanti esemplari, cf. Petrarca, *Tr. Cup.*, III 79-80: «Ecco quei che le carte empion di sogni, / Lancillotto, Tristano e gli altri erranti», ma forse piú affine al nostro testo la canzonetta di Domenico da Prato *Ben è felice il core*, vv. 32-35: «con piú di cento milia, / cantando tua vigilia / con Isotta e Tristano / Lancelotto sovrano», Domenico da Prato, *Rime* (Gentile): 51-53. Su Calvano o Galvano, nipote di re Artú noto per la predisposizione alla galanteria piuttosto che alle armi, cf. Boccaccio, A*morosa visione* (Branca): XI 36: «e Polinoro con messer Calvano».

fu alegrezza e gioia.
A París di Troia?[127]
Non ebbe piú che no ·gli fu promesso[128]
e tolse egli stesso[129]
quel che concesso
fu dal padre mio.[130]
Dunque in che fallío?[131]
Ch'io non sia giusto?
Il capo mio e 'l busto
né mai non fu robusto[132]
al mio seguace,
ma allegrezza e pace
do altruï con trapassar pensiero.[133]
Dimi del grande Assuero[134]
quel ch'io gli feci,
levando[135] i suoi nimici
dinanzi a lui, perché fu pazïente
e fecilo possente
perché ubidïente
fu di mia corona.
Chi liber mi si dona

[127] Settenario ripristinabile con paragoge (*Parisse*) del tipo analizzato in Migliorini 1961.

[128] Negazione pleonastica ammessa nella subordinata comparativa anche in caso di reggente negativa, cf. *SLA*, 276-77; la ricompensa garantita da Amore è sempre commisurata alle sue promesse.

[129] *e…stesso*: allude al rapimento di Elena.

[130] Giove affidò a Paride il compito di risolvere la lite circa la piú bella delle dee, e dunque sarebbe a monte dell'amore tra il principe troiano e la moglie di Menelao.

[131] *fallío*: forma arcaica e poetica.

[132] *Il…robusto*: 'Le mie intenzioni e le mie azioni non furono mai malvage'; per l'aggettivo *robusto* nel senso di 'crudele, ostile', vd. *TLIO*, *robusto* § 6.

[133] *con…pensiero*: 'trafiggendo la loro mente'.

[134] Il re persiano Assuero fu avvisato di una congiura contro di lui da sua moglie Ester e dal cugino di lei, Mardocheo (*Est*, 2 16-23); il personaggio è ricordato anche da Dante (*Pg*, XVII vv. 28-30: «intorno ad esso era il grande Assuero, / Estèr sua sposa e 'l giusto Mardoceo, / che fu al dire e al far cosí intero»).

[135] *levando*: 'rimuovendo' (*GDLI*, *levare* § 51).

è sempre gaio,
e cominciò di maio
a risplender lo raio
di mia luce.[136]
Chi meco si conduce
sempr'à da me verace intendimento,
né mai fu' lento
a chi à 'l cor gentile,[137]
ma piatoso ed umile,
e sempre con istile
so rimeritare.[138]
Ma chi si vuol recare
il mio ben operare
con maestria[139]
arde di gelosia
ogni sua polpa,[140]
e me a torto incolpa,
ma 'l ver mi scolpa,[141]
ch'io non parlo invano.
Non ti scorsi la mano
in luogo che giamai non fosti degno,
e fosti presso al segno
a men d'un dito?[142]
Se fosti isbigottito[143]

[136] I versi sembrano alludere all'associazione canonica nella cultura letteraria medievale tra innamoramento e stagione primaverile, che tocca l'apice nel mese di maggio.

[137] Nota formula guinizzelliana che riassume la teoria dell'equivalenza tra amore e nobiltà d'animo.

[138] *rimeritare*: 'ricompensare'.

[139] Complemento di modo di 'operare'.

[140] *ogni suo polpa*: 'ogni parte di sé' (vd. *TLIO*, *polpa* § 1.3).

[141] Battuta quasi speculare a *O falso lusinghiere*, v. 32: «ma tuo vizio t'acusa».

[142] *Non…dito*: 'Non fui io a spingerti verso ciò di cui non eri degno, al punto che ti trovasti a un passo dal raggiungere l'obiettivo?'; i versi rimandano all'incontro con la donna amata di *O falso lusinghiere*, vv. 158-187. Per l'espressione 'scorrere la mano' nel senso di 'allungare la mano per raggiungere qualcosa o qualcuno' vd. *GDLI*, *scorrere* § 66.

[143] L'amante sbigottito, ossia scoraggiato dalle difficoltà imposte da Amore, è un

e vile e non ardito,
perché parli?[144]
Non fu' io teco a darli
ed a perseverarli
mia possanza?
Tu gli desti baldanza
e troppo argoglio.[145]
Non sa' tu quel ch'io voglio?
Che 'l servo mïo non sia disdegnoso,
anzi sia vigoroso,
però che do riposo
sempre al fine.
Deh, prendi le mie rime:
chi à in sé pazienza
porta con sofferenza
le mie pene,
vince con forte lene[146]
e diventan serene
sue fatiche.
Or perché tu non diche
di me male,

altro luogo comune della lirica erotica del Due e Trecento, cf. la ballata cavalcantina *Era in penser d'amor quand'i' trovai*, vv. 17-20: «Poi che mi vider cosí sbigottito, / disse l'una, che rise: / 'Guarda come conquise / forza d'amor costui!», *Poeti del Duecento* (Contini): II, 532-5.

[144] *Non…parli?*: i versi richiamano il turbamento che ha colto l'amante dopo il saluto dell'amata: *O falso lusinghier*, vv. 166-169: «ch'i' perde' sí la lena / ch'i' posso dir ch'apena / mi sostenni / e apena rivenni».

[145] *Non…argoglio*: 'Non c'ero forse io con te a farti dono costante del mio aiuto? Tu agisti con sfrontatezza e impudenza'; qualche affinità lessicale con il sonetto *Ben veggio, Amore, che la tua possanza* di Dante da Maiano, vv. 1-2: «Ben veggio, Amore, che la tua possanza / è di tal guisa, ch'omo non dovria / ver' te prendere orgoglio né baldanza», Dante da Maiano (Bettarini): 47. Nel complesso, i vv. 86-97 presentano due situazioni tipiche dell'immaginario cortese: nella prima, l'amante si sottrae per viltà dinanzi alla buona disposizione della donna amata, nella seconda egli agisce con eccessiva risolutezza, provocando la ritrosia della donna. Per *gli* avverbio ('ivi', con valore indeterminato sia di luogo sia di tempo), vd. *GDLI*, *Gli*[4]; per il verbo *perseverare* nell'accezione di 'mantenere fermo e costante', vd. *TLIO*, *perseverare* § 1.

[146] *lene*: 'eccezionale resistenza' (vd. *GDLI*, *lena* § 2).

(di te un po' mi cale,
perché so che leale
sè stato servo),
non voglio uscire acerbo,
ma voglio ogne tuo verbo
far contento.[147]
E starò sí atento
a meritarte,
e prometto d'aitarte
e di perseverare sí con fede
che mai piú di merzede
avrai bisogno, sí ti porò in pace. [148]
Or fa' che sia verace
servidore
ed io col mio valore
ti farò grande onore,
com'a mia cosa.
Però omai ti posa
e non te sia noiosa
la tardanza,
che mai tanta alegranza
non avesti,
e farotti de questi
che sono stati de mia fè seguace
e le tuoi grave pene porò in pace.

1 Per certo che] Cierto chede Fn^3 5 ma] e *y* p(er)o Fn^3 ~ quel] questo *y* ~ ch'io ti] chio Fn^3 6 fa' che] fachetelo *y* ~ noti vivo] notifichi Fn^2 7 su nel] nel Fn^2 dentro al Fn^3 8 di'] fai Fn^2 12 dischiuso] confuso *β* 13-15 *om.*

[147] *Or…contento*: 'Affinché tu non dica male di me (in fondo di te m'importa, giacché so che sei stato mio servo leale), non voglio concludere in modo aspro, ma intendo accontentare ogni tua richiesta'; il verbo *uscire* occorre nel significato di 'terminare, concludere' (*GDLI*, *uscire*), ma con attestazioni tarde.

[148] *E…pace*: 'E sarò attento a ricompensarti e prometto di aiutarti perseverando con un supporto cosí costante che non avrai piú bisogno della ricompensa tanto attesa'. Amore propone all'amante di chiudere la lite con un accordo: lui lo libererà dalla passione per la donna che lo ha abbandonato e l'amante confermerà la sua adesione alla setta dei fedeli (vv. 124-136).

Fn[1] 14 che] p(er)o che Fn[3] 17 *om.* Fn[3] 19 *om.* Fr ~ pur convien] convien pur Fn[1] ~ mesca] dicha Fn[2] 20 di] A *a* ~ misfatti] fatti *β* 22 tratti] facti *a* 24 *om. a* 25 batter dell'ali] miobaterchollalj Fn[2] 26 è] son Fn[3] 27 né a] e a Fn[2] 29 *om.* Fn[3] 30 non feci] ife mai Fn[3] 32 d'amoroso] damore con Fn[3] ~ conforto] diporto *a* 33 e di] econ Fn[3] 34 Né mai] e mai non Fn[3] ~ fu] ebbi *β* 36 ch'al] Chenel Fn[3] ~ della] di Fn[3] 37 sorte] schortte Fn[2] 39 e son] eanchor son Fn[2] ison Fn[3] 40 misericordïoso] emisericordioso Fn[2] Fn[3] 42 Che feci] orcche fecj (fecio P) *y* 43 che a] eaFn[2] Fn[3] 44-45 *om.* Fn[3] 46-51 senon allegreça congioia / eaparis ditroia / nonebbegli piuchelpromesso / Etolselosi egli stesso / perche conciesso / lifu dalpadre mio Fn[3] 49 e tolse] nonssi tolsse *y* 53 ch'io] che *y* 54 Il capo mio] I dico chemio capo Fn[3] 55 Né mai non fu] non fu maj (giamai P) *y* giamai nonfu Fn[3] ~ fu] fui Fr 58 Do altrui] idono Fn[3] ~ con trapassar] con passar molto *β* 59 Dimi del grande Assuero] Al gran suocero *a* ~ Dimi del] Dimo al P 60 *om.* Fn[3] 63 *om. a* Fn[3] 64-65 perché … fu di] Eubidente / della *a* efuubbidiente / della Fn[3] 66 liber] dilibero Fr 67-71 *om.* Fn[3] 68 e cominciò] inchomincio Fn[2] 72 à da me verace] adarmi veracie Fn[2] dame ailsuo Fn[3] 73 Né mai fu'] no(n) maj non fu *y* 75 *om.* Fn[3] ~ Ma piatoso] piatoso *y* 76 e sempre con istile] sonio sempre (So sempre con P) stile *y* ~ e] ma Fn[3] con] co(n)mio Fn[3] 77 so rimeritare] Dimeritare *a y* son preso a meritare Fn[3] 78-79 *om.* Fr 78-87 Pero chisiuuol recare / audir mio parlare / con dolore / pianga didoglia / edicami sua colpa / Chime atorto incolpa / maluer miscolpa / chinonson uillano / tutti tilagni inuandime / nonti porsio lamano / In luogo che mapiu nonfusti degno Fn[3] 80 con] in *a* ~ maestria] dolore Fn[3] 82 polpa] colpa *a* 84 ma il vero mi scolpa] Che lucie nommi spolpa *a* 85 non parlo] parllo *a* 91 e non] epoco Fn[3] 93 teco a darli] conteco Fn[3] 94-136 *om.* Fn[3] 94 ed a perseverarli] Edapersi uerlui *a* 97 argoglio] richoglio Fn[2] 100-101 anzi … che] Ma semp(re) ualoroso / p(er)che pur do riposo *y* 103-106 Deh, prendi…sofferenza] orprendj lamia dura (dura mia P) sentenza / chia in sse pacienza / ap(or)ta o (e porta e P) ssoferiscie *y* 105 porta con sofferenza] eporta esofferiscie *y* 107 lene] bene Fn[2] 108 e diventan] che diventan *a* 109 sue fatiche] mie fatiche *a* lor fatigha P 113 perché] e *y* - leale] mio leale Fn[2] 115-136 *om. a* 120 e…aitarte] eintendo datartte / p(er)cio metto dapartte Fn[2] 121 e di perseverar] edipasseuerartte Fn[2] 136 grave] gran Fn[2]

Raffaele Cesaro
(Scuola Superiore Meridionale)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Amico di Dante (Maffia Scariati) = *La corona di casistica amorosa e le canzoni del cosiddetto "Amico di Dante"*, a c. di Irene Maffia Scariati, Roma-Padova, Antenore, 2002.

Antonio da Tempo (Andrews) = Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, edizione critica a c. di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.

Beccari (Bellucci) = Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), *Rime*, edizione critica a c. di Laura Bellucci, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967.

Boccaccio, *Amorosa visione* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, edizione critica a c. di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1944.

Boccaccio, *Caccia di Diana* (Iocca) = Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, a c. di Irene Iocca, Roma, Salerno Editrice, 2016.

Boccaccio, *Chiose* (Limentani) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia. Chiose*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio II*, a c. di Alberto Limentani, Milano, Mondadori, 1964: 253-664.

Boccaccio, *Corbaccio* (Ricci) = Giovanni Boccaccio, *Opere in versi. Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Prose latine, Epistole*, a c. di Pier Giorgio Ricci, Napoli, Ricciardi, 1965.

Boccaccio, *Rime* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Rime. Caccia di Diana*, a c. di Vittore Branca, Padova, Liviana Editrice, 1958.

Boccaccio, *Rime* (Leporatti) = Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a c. di Roberto Leporatti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2013.

Bruzio Visconti (Piccini) = Bruzio Visconti, *Le rime*, edizione critica a c. di Daniele Piccini, Firenze, Accademia della Crusca, 2007.

Canigiani (Razzolini) = *Il Ristorato, poema inedito in terza rima del secolo XIV di Ristoro Canigiani*, a c. di Luigi Razzolini, Firenze, Tipografia Galileiana, 1847.

Cantari (Balduino) = Armando Balduino, *Cantari del Trecento*, Milano, Marzorati, 1970.

Cantari novellistici = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a c. di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, Roma, Salerno Editrice, 2002, 2 voll.

Chiose Selmiane (Avalle) = Giuseppe Avalle, *Le Antiche chiose anonime all'«Inferno» di Dante secondo il testo Marciano*, Città di Castello, Lapi, 1900.

Codice Isoldiano (Frati) = *Rime del Codice Isoldiano*, edizione a c. di Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1913, 2 voll.

Dante (De Robertis) = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, 3 voll.
Dante da Maiano (Bettarini) = Dante da Maiano, *Rime*, a c. di Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969.
De' Rossi (Brugnolo) = *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, a c. di Furio Brugnolo, Padova, Antenore, I vol. 1974, II vol. 1977.
Domenico da Monticchiello (Mazzoni) = *Rime di M. Domenico da Monticchiello*, per cura di Guido Mazzoni, Roma, Metastasio, 1887.
Domenico da Prato, *Pome* (Gentile) = Domenico da Prato, *Il pome del bel fioretto*, a c. di Roberta Gentile, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990.
Domenico da Prato, *Rime* (Gentile) = Domenico da Prato, *Le rime*, testo critico a c. di Roberta Gentile, Anzio, De Rubeis, 1993.
Fazio degli Uberti (Lorenzi) = Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a c. di Cristiano Lorenzi, Pisa, ETS, 2013.
Finiguerri (Frati) = Stefano Tommaso Finiguerri, *La buca di Monteferrato, lo Studio d'Atene e il Gagno. Poemetti satirici del XV secolo*, a c. di Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli, 1884.
Finiguerri (Lanza) = *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1971.
Fioretto di cronache (Del Prete) = *Fioretto di cronache degli imperadori*, a c. di Leone Del Prete, Lucca, Rocchi, 1858.
Gano da Colle (Cesaro) = Gano da Colle, *Rime*, a c. di Raffaele Cesaro, Roma, Salerno Editrice, 2022.
Iacopone (Ageno) = Iacopone da Todi, *Laudi, Trattato e Detti*, a c. di Franca Ageno, Firenze, Le Monnier, 1953.
Lamenti storici (Medin–Frati) = *Lamenti storici dei secoli XIV, XV e XVI*, a c. di Antonio Medin e Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1887-1890, vol. I 1887, vol. II 1889, vol. III 1890.
Lapo Gianni (Rea) = Lapo Gianni, *Rime*, a c. di Roberto Rea, Roma, Salerno Editrice, 2019.
Laudario (Manetti) = *Laudario di Santa Maria della Scala*, edizione critica a c. di Roberta Manetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1993.
Laude cortonesi (Varanini–Banfi–Burgio) = *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a c. di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, Firenze, Olschki, 1981, 4 voll.
Lettera del prete Gianni (Zaganelli) = *La lettera del prete Gianni*, a c. di Gioia Zaganelli, Parma, Pratiche, 1990.
Libro del Biadaiolo (Pinto) = Giuliano Pinto, *Il libro del Biadaiolo. Carestie e annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348*, Firenze, Olschki, 1978.
Libro d'amore (Barbiellini Amidei) = *Libro d'amore*, attribuibile a Giovanni Boc-

caccio, edizione critica a c. di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.
Monte Andrea (Minetti) = Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, a c. di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979.
Niccolò Povero (Celotto) = Niccolò Povero, *Le mattane*, a c. di Vittorio Celotto, Roma, Salerno Editrice, 2018.
Onesto da Bologna (Orlando) = *Le rime di Onesto da Bologna*, a c. di Sandro Orlando, Firenze, Sansoni, 1974.
Pagliaresi (Varanini) = Neri Pagliaresi, *Leggenda di Santo Giosafà*, in *Cantari religiosi senesi del Trecento*, a c. di Giorgio Varanini, Bari, Laterza, 1965: 7-189.
Petrarca (Solerti) = *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a c. di Angelo Solerti, Firenze, Sansoni, 1909.
Poeti (Coluccia) = *I poeti della scuola siciliana*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008, 3 voll.
Poeti del Duecento (Contini) = *Poeti del Duecento*, a c. di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
Poeti fiorentini (Catenazzi) = Flavio Catenazzi, *Poeti fiorentini del Duecento*, edizione critica con introduzione e commento, Brescia, Morcelliana, 1977.
Pucci (Pace) = Antonio Pucci, *Il contrasto delle donne*, a critical edition with introduction and notes by Antonio Pace, Menasha (Wisconsin), George Banta, 1944.
Rimatori (Balduino) = *Rimatori veneti del Quattrocento*, a c. di Armando Balduino, Padova, Celsp, 1980.
Rimatori (Corsi) = *Rimatori del Trecento*, a c. di Giuseppe Corsi, Torino, Utet, 1969.
Sacchetti, *Il libro delle rime* (Ageno) = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, edited by Franca Brambilla Ageno, Firenze · Melbourne, Olschki-University of W. Australia Press, 1990.
Sacchetti, *La battaglia delle belle donne* (Chiari) = Franco Sacchetti, *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le Sposizioni di Vangeli*, a c. di Alberto Chiari, Bari, Laterza, 1938.
Sacchetti, *Le trecento novelle* (Zaccarello) = Franco Sacchetti, *Le trecento novelle*, edizione critica a c. di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2014.
Serdini (Pasquini) = Simone Serdini detto il Saviozzo, *Rime*, edizione critica a c. di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
Sinibaldo (Piccini)= Daniele Piccini, *Le rime di Sinibaldo, poeta perugino del Trecento*, «Studi di filologia italiana» 65 (2007): 195-283.
Tinucci (Mazzotta) = Niccolò Tinucci, *Rime*, edizione critica a c. di Clemente Mazzotta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1974.

LETTERATURA SECONDARIA

Aghelu 2017 = Maria Laura Aghelu, *Due eroidi in forma di serventese tra le rime del Saviozzo*, «Studi e problemi di critica testuale» 95 (2017): 53-68.

Balduino 1965 = Armando Balduino, *Per il testo del «Ninfale fiesolano»*, «Studi sul Boccaccio» 3 (1965): 103-84.

Bartoli 1879-1885 = *I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze. Sezione prima: Codici Magliabechiani*, descritti da una società di studiosi sotto la direzione del prof. Adolfo Bartoli, Firenze, Carnesecchi, 1879-1885, vol. I 1879, vol. II 1881, vol. III 1883, vol. IV 1885.

Berisso 1999 = Marco Berisso, *Che cos'è e come si dovrebbe pubblicare una frottola?*, «Studi di filologia italiana» 57 (1999): 201-33.

Bertolini 2004 = *Leon Battista Alberti. Censimento dei manoscritti. 1. Firenze*, a c. di Lucia Bertolini, Firenze, Polistampa, 2004.

Bettarini Bruni 2020 = Anna Bettarini Bruni, *Presenze modeste tra gli illustri. A margine di un articolo di Dante Bianchi su «Petrarca e i fratelli Beccari»*, in Roberto Leporatti e Tommaso Salvatore (a c. di), *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del* corpus, *edizione e commento*, Roma, Carocci, 2020: 189-222.

Branca 1958 = Vittore Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1958.

Branca 1991 = Vittore Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di codici e studi sul testo del «Decameron» con due appendici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1991.

Camboni 2012 = Maria Clotilde Camboni, *Una profezia del 1313 su Siena di fronte a Enrico VII e la questione della 'frottola'*, «Nuova rivista di letteratura italiana» 15 (2012): 27-56.

Cesaro 2018 = Raffaele Cesaro, *Un volgarizzamento ovidiano in versi*, «Filologia italiana» 15 (2018): 77-123.

Cesaro 2019a = Raffaele Cesaro, *Osservazioni sul «Trattato del Cardarello»*, «Studi e problemi di critica testuale» 98 (2019): 103-35.

Cesaro 2019b = Raffaele Cesaro, *Moralizzazioni del mito nei lamenti d'amore del tardo Trecento*, «Rassegna europea di letteratura italiana» 53-54 (2019): 211-22.

Cesaro 2021 = Raffaele Cesaro, *Un volgarizzamento in terza rima del colloquio tra Didone e Anna (Aen. IV, 1-55)*, «Giornale storico della letteratura italiana» 198 (2021): 415-33.

Cesaro 2022 = Raffaele Cesaro, *Due frottole tra le «disperse» di Petrarca: «Accorruomo, ch'i' muoio!» e «I' ò tanto taciuto»*, «Studi di filologia italiana» 80 (2022): 65-138.

D'Ancona 1906 = Alessandro D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Giusti, 1906.

Decaria 2008 = Alessio Decaria, *I canzonieri di Domenico da Prato. Nota filologica*, «Medioevo e Rinascimento» 22 (2008): 297-337.

Decaria 2013a = Alessio Decaria, *Una quattrocentesca "caccia all'evasore"*, «Studi di filologia italiana» 71 (2013): 185-288.

Decaria 2013b = Alessio Decaria, *I repertori sulla lirica italiana delle origini (LIO) e sulla tradizione della lirica romanza delle Origini (TraLiRO)*, «Le forme e la storia» 4 (2013): 199-273.

Decaria 2018 = Alessio Decaria, *La frottola tra nonsenso e paremiografia*, in Elisabetta Benucci, Daniele Capra, Paolo Rondinelli, Salomé Vuelta García (a c. di), *Fraseologia, paremiografia e lessicografia*. III convegno dell'Associazione italiana di Fraseologia e paremiologia *Phrasis*, Roma, Aracne, 2018: 143-56.

Dionisotti 1989 = Carlo Dionisotti, *Appunti su cantari e romanzi*, «Italia medioevale e umanistica», 32 (1989): 227-61.

Drusi 2005-2006 = Riccardo Drusi, *Il ruolo del diritto nella canzone-processo* Rvf. *CCCLX (e nella tradizione dei commenti antichi)*, «Studi petrarcheschi» 28-29 (2005-2006): 285-325.

Esposito 2017 = Davide Esposito, *Jacopo Sanguinacci*, *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a c. di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017: 684-6.

Ferrari 1882 = Severino Ferrari, *Biblioteca di letteratura popolare italiana*, Firenze, Polverini, 1882.

Flamini 1891 = Francesco Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri, 1891.

GIA = *Grammatica dell'italiano antico*, a c. di Giampaolo Salvi e Lorenzo Renzi, Bologna, il Mulino, 2010, 2 voll.

Giannetti 2016 = Andrea Giannetti, *Una trecentesca serie proverbiale. «Tal par con passi lenti»*, «Dialogoi» 3 (2016): 309-41.

Giunta 2004 = Claudio Giunta, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel medioevo e sulla frottola*, in Michelangelo Zaccarello e Lorenzo Tomasin (a c. di), *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004: 35-72.

Giunta 2010 = Claudio Giunta, *Poesia popolare e poesia d'arte*, «Studi mediolatini e volgari», 56 (2010): 217-44.

IMBI = *Inventario dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, opera fondata da Giuseppe Mazzatinti, Forlí, Luigi Bordandini, 1890-1906, poi Firenze, Olschki, 1909-.

Iocca 2016 = Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, a c. di Irene Iocca, Roma, Salerno Editrice, 2016.

Iocca 2020 = Irene Iocca, *Primi appunti su metro e sintassi nella Caccia di Diana di Boccaccio*, *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, a c. di Laura Facini, Jacopo Galavotti, Arnaldo Soldani, Giovanna Zoccarato, Padova, Libreriauniversitaria, 2020: 89-112.

Levi 1915 = Ezio Levi, *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento*, Livorno, Giusti, 1915.

Marcelli 2003 = Nicoletta Marcelli, *La «Novella di Seleuco e Antioco»*, «Interpres» 22 (2003): 7-183.

Migliorini 1961 = Bruno Migliorini, *Un tipo di versi ipometri*, *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961: 193-201.

Morpurgo 1900 = Salomone Morpurgo, *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. Manoscritti italiani I*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1900.

Orvieto 1978 = Paolo Orvieto, *Sulle forme della poesia del non senso (relativo e assoluto)*, «Metrica» 1 (1978): 203-18.

Pancheri 1993 = Alessandro Pancheri, *«Col suon chioccio». Per una frottola dispersa attribuibile a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1993.

Pasquini 1991 = Emilio Pasquini, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, il Mulino, 1991.

Pernicone 1938 = Vincenzo Pernicone, *I manoscritti del «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, «Studi di filologia italiana» 5 (1938): 41-84.

Roggia 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto I. Poesia*, a c. di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014: 85-153.

Rohlfs 1966-1969 = Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, vol. I 1966, vol. II 1968, vol. III 1969.

Russell 1982 = Rinaldina Russell, *Generi poetici medioevali: modelli e funzioni letterarie*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1982.

SIA = *Sintassi dell'italiano antico II. La prosa del Duecento e del Trecento. La frase semplice*, a c. di Maurizio Dardano, Roma, Carocci, 2020.

Stussi 2002 = Alfredo Stussi, *Una frottola tra le carte d'archivio padovane del Trecento*, in Antonio Daniele (a c. di), *Antichi testi veneti*, Padova, Esedra, 2002: 41-61.

Tanganelli 2013 = Maria Luisa Tanganelli, *Il «Ninfale fiesolano» e la «Caccia di Diana» in una raccolta di rime d'amore*, in Teresa De Robertis, Carla Maria Monti, Marco Petoletti, Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi (a c. di), *Boccaccio autore e copista*, Firenze, Mandragora, 2013: 85-6.

Trovato 1998 = Paolo Trovato, *Sull'attribuzione di "Di ridere è gran voglia"* (Disperse CCXIII). *Con una nuova edizione del testo*, «Lectura Petrarce» 18 (1998): 371-423.

Verhulst 1990 = Sabine Verhulst, *La frottola (XIV-XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Gent, Rijksuniversiteit, 1990.

DIZIONARI

GDLI = Salvatore Battaglia *et alii* (a c. di), *Grande dizionario della lingua italiana,* Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.; Supplemento 2004, Torino, UTET, 2004; Supplemento 2009, Torino, UTET, 2008 (http://www.gdli.it/).

Tommaseo–Bellini 1861-1879 = Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1861-1879, 6 voll. (http://www.tommaseobellini.it/).

RIASSUNTO: L'articolo fornisce l'edizione critica e commentata di una coppia di testi anonimi che forma un contrasto in versi tra un amante deluso e il dio Amore. Il recupero dei due componimenti è giustificato dalla loro appartenenza al genere della frottola, che continua ad attirare l'attenzione degli studiosi per i suoi irrisolti problemi definitori ed editoriali. Al contempo, è interessante notare come il proverbio e il motto sentenzioso, su cui di norma è costruita la frottola, siano sostituiti nelle due frottole da memorie e stilemi della lirica d'amore di fine Trecento.

PAROLE CHIAVE: frottola; elegia; poesia tre-quattrocentesca; ecdotica.

ABSTRACT: The paper provides the critical and commented edition of two poems, a *contrasto* between a disappointed lover and Eros. The main reason of interest is their belonging to the genre of the *frottola*, which continues to attract the attention of scholars for its unsolved problems of definition and edition. Moreover it is notable that in these two poems, proverbs and sententious *motto*, peculiar to the genre of the *frottola*, are replaced by echoes and memories of late fourteenth-century love poetry.

KEYWORDS: frottola; elegy; thirteenth and fourteenth-century poetry, textual criticism.

SAGGI

SU ALCUNI TOPONIMI (ANCORA INCERTI) DELLE *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*: CHIARIMENTI ALLA LUCE DEL PROGETTO "GLOSABIO"[1]

A Elvira Fidalgo

1. Introduzione

Le *Cantigas de Santa María*, collezione di miracoli mariani allestita dal sovrano Alfonso X e i suoi collaboratori nel corso della seconda metà del XIII sec., sono state oggetto di molteplici studi.[2] Trattandosi di una manifestazione artistica complessa, distribuita ed organizzata su piú livelli (letterario, musicale, teologico, agiografico, metrico, codicologico e paleografico), va da sé che ad una abbondanza dal punto di vista quantitativo, tali indagini hanno da sempre mostrato anche una notevole varietà sul piano qualitativo. Non sono mancati, ad esempio, studi per quanto concerne i testi nella loro dimensione formale (indagini ecdotiche e edizioni critiche), contenutistica (critica delle fonti, su tutte, ma anche analisi di tipo dottrinale a partire dai testi sacri), metrica e codicologica (versificazione e risoluzione di conflitti sul piano della *mise en page*), ma anche musicale (partiture e modelli melodici).

In pochissimi casi, però, questi componimenti sono stati oggetto di uno studio approfondito (e soprattutto sistematico) quanto alla topono-

[1] Il presente lavoro è frutto delle ricerche condotte in qualità di Investigador Principal per il progetto *Nomes propios nas Cantigas de Santa María: persoas e lugares. Creación dun dicionario en formato libro dixital e dunha base de datos na rede* (2022-PG086) finanziato dalla Xunta de Galicia e realizzato nell'Università di Santiago de Compostela. L'attività mira ad allestire un database e una applicazione web di facile navigazione per la consultazione di informazioni ampie ed articolate sui toponimi e gli antroponimi citati nell'opera mariana patrocinata da Alfonso X.

[2] D'ora in avanti, per riferirsi a *Cantiga* o *Cantigas de Santa María*, si utilizzerà l'acronimo *CSM*.

Carte Romanze 11/2 (2023): 143-171 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/21478
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

mastica in essi riscontrabile, se si escludono i radi contributi che verranno citati nei paragrafi a seguire, o qualche glossa di commento relegata in calce alle edizioni critiche (tra l'altro, non cosí numerose) o al centro di indagini piú circoscritte a delle singole forme nominali.[3]

Uno dei pochi precedenti focalizzati su questo aspetto specifico rimonta al 1927: l'*Índice de nombres propios e de asuntos importantes de las Cantigas de Santa María* pubblicato da Agapito Rey nel n. 14 del «Boletín de la Real Academia Española».[4] Come suggerisce il titolo, questa proposta si presenta come poco piú di un indice, con entrate che – oltre a soffrire degli inevitabili peccati storici del testo di riferimento: la prima edizione integrale del *corpus* a cura del Marchese di Valmar – non vennero sviluppate in modo analitico, contribuendo a mantenere irrisolti alcuni problemi di ambiguità. A tal proposito, risulta significativo segnalare come, alcuni anni dopo, lo specialista Joseph T. Snow avesse definito i risultati dati alle stampe da Agapito Rey come un «useful supplementary index to the Valmar ed. Catalogues names of people and places in the CSM […]» avente però la necessità di essere rivisto ed esteso ulteriormente, magari con l'apporto di maggiori informazioni, nonché di proposte interpretative piú dirimenti su alcuni dei nomi propri che erano stati raccolti.[5]

Dal 1959 fino al 1972 – una lunga attività editoriale – sono apparsi i volumi della nuova edizione critica integrale a cura del filologo tedesco Walter Mettmann, opera monumentale ancor oggi di riferimento. Appunti sui nomi propri citati nei testi sono stati talvolta relegati in nota (quando ritenuto necessario) per permettere al lettore di orientarsi piú agevolmente

[3] Un esempio ormai classico di quest'ultima tipologia di contributo – alla quale anche questo articolo potrebbe ascriversi – è quello offerto da Jesús Montoya Martínez, nel quale l'insigne specialista si prodigava nel discutere nuovamente tre toponimi che presentavano, a suo avviso, una «errada ubicación en el glosario de Mettmann» (Montoya Martínez 1979: 17 ss.): *Belmez*, *Chincoya* e *Sus*. Di fondamentale importanza, come ottimo esempio di analisi nel campo della toponomastica trasmessa dai testi mariani alfonsini, si rivelano anche le reiterate indagini di Joaquín Hernández Serna sul toponimo *Alvaça* (e sul corrispettivo referente) riscontrabile nella *CSM* 382 (cf. Serna 1977 e Serna 1986), nonché i copiosi appunti di Juan Torres Fontes sullo stesso argomento (cf. Torres Fontes 2001 e Torres Fontes 2002-2003).

[4] Cf. Rey 1927 nella *Letteratura secondaria*.

[5] Cf. Snow 1977: 132.

nella lettura attraverso un veloce riconoscimento dei loro referenti. Altre indicazioni di questo tipo vennero destinate ad ampliare l'*Índice* e, soprattutto, il *Glossário* (Mettmann 1972), ossia il quarto volume di quella importante operazione editoriale contenente informazioni sufficienti e sintetiche sul valore contestuale di sostantivi e nomi propri, ma senza approfondimenti o appunti etimologici specifici. La nuova proposta editoriale di Walter Mettmann (pubblicata per i tipi di Castalia sul finire degli anni '80 del secolo scorso) ha avuto il merito di offrire un testo piú affidabile, fatto che avrebbe potuto animare altri specialisti ad intraprendere ricerche sui toponimi e gli antroponimi citati per migliorare la qualità del materiale interpretativo fruibile fino a quel momento (ancora piuttosto scarno nell'edizione), cosa che però non si è verificata.

Prova di questo è la comparsa, nel 2012, di un articolo intitolato *Antropônimos e Topônimos nas Cantigas de Santa Maria* (in: *Série Estudos Medievais 3 – Fontes e edições*) a cura di Gladis Massini-Cagliari e Helena Maria Boschi da Silva.[6] Nonostante quanto dichiarato nel titolo, lo studio non offriva però un censimento completo ed analitico di tutti i nomi propri presenti nel *corpus*, ma solo una raccolta di quelle occorrenze antroponimiche accomunate dalla loro origine straniera rispetto al sistema linguistico di adozione, con l'obiettivo – prettamente linguistico – di verificare il loro grado di integrazione al sistema fonologico di quello che, nell'articolo, viene chiamato «Português Arcaico».

Considerata la carenza di studi sistematici e specifici sui toponimi e gli antroponimi delle *CSM* – con la conseguente penuria di pubblicazioni esaustive su tale aspetto – si è deciso di intraprendere un progetto di ricerca originale mirato ad uno studio globale dei nomi propri che appaiono nel *corpus* mariano alfonsino, iniziando da un censimento, per poi procedere ad una loro classificazione e disambiguazione (quando necessario), per offrirne infine delle informazioni contestuali, nonché una spiegazione analitica in relazione ai testi di riferimento.[7]

[6] Cf. Massini-Cagliari–Silva 2012 nella *Letteratura secondaria*.

[7] Un primo censimento ha permesso di individuare 484 entità nominali, delle quali ben 304 (il 62,8%) possono essere classificate come toponimi. Nel computo di quest'ultimi, si è tenuto conto anche di agiotoponimi (quasi sempre riferiti ad importanti santuari mariani), oronimi e idronomi. Per quanto riguarda invece gli antroponimi (il 37,2%),

Se l'obiettivo generale è quello appena esposto, le finalità del lavoro contemplano vieppiú la creazione di un dizionario di facile accesso e consultazione (sia cartaceo che in forma di database di tipo relazionale costantemente aggiornabile) che permetta di accedere ai dati attraverso varie modalità di ricerca e raggruppamento degli stessi; ogni entrata verrà inoltre accompagnata da informazioni contestuali nonché da una scheda esplicativa dall'ampio spettro analitico.[8]

Come espresso dal titolo del presente contributo, in questa occasione si vuole dar conto – nel modo piú ragionato possibile – di alcune proposte interpretative (che troveranno poi posto nel database in forma piú succinta) in merito ad alcuni toponimi citati nelle *CSM* che, ad oggi, continuano a presentare un grado considerevole di ambiguità o di incertezza, non avendo ricevuto una adeguata precisazione da parte di editori o critici dei testi mariani alfonsini coinvolti. Ovviamente, tenuto conto dell'estensione della collezione miracolistica galego-portoghese e delle limitazioni imposte da questo studio, non si ha la pretesa di offrire un quadro esaustivo in merito ai casi complessi che sono stati rilevati: sono stati selezionati infatti quegli esempi che – a giudizio di chi scrive – richiedono con piú urgenza un chiarimento, con la speranza che questi pochi appunti possano meritare una qualche considerazione in vista di futuri progetti editoriali del *corpus* delle *CSM*.

A livello metodologico, non solo si ricorrerà ad argomentazioni di tipo linguistico o etimologico per far fronte a certe difficoltà esegetiche: essendo le *CSM* quasi sempre il frutto di rielaborazioni e di riprese nei confronti di una o piú tradizioni agiografiche declinate in diverse versioni

sono state contemplate anche quelle perifrasi che, seppur indirettamente e grazie allo studio del contesto nel quale si svolgono i corrispettivi prodigi mariani, consentono comunque di riconoscervi personaggi storici noti.

[8] Per questa applicazione – ma anche per il titolo del volume digitale pensato per accompagnarla – è stato pensato proprio il nome indicato nel titolo di questo contributo, ossia 'GloSabio', evidente fusione tra la parola galega *glosario* (indicante appunto un dizionario nel quale si commentano o spiegano termini propri di una lingua o di un'opera) e l'aggettivo *sabio*, che, in questo caso, si rifà al soprannome con il quale spesso in ambito storiografico e filologico è stata ricordata (e ancora si ricorda) la figura di Alfonso X, sovrano incline alla coltivazione dei piú svariati saperi.

(o varianti) di uno stesso *miraculum virginis*,[9] anche il ricorso alle fonti (dunque, un approccio comparatistico a livello letterario) dovrà essere contemplato per meglio validare o rigettare determinate scelte di lettura. Infine, una particolare considerazione verrà riservata anche agli orizzonti culturali e storici nei quali arrivano a proiettarsi i toponimi studiati, soprattutto in corrispondenza di *CSM* che riportano fatti o personaggi legati all'attività politica o alle vicende personali del *Rey Sabio*.

2. *Camela* (*CSM* 165, II, 3)[10]

Su questo toponimo, la critica si è espressa fino ad ora in modo discorde. Mentre Agapito Rey lo riconduce a una generica città orientale senza fornire ulteriori precisazioni,[11] Walter Mettmann lo connette all'odierno centro siriano di Homs, giustificando la forma *Camela* sulla base del nome dato dai crociati alla città di *Emessa* nel corso del Basso Medioevo: *La Chamelle*.[12]

Piú di recente, Gladis Massini-Cagliari e Helena Maria Boschi da Silva, prendendo forse spunto da un suggerimento apparso in Mettmann 1972, hanno congetturato che, con *Camela*, la *CSM* potesse alludere al *Monte Carmelo*, attualmente situato nel territorio di Israele, pur senza specificarne l'area geografica di appartenenza.[13]

Quest'ultima proposta risulta però poco probabile. Il fatto che la forma *Camela* corrisponda alla variante *La Chamelle* (con Homs, dunque,

[9] Fondamentale, a tal riguardo, per capire come opera lo *scriptorium* alfonsino quanto all'elaborazione della poesia mariana, è la consultazione di Parkinson–Jackson 2006 e Parkinson 2011.

[10] D'ora in avanti, per agevolare il lettore nell'individuazione del toponimo studiato all'interno dei testi (prendendo sempre come riferimento la piú recente edizione critica complessiva delle *CSM* a cura di Walter Mettmann), si indica, tra parentesi, la strofa di riferimento in numeri romani seguita dal numero del verso corrispondente con numerazione araba.

[11] Cf. Rey 1927: 336.

[12] Cf. Alfonso X (Mettmann 1988): 165. Su questa denominazione, abbastanza attestata, si rimanda alla consultazione di Donnadieu 2018: 287.

[13] Massini-Cagliari–Silva 2012: 97.

come odierna referente) è facilmente verificabile per mezzo della consultazione della *Gesta Francorum et aliorum Hierosolimitanorum*, anonima cronaca in latino risalente al 1100-1101 ca., la quale narra gli eventi della Prima Crociata a partire dall'orazione di papa Urbano fino alla celebre battaglia di Ascalona del 1099.

Nel cap. 34 del decimo libro, si racconta di come i soldati, dopo aver raggiunto Cefalia, si fossero stanziati in una piazzaforte del tutto abbandonata. Proprio lí, posteriormente alla celebrazione della festività della Purificazione, ricevettero un'ambasciata dalla vicina Homs, qui designata proprio con il corrispondente latino *Camela*: «Illic deuotissime celebrauimus festiuitatem Purificationis Sanctae Mariae, veneruntque illuc nuntii de Camela ciuitate».[14]

Che, alla fine del XII sec., *Camela* fosse per alcuni la denominazione alternativa e ampiamente riconosciuta di *Emessa* lo confermerebbe in vari incisi anche il cronista siriano Guglielmo di Tiro nella sua *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum a tempore successorum Mahumeth usque ad annum Domini MCLXXXIV*, scritta a partire dal 1170: «Transeuntes enim per Caesaream, Hamam et Emissam, quae vulgari appellatione Camela dicitur […]» (Lib. VII, Caput XII); «Emissam, quae vulgo Camela dicitur» (Lib. XXI, Caput VI); «[…] urbem Emissenam, quae dicitur Camela […]» (Lib. XXI, Caput VIII).[15]

Dato che, nella *CSM* 165, il toponimo viene preceduto dall'articolo determinativo iniziale («e Domas e a Camela […]»; v. 12), è da pensare come la forma risultante sia stata mediata morfologicamente da quella francese (pur arrivando a coincidere sostanzialmente con quella latina). Tenuto conto di questa ipotesi di trasmissione e di adattamento linguistico, sarebbe dunque opportuno procedere ad emendare la proposta editoriale di Walter Mettmann, indicando in maiuscolo anche lo stesso articolo che precede il nucleo del toponimo: *A Camela*.[16]

[14] Cf. *Gesta Francorum* (Lees): 81, 139 e Glaesener 1943: 55.

[15] Cf. Guglielmo di Tiro (Migne): coll. 390, 819, 822.

[16] Nel caso della *CSM* 165, non si hanno a disposizione fonti miracolistiche per un eventuale confronto toponomastico: si tratta, infatti, di un *récit* che compare per la prima volta nell'opera mariana di Alfonso X. Per quanto esso attinga a temi e motivi già diffusi

L'ipotesi di *Homs* come odierno referente della forma toponimica *A Camela* – rispetto alla già citata congettura in merito al *Monte Carmelo* – risulta inoltre piú coerente con la zona di influenza principale del sovrano mamelucco Baybars I che pare si voglia evocare nel testo anche grazie ad altri toponimi radunati nella stessa strofa, nonché con il ricordo dell'azione militare dello stesso sultano portata avanti al tempo di Alfonso X (vv. 10-13; corsivo nostro):[17]

> A este soldan chamavan | per seu nome Bondoudar,
> que *Egito* e *Alapa* | avia a seu mandar
> e *Domas* e a *Camela*; | e porende guerrejar
> queria sempr' a chrischãos | e fazer-lles muito mal.

Vi sono però anche delle motivazioni di carattere storico da tenere in considerazione per ipotizzare l'odierna Homs come la referente di *A Camela* nella *CSM* 165, proprio in virtú della sua importanza strategica per la compagine musulmana di quel periodo; importanza che affonda le sue radici già nel lontano 647, anno in cui Yazid b. Muawiya la elegge a capitale del distretto militare.[18]

in altri *miracula virginis* – su tutti, il tema della 'Vergine delle battaglie', o quello ancor piú evidente della 'cavalleria celeste' (cf. Montoya Martínez 1999) – è da pensare che il forte legame col periodo di operato del sovrano castigliano-leonese lo renda un prodigio complessivamente inedito, confezionato per la prima volta proprio nello *scriptorium* del Re Saggio.

[17] Alfonso X (Mettmann 1988): 165. Il *récit* della *CSM* 165 si innesta nell'ambito del famoso assedio di Tortosa, organizzato proprio dallo stesso Baybars I (*al-Malik al-Zāhir Rukn al-Dīn Baybars al- Bunduqdārī*) agli inizi degli anni '70 del XIII sec., all'indomani della Crociata di Tunisi e una volta ripresa la campagna di offensive mirate alla distruzione e all'annessione delle ultime roccaforti cristiane in Terra Santa (cf. Boas 1999: 5, 50; Gregorio 2008: 69). Le occasioni della sua composizione e della sua inclusione nella collezione mariana di Alfonso X potrebbero essersi date a partire dal 1271 e poi fino al 1276, periodo nel quale si registrano contatti commerciali tra il sovrano castigliano-leonese e Baybars I (sugli scambi, cf. Martínez Montávez 1962: 358 ss.). Tali relazioni di convenienza, secondo una logica di favori potenzialmente capace di annoverare anche omaggi sul piano artistico, avrebbero potuto benissimo giustificare il ritratto benevolo che il Re Saggio riserva al mamelucco in relazione alla devozione mostrata da quest'ultimo nei confronti della Vergine Maria.

[18] Whitaker 2007: 172.

In seguito, a partire dalla metà del IX sec. e con l'indebolirsi del dominio abbaside, Homs riconferma questa sua rilevanza nel divenire l'obiettivo delle varie dinastie che avevano preso a scontrarsi in Siria per poter sfruttare la sua posizione geografica. Dal 1016, il riconoscimento di *A Camela* come roccaforte musulmana di rilievo (dunque anche come simbolo di un potere nemico da indebolire) provenne anche dalle forze cristiane desiderose di impadronirsi della Siria; questo portò al verificarsi, per circa trent'anni e a partire dalla metà del X sec., di una serie di incursioni mirate al suo assoggettamento fino all'avvento di alcuni imperatori militari bizantini.

Durante l'XI sec., quest'ultimi si ritirarono, ma, due anni dopo l'inizio della Prima Crociata, i francesi non portarono a compimento la conquista di Homs (1098), nonostante fossero riusciti ad isolare la vicina Tortosa. È in questo periodo che la città passa sotto il controllo del sovrano di Damasco che la trasforma in una fortezza funzionale allo sbarramento dell'avanzata crociata verso l'interno della Siria, nonché in una base di partenza ideale per istruire incursioni oltre confine.[19] Nonostante i molti tentativi di invasione cristiana verificatisi tra il XII e il XIII sec., Homs rimase sempre sotto il controllo musulmano. Nel 1149, rivestí inoltre un ruolo chiave come punto di raccolta per le forze che si opposero alla Seconda Crociata dopo l'occupazione di Nur ad-Din.[20]

Nel 1164, quest'ultimo diede la città ad uno dei suoi principali sostenitori (come feudo), Asad al-Din Shirku, per poi rivendicarla cinque anni dopo la sua dipartita. In seguito, avendo già riorganizzato la parte settentrionale della Siria, Salah ad-Din restaurò il feudo alla sua famiglia, che lo tenne cosí fino al 1262: è questo il grande momento dei sovrani *ayyubidi*, quando la città continuò a funzionare egregiamente come avamposto contro le forze cristiane, oltre ad essere sempre al centro di contese in seno ai musulmani, ma stavolta tra i successori di Salah ad-Din, i mamelucchi e i mongoli.[21]

Anche durante il regno di Baybars I – sultano che, come si è scritto, è al centro delle vicende che riguardano proprio la *CSM* 165 –, Homs

[19] Tyerman 2007: 188.
[20] *Ibi*: 331.
[21] Whitaker 2007: 173; Lower 2018: 15.

continuò ad essere riconosciuta come punto nevralgico fondamentale per dirigere le manovre militari delle forze siriane, soprattutto come sito di adunata per gli eserciti in previsione dell'avanzata ai danni della Contea di Tripoli. Funse anche da zona di raccolta per i prigionieri di guerra: si ricordino, a tal proposito, soprattutto le azioni belliche del 1266 e del 1268.[22] Al termine di questo periodo, dopo l'estinzione di tutte le minacce da parte di Baybars I – sia cristiane che musulmane –, la città di Homs si vide via via privata di quella funzione strategica che da sempre l'aveva contraddistinta, andando incontro ad un vero e proprio declino politico.[23]

3. *Luzerna* (*CSM* 405, III, 3)

Come è già stato proposto da Walter Mettmann, si tratta con buona probabilità della Θεοτόκος τών Βλαχερνών (Theotokos di Blancherne).[24] Il nome *Luzerna* che appare nella *CSM* 405 è stato quasi sicuramente adottato dal Re Saggio e dai suoi collaboratori a causa della mediazione di una delle fonti principali impiegate per allestire l'opera mariana galego-portoghese, dove viene trasmesso anche lo stesso prodigio ambientato nell'area di Costantinopoli, ossia *Les Miracles de Nostre Dame* di Gautier de Coinci.[25] In questa versione (Libro II, Mir. 32), il toponimo compare con la forma *Luiserne* (vv. 67-74; corsivo nostro):[26]

> Il m'est avis que truis el fuel
> Dou myracle que conter veil

[22] Lower 2018: 27-8, 73.

[23] Whitaker 2007: 173.

[24] Cf. Mettmann 1972: 178. Il luogo di culto odierno si configura come un edificio di piccole dimensioni eretto nel 1867, nel medesimo luogo dove, molti secoli prima, sorgeva la chiesa a cui fa riferimento il testo, poi rasa al suolo nel 1434. Si rimanda ai paragrafi seguenti per ulteriori notizie storiche ed artistiche sul complesso primitivo. La chiesa ortodossa orientale si trova oggi ad Istanbul, nel quartiere di Ayvansaray, nell'angolo formato dal bastione di terra e dal Corno d'Oro, a pochi metri dalle mura di Costantinopoli; cf. Janin 1964: 324 e Janin 1969: 169.

[25] Forsythe Dexter 1926: 189.

[26] Gautier de Coinci (Koenig): 421.

> Qu'il a dedenz Constantinoble
> Une chappele riche et noble
> De ma dame sainte Marie,
> Mout honnouree et mout servie
> De trestouz ciauz de la contree.
> *Luiserne* en sournoun est nomee.

Tale nome, sebbene nella variante latina *Lucerna*, è presente anche in altre fonti che trasmettono lo stesso argomento miracolistico (pur con alcune varianti), in buona parte debitrici della versione originariamente trasmessa dal *Liber de miraculis sanctae Dei genitricis Mariae*.[27] Di questo gruppo fanno parte, a titolo di esempio e tra le piú importanti, la famosa collezione del monastero di San Vittore (ms. Paris, BnF, lat. 14463, c. 22r, col. B: «[…] est q*uae*dam basilica cognom*en*to lucerna […]»), quella trasmessa dal ms. Paris, BnF, lat. 17491 (c. 60v, col. B: «[…] est quedam basilica no*min*e lucerna […]») e quella contenuta nel ms. Paris, BnF, lat. 18134 (c. 152r, col. A: «[…] est queda*m* basilica cognom*en*to luc*er*na […]»).[28]

Le forme *Lucerna* (versioni latine) e *Luiserna* (Gautier de Coinci) relative al miracolo raccontato nella *CSM* 405 – un dipinto di Maria capace di svelarsi e velarsi in autonomia nei fine settimana per ribadire l'importanza della consacrazione del Sabato come giorno dedicato alla devozione mariana – potrebbero chiarirsi probabilmente per interferenza da parte del nome di un altro santuario consacrato alla Vergine, la Θεοτόκος του Φάρου (Theotokos di Faro), sebbene per quest'ultimo non si conoscano tradizioni miracolistiche mariane collegate ad icone di questo tipo.[29] Vo-

[27] Su questa trafila, risulta ancora fondamentale la consultazione di *Liber de miraculis* (Crane): 78.

[28] I manoscritti indicati, oggi conservati alla Bibliothèque nationale de France, nonché già menzionati succintamente come testimoni del miracolo in Forsythe Dexter 1926: 188 e in Giovanni di Garlandia (Faye Wilson): 75, si possono consultare in formato digitale tramite il catalogo in rete della stessa istituzione dal quale si è proceduto ad una trascrizione con scioglimento di abbreviature: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr> [data dell'ultima consultazione: 14 aprile 2023]. Trattandosi di testi inediti, i *loci* sciolti vengono qui indicati in corsivo.

[29] Fondata probabilmente durante l'VIII sec., la 'Signora di Faro' avrebbe occupato una posizione prossima al faro che si ergeva vicino al palazzo imperiale, di qui la ragione

lendo ipotizzare una spiegazione etimologica alla base della trafila, il termine latino *Lucerna* potrebbe essere il risultato di una libera trasposizione dal termine greco Φάρος (in seguito, dunque, ad un precedente scambio di luoghi nella tradizione miracolistica) e poi avere assunto la forma *Luzerna* nel testo alfonsino a seguito di un processo di lenizione della consonante.[30]

È da ipotizzare dunque una indicazione di luogo che si rifà solo formalmente ad un dato santuario, ma che – in concreto – deve essere ricondotta al referente al quale, secondo una tradizione ben consolidata (attestata anche in opere non strettamente agiografiche) si lega in esclusiva il miracolo della famosa immagine sacra della Madonna: il tempio di *Santa Maria delle Blacherne*.[31]

Che con *Luzerna* si debba comunque rifarsi a tale referente concreto lo testimonierebbe una delle piú antiche tradizioni letterarie legate al prodigio riproposto dalla *CSM* 405, la quale si manifesta per la prima volta nell'opera di Guglielmo di Malmesbury (*ante* 1143 ca.) – questa volta attraverso il nome piú corretto di *Blachernae* –[32] per poi convergere e venire opportunamente adattato ne *Le Gracial* di Adgar, opera in lingua anglonormanna databile tra il 1165 e il 1180.[33] Quest'ultima, oltre a indicare il

della propria denominazione; cf. Janin 1964: 409 e Kalavrezou 2004: 55 ss. Conosciuta anche col nome di *Sainte Chapele* e distrutta in seguito alla Quarta Crociata (1204), le sue preziose reliquie passarono nelle mani di Baldovino I, per poi prendere diverse strade. Tra i preziosi oggetti custoditi dalla chiesa, si annoveravano perlopiú vestigi cristologici (Ehrhard 1932: 57), ma anche, stando al resoconto del cavaliere piccardo Robert de Clari (ambientato ai tempi del Sacco di Costantinopoli), un'icona miracolosa raffigurante san Demetrio di Tessalonica, capace – proprio come quella di Maria delle Blacherne – di trasudare olio santo; cf. Pauphilet 1952: 63.

[30] Sull'ipotesi etimologica, sebbene senza nessuna descrizione quanto al possibile processo di trasformazione linguistica a monte della forma trasmessa dal testo alfonsino, cf. Mettmann 1972: 178.

[31] Su questo punto, è fondamentale la consultazione del commento di Giovanni di Garlandia (Faye Wilson): 207. Va da sé che si dovrà tener conto di tale situazione per il futuro database 'GloSabio', per dare priorità, nella scheda descrittiva del toponimo *Luzerna*, non già al proprio referente formale, bensí a quello effettivo.

[32] Cf. *Liber de miraculis* (Crane): 78.

[33] In merito a questo filone miracolistico, si rimanda ai seguenti contributi, tutti imprescindibili: *Collection Anglo-Normande* (Kjellmann): LXIX; Johannes Herolt (Swinton-

nome di *Blancherne* nei versi introduttivi, lo precisa anche nell'epilogo aggiunto al miracolo con il proposito di differenziare questa icona da un'altra, conservata non già nel complesso ecclesiastico dedicato alla Theotókos di Faro (*Luzerna*), bensí a Santa Sofia (*Aïe Sophie*). Si citano di seguito i due passaggi di interesse (vv. 111-115; vv. 169-176; corsivo nostro):[34]

> En Constantinoble la fiere
> Mist un jueu de male chiere.
> Cil embla par grant felunie
> L'ymage de sainte Marie
> D'une iglise, *Blancherne* dite.
>
> […]
>
> L'une est an *Aïe Sophie*,
> Ki a Tierri fist tel aïe,
> Ki le fel jueu desmenti,
> Cum anceis descris, pur Tierri.
> E l'altre en *Blancherne* l'iglise,
> Ki fist del jueu tel justise;
> Nichodemus, li Deu amis,
> La fist, ço dient el païs.

Di un «loco qui dicitur *blasserna*» (corsivo nostro), relativamente al miracolo collegato a tale indicazione di luogo, scrive anche l'anonimo religioso orbitante attorno al monastero di Ripoll responsabile della redazione di una collezione latina di *miracula virginis* oggi trasmessa dal ms. miscellaneo Barcelona, Archivo General de la Corona de Aragón, Rivipullensis 193, alla c. 39r, ma probabilmente allestita già sul finire del XII sec.[35] Tale versione potrebbe essere debitrice di una precedente fonte francese, per

Bland–Power): 141; Giovanni di Garlandia (Faye Wilson): 207; Alfonso X (Mettmann 1989): 314.

[34] Adgar (Benoit): 450, 454.

[35] La collezione di miracoli della Madonna coincide con la sesta sezione del codice pergamenaceo. La descrizione delle sue parti può oggi essere agevolmente consultata nel *Portal de Archivos Españoles* (*Pares*) all'indirizzo: <http://pares.mcu.es/index.html> [data dell'ultima consultazione: 21 aprile 2023].

quanto, per certi aspetti, curiosamente sensibile a tematiche mariane insolite ed orientali (corsivo nostro):[36]

> […] Est namque, in urbe Constantinopolitana, ycona mirabilis in ecclesia theothe[ke] virginis Marie, loco qui dicitur *blasserna*, que non ligno, aut lapide, aut auro, aut argento, aut aliquo metallo, set angelicis machinis fit. Est namque ycona illa nimis pulcra tenens puerum Ihesum in ulnis, cathedram auream residens, velo mirabibi angelicis manibus facto cooperitur, quod non celum ecclesie aut terram, ut res alia tangit, set angeli dei invisibiliter obtinent illud […]

Stando alla tradizione, la storia del santuario della Vergine *Blacherniotissa* potrebbe essere cominciata attorno al 450 quando l'imperatrice Pulcheria l'avrebbe fatto costruire. Sarebbe però stato l'imperatore Leone I "il Trace" (411-474) ad aver avviato i lavori di ampliamento della chiesa affinché quest'ultima fosse stata in grado di custodire l'importante reliquia del velo della Vergine proveniente dalla Palestina, come narrato nel cap. 24 del Libro XV della *Historia Ecclestiastica* di Nicephorus.[37]

Il precoce legame tra i detentori del potere e il tempio mariano delle *Blacherne* – sodalizio che, in parte, anche Alfonso X avrebbe avuto interesse a ricucire sulla propria persona per proiettarsi su una dimensione devozionale di ampia portata geografica – può anche essere ravvisato nel fatto che, già agli inizi del VI sec., la corte imperiale era qui chiamata a svolgere un ruolo attivo nelle celebrazioni della festa della Purificazione di Nostra Signora, il due di febbraio.[38] Nel 626, nel contesto dell'assedio alla città di Costantinopoli da parte dei Sassanidi, la chiesa venne miracolosamente risparmiata. Fino ad allora, il santuario si era sempre trovato appena al di fuori delle mura, ma con l'ampliamento di quest'ultime voluto dall'imperatore Herakleios finí per essere inglobato all'interno della città.

Fonti storiche e agiografiche anche molto lontane cronologicamente rispetto alla ripresa miracolistica a cura di Alfonso X e dei suoi collaboratori testimonierebbero la riconosciuta importanza della chiesa delle *Blacherne* – in qualità di spazio di preghiera e anche di divinazione a beneficio

[36] Cf. *Liber miraculorum* (Baraut i Obiols): 149-50.
[37] *Liber de miraculis* (Crane): 106; Kazhdan 1991: 293.
[38] Per questa notizia, cf. de la Campa Carmona 2016: 128.

degli imperatori – già a partire dal X sec., come indicato, ad esempio, nel *De Cerimonis* di Costantino Porfirogenito; ma anche come *locus sacer* in cui non esitavano a verificarsi apparizioni della Vergine aventi lo scopo di ribadire la capacità di quest'ultima nel proteggere i propri devoti, come si evince da un resoconto di sant'Andrea "il Folle".[39] Risalirebbe però solo al 1031 la scoperta *in loco* dell'icona della Vergine con Bambino all'origine dell'ampia tradizione miracolistica già ricordata e rinnovata costantemente nel tempo (oltre che rimaneggiata), quando l'imperatore Romano III avrebbe istruito dei lavori di restauro delle mura.[40]

Di lí a poco, un prezioso rapporto del filosofo Michele Psello – sebbene giunto fino a noi in forma indiretta – offrirà la prima testimonianza della manifestazione del miracolo del venerdí e del sabato.[41] Nel 1148, Anna Comnena offre una prova ulteriore della considerazione di cui godeva a quel tempo il santuario delle *Blacherne* non solo quando, all'interno dell'*Alexiade*, riporta un aneddoto con protagonista il padre – l'imperatore Alessio Comneno –, ma anche quando rende nota la notizia di un'ulteriore e puntuale manifestarsi del miracolo del velo. L'imperatore avrebbe infatti deciso di sospendere le operazioni di guerra ai danni del rivale Boemondo in quanto la Vergine del santuario non gli aveva mostrato il 'miracolo abituale' prima della partenza: per questo, Alessio, assieme alla moglie e a una piccola scorta, vi avrebbe fatto ritorno per pregare la Madonna e ricevere cosí l'agognata benedizione celeste.[42]

È a partire da questi primi aneddoti inseriti in opere non propriamente agiografiche che le prime collezioni di miracoli mariani iniziano a trasmettere le famose notizie sui poteri della santa icona, fatto che genererà una famiglia di prodigi i quali, col tempo, diverranno costitutivi della miracolistica mariana piú tradizionale, con riprese significative anche durante il XIV secolo.

[39] Grumel 1931: 143-4.

[40] Cf. *ibi*: 144; Giovanni di Garlandia (Faye Wilson): 207. Tale notizia è riportata anche negli *Annales* di Baronio, seguendo le cronache greche di Curopalata e di Cedrenus; su quest'ultimo aspetto, si rimanda a *Liber de miraculis* (Crane): 106.

[41] Grumel 1931: 140.

[42] *Ibi*: 129.

4. *Romania* (*CSM* 231, IV, 4)

Per quanto riguarda il toponimo *Romania* – vero e proprio *hapax* nel contesto della lirica galego-portoghese e che compare nella *CSM* 231, da leggersi con accento sulla *i* – non sono mancate nel tempo delle ipotesi interpretative divergenti con l'inevitabile conseguenza di una diversa estensione o caratterizzazione territoriale del miracolo in questione.

In quest'ultimo si racconta di come l'imperatore Costantino affidi a dei mastri carpentieri una ingente quantità di denaro per acquistare e far trasportare dei blocchi di marmo pregiato dalla *Romania*, necessari per l'edificazione di una grande chiesa. A causa della loro dimensione – e dunque, del loro peso – i marmi si rivelano ben presto impossibili da trasmutare. Solo l'intervento della Vergine riuscirà a far fronte a tale intoppo: apparsa in sogno ad uno dei mastri al soldo di Costantino, ordinerà a questi di far eseguire il lavoro a tre ragazzini, che, in modo sorprendente, riusciranno nell'impresa *sen gemetria* (ossia, 'senza l'ausilio di macchine').[43] Ecco la strofa nella quale viene specificato il luogo di provenienza del prezioso materiale (vv. 20-23; corsivo nostro):[44]

> E dava muytos dinneiros
> aos maestres pedreiros
> que lle trouxessen enteiros
> marmores de *Romania*

Si deve a Agapito Rey uno dei primi appunti estesi in merito al toponimo in questione: sebbene lo studioso propenda per l'odierno territorio della Romania (stato con capitale Bucarest), non scarta però anche la possibilità che con tale forma Alfonso X e i suoi collaboratori avessero avuto l'in-

[43] Per un riassunto della vicenda e per una prima panoramica sulle fonti di questo prodigio (sulle quali si ritornerà nei paragrafi successivi), cf. Forsythe Dexter 1926: 175. Offre una buona sintesi anche il *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*, a cura di Stephen Parkinson del Centre for the Study of the *Cantigas de Santa Maria* della Oxford University, consultabile al seguente indirizzo: <https://csm.mml.ox.ac.uk/> [data dell'ultima consultazione: 25 maggio 2023].

[44] Alfonso X (Mettmann 1988): 305.

tenzione di riferirsi al territorio della Romagna (dunque, all'Italia), in quanto, a suo dire, luogo «importante en la produción de mármol».[45]

Dal canto suo, Walter Mettmann sostiene nel *Glossário* che si tratti della «provincia do império bizantino cuja capital era Adrianópolis», dunque da situarsi nell'odierno territorio della Turchia.[46] Nella sua piú recente edizione critica del testo, il filologo tedesco si sbilancia invece verso una accezione dapprima piú estesa, vedendo nel termine *Romania* una allusione generica all'«imperio bizantino», per poi contemplare anche la possibilità che con tale toponimo ci si voglia riferire concretamente alla Grecia.[47]

In tempi piú recenti, infine, Gladis Massini-Cagliari e Helena Maria Boschi da Silva, sempre sulla base – è da pensare – di una piú che probabile ambientazione del prodigio nel Vicino Oriente, hanno recuperato parzialmente la prima proposta di Walter Mettmann, proponendo come referente di *Romania* una non ben precisata «província do império bizantino».[48]

Le fonti di questo miracolo, seppur numerose, non possono purtroppo offrire aiuti nello svestire di indeterminatezza il riferimento geografico di questa forma toponimica nel contesto del miracolo rubricato dalla critica anglossassone come *Columns Raised by Three Schoolboys*:[49] come infatti aveva già rilevato Elise Forsythe Dexter – e come poi verificato da parte di chi scrive a seguito di un aggiornamento delle versioni da inclu-

[45] Rey 1927: 349.

[46] Mettmann 1972: 267.

[47] Cf. Alfonso X (Mettmann 1988): 305.

[48] Cf. Massini-Cagliari–Silva 2012: 101. Ambientazione che risulterebbe verosimile per via della menzione dell'imperatore Costantino I (306-337) come committente della costruzione della chiesa, nonché avallata dall'ampia tradizione in merito a questo prodigio mariano che pare avere avuto sempre il Vicino Oriente come teatro principale. Lo si vedrà nei paragrafi successivi. Su questo punto, è da scartare però la lettura proposta da Silvia Arroñada, la quale scrive, in merito al *récit* della *CSM* 231, di «bloques de mármol traídos de fuera de España» (Arroñada 2004: 39), come se appunto, nel miracolo, la costruzione del santuario avesse avuto luogo nella penisola iberica.

[49] L'etichetta viene ripresa dal *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*, ma deriva evidentemente dai censimenti di Harry Leigh Douglas Ward condotti sui manoscritti contenenti collezioni miracolistiche (anonime o di autore noto) conservati nel British Museum; cf., in particolare, Ward 1883: 586, 625 e 701.

dere nella *collatio* che, a suo tempo, la studiosa non aveva potuto recuperare –, la versione alfonsina è la sola a presentare una indicazione geografica relativa alla provenienza dei pregiati marmi richiesti per il completamento della chiesa patrocinata da Costantino; indicazione che probabilmente – sempre secondo le osservazioni della specialista – Alfonso X e i suoi collaboratori avrebbero potuto introdurre *ex novo* quasi esclusivamente per il bisogno di completare la strofa con la rima corrispondente all'ultimo verso.[50]

Nel filone tradizionale che vede come suo capostipite Gregorio di Tours (VI sec.) e che confluisce dapprima nella collezione del ms. Paris, BnF, lat. 3177 (XII sec.) e, infine, in una delle fonti predilette del *Rey Sabio* – lo *Speculum Historiale* di Vincent de Beauvais (inizi del XIII sec.) –[51] l'enfasi sul peso dei materiali da costruzione riguarda nello specifico le colonne. Di queste, oltre ad attribuire loro delle esatte dimensioni («[…] esset circuitus earum sedecim pedum […]») si fa intendere come fossero state trasportate da un altro luogo attraverso il participio perfetto del verbo latino ADDŪCĔRE ('condurre, spingere, portare con sé'), ma senza precisarne la regione di origine: «adductae columnae».[52]

[50] Forsythe Dexter 1926: 175.

[51] Quanto alla sua importanza e a una quasi certa lettura come fonte dalla quale attingere direttamente per elaborare le proprie versioni di alcuni prodigi, cf. Negri 2020: 279. Per un recente studio a conferma dell'influenza esercitata da Vincent de Beauvais sull'opera mariana del Re Saggio, cf. Taylor 2015.

[52] Si cita da Gregorio di Tours (Migne): col. 713. Per il testo dello *Speculum Historiale*, si rimanda alla consultazione dell'edizione interpretativa digitale del ms. Douai, Bibliothèque Municipale, 797 edito in *Sources des encyclopédies médiévales* <http://sourcencyme.irht.cnrs.fr> [data dell'ultima consultazione: 17 aprile 2023]. Il testo può essere recuperato a partire dal menú che mostra la suddivisione in capitoli dello *Speculum* (in questo caso, si tratta del Lib. VIII, Cap. 81, n. 1: «Ex mariali magno. Beate Marie basilica a Constantino mirabili opere fabricata […] adducte columpne […]»). Quanto alla versione del ms. Paris, BnF, lat. 3177 (trasmessa a partire dalla c. 24r) – manoscritto che, secondo alcuni, trasmetterebbe la variante di quel *Mariale Magnum* sovente dichiarato da Vincent de Beauvais come principale creditore dei suoi *récits* (cf. Marchand 1998) – si tratta di un passaggio inedito. L'edizione fotografica digitale del manoscritto può essere consultata attraverso il database *Gallica* <https://gallica.bnf.fr> [data dell'ultima consultazione: 17 aprile 2023]: «[…] Cui*us* basilica. a constantino ammirabili op*er*e fabricata […] adducte columpne […]».

Anche altre testimonianze di area francese – che, assieme alle versioni già citate, sono quelle che si dimostrano piú affini alla redazione galego-portoghese in quanto ambientano il fatto al tempo dell'imperatore Costantino – mostrano di non essere interessate ad indicare il punto di partenza dei materiali edili.[53] Si prenda solo in considerazione quanto trasmesso dal ms. Paris, BnF, lat. 17491, alla c. 23r, collezione di miracoli mariani che, come molte altre, dichiara apertamente i suoi debiti con l'opera di Gregorio di Tours: «Cuius basilica a constantino […] fabricata […] adducte columpne […]».[54]

È da sottolineare inoltre come, rispetto alla *CSM* 231, il *récit* tradizionale dia conto di una situazione leggermente diversa, fatto che complica non poco il lavoro di confronto: sono sempre delle colonne – già fatte e finite – che devono essere sollevate e non dei generici blocchi di marmo che, nella versione galego-portoghese, oltre a servire per formare ed innalzare dei *piares* (v. 26; delle 'colonne', appunto), sono stati richiesti anche per la costruzione degli *altares* (v. 25), introducendo pertanto una differenziazione quanto al loro impiego.[55]

Dal punto di vista storico-linguistico, la prima ipotesi proposta da Agapito Rey – di vedere dunque in *Romania* (con accento sulla *i*, richiesta dalla rima) un riferimento cosciente e volutamente circoscritto allo stato

[53] Cf. Giovanni di Garlandia (Faye Wilson): 168.

[54] Trattandosi di un testo inedito, si trascrive ancora una volta dal database *Gallica*. Per informazioni sulla collezione di prodigi mariani trasmessi dal manoscritto, cf. Bayo 2004: 863. Anche la collezione trasmessa dal ms. Paris, BnF, lat. 2333A, c. 18v riporta la versione cosí come appare in origine nell'opera di Gregorio di Tours. Lo stesso si può dire anche per il ms. London, British Library, Additional 15723, c. 70r, manufatto databile a cavallo tra il XII e il XIII sec. (Ward 1883: 625), o per un'altra versione – questa volta in lingua occitana – trasmessa dal ms. London, British Library, Additional 17920: «[…] e agues fah amenar alqunas grans colomnas a obs de la dicha glieja»; cf. *Miracles de Notre Dame en provençal* (Ulrich): 15.

[55] Tale situazione si può verificare anche in altre attestazioni dello stesso miracolo, come, ad esempio, nel ms. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Rivipullensis 193, cc. 27v-28r (*De Constantino Imperatore*), dove si precisa addirittura anche il numero esatto delle colonne (che, secondo l'anonimo compilatore, sono due; cf. *Liber miraculorum* [Baraut i Obiols]), o nella ripresa del prodigio da parte di Johannes Herolt nella prima metà del XV sec.; cf. Johannes Herolt (Swinton-Bland–Power): 24 ss.

odierno con capitale Bucarest – è da scartare in quanto anacronistica: pur derivando dallo stesso aggettivo latino alla base delle altre due accezioni che si analizzeranno – ossia, ROMANU(M) –[56] tale denominazione specifica per l'attuale *Romanía* è certamente piú tarda, in quanto conseguenza di un processo di unificazione delle regioni storiche di Valacchia, Moldavia e Transilvania che si completerà solamente nel corso del XX sec. A tale anacronismo, occorre anche aggiungere che il nome dello stato corrente pare essere stato l'esito di una mediazione – anch'essa certamente posteriore rispetto agli anni di operato di Alfonso X – degli aggettivi locali *român/rumân*.

Anche l'alternativa proposta, sempre dallo stesso specialista, che contemplava la possibilità di un riferimento all'attuale territorio della *Romagna* italiana sembra essere poco probabile. Lasciando per il momento da parte la considerazione (anch'essa discutibile) di carattere artigianale – la Romagna come zona rinomata per la produzione di marmo – occorre infatti sottolineare come il territorio dell'Esarcato di Ravenna fosse sí designato col termine *Romania* nel corso del Medioevo, ma prevalentemente in ambito linguistico latino assieme alle forme piú ricorrenti *Romandíola* o *Romaniòla*.[57] In testi in volgare del XIII sec., sebbene con le ovvie differenze quanto all'estensione presa in considerazione per via di continue variazioni di confine dell'Esarcato, la forma prediletta era già quella coincidente con l'odierna: *Romagna*.[58]

A partire almeno dal V sec.,[59] il termine *Romania* sembrerebbe diffondersi in questa veste per riferirsi non solo all'insieme dei territori che hanno conosciuto la dominazione romana,[60] ma soprattutto a quelle por-

[56] Cf. Paris 1872: 13.

[57] Cf. Du Cange 1954: 209 e Paris 1872: 15 s.

[58] Cf. Gasca Queirazza *et alii* 1995: 551.

[59] Si veda l'esempio del presbitero Paolo Orosio, raccolto in Paris 1872: 13.

[60] Ovviamente, questo nel periodo in cui il «monde barbare» (cf. Paris 1872: 13) arriva ad insidiare quello stesso territorio. Vari esempi di questa nomenclatura possono essere ricavati da Du Cange 1954: 209. Il *Glossarium mediae et infimae latinitatis* è oggi consultabile anche al seguente indirizzo: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/doc/dia> [data dell'ultima consultazione: 20 aprile 2023].

zioni geografiche poi soggette all'autorità dell'impero d'Oriente, il quale si andrà ad identificare, per certi versi, come l'erede di Roma.[61]

Nello specifico, è quando l'impero d'Occidente viene meno che il nome di *Ῥωμανία* ('Romanía') inizia ad essere impiegato da vari scrittori (soprattutto greci) per indicare l'impero bizantino nel suo complesso. Da qui in poi, presso gli autori occidentali, si troverà ad essere utilizzato con lo stesso significato mediante le forme (con accento sulla *i*, come da modello greco) *Romania* e *Romanie*,[62] fino a specializzarsi ulteriormente per designare anche i possedimenti dei greci in Asia, oltre alle provincie coincidenti in linea di massima coi moderni stati di Turchia e Grecia.[63]

Questa accezione di *Romanía* – che è dunque quella candidata a sposarsi in modo piú logico anche col toponimo menzionato nella *CSM* 231, considerata appunto l'immutata ambientazione del suo *miraculum virginis* – trova del resto ampi riscontri in altri testi di area romanza piú o meno prossimi (anche cronologicamente) all'operato di Alfonso X.

In una lettera senese di carattere pratico risalente al 1265, ad esempio, dove un certo Andrea de' Tolomei si rivolge a un Messer Tolomeo «e agli altri compagni de' Tolomei, in Siena», si fa riferimento a una data quantità di zafferano – nota spezia tipica del territorio ellenico – proveniente proprio «di Romania».[64]

In uno dei piú antichi portolani medievali, *Lo Compasso de navegare* (1296 ca.), il termine *Romania* si registra una decina di volte e sempre in riferimento al Vicino Oriente, comprendendo sia la zona della Grecia (con

[61] Cf. Machado 1989: 113, per quanto concerne la lingua portoghese, ma non solo: si veda anche Corominas–Pascual 1983: 58 per ciò che riguarda la rimanente area ispanica. Questo, ovviamente, prima che – come ricordato sempre dallo stesso lessicografo – il termine *Romania* acquisisca quella connotazione tecnica per cui viene impiegato anche al giorno d'oggi, nel designare cioè l'insieme dei territori dove si parla una lingua neolatina.

[62] Per gli esempi, si rinvia a Du Cange 1954: 209. A proposito dello slittamento dell'accento, scriveva Gaston Paris: «[…] les Grecs avaient accomodé le mot latin *Romania* à leurs habitudes en l'accentuant sur l'*i*, c'est-à-dire en substituant au suffixe latin atone *-ia* le suffixe grec *-ía* qui plus tard devait rentrer dans le roman et y servir à former particulièrement des noms géographiques» (cf. Paris 1872: 13).

[63] Cf. Paris 1872: 15 e Dupire 1939: 35.

[64] Cf. *Testi toscani* (Castellani): 406.

le sue innumerevoli isole) che quella parte che ingloba anche la città di Costantinopoli. Un riferimento alla zona greca si può ravvisare, ad esempio, quando si parla del fiume Buenej (nel testo, *Dolcengno*) che divide, appunto, la *Romania* dai Balcani:[65]

> De lo dicto capo de Ragusa a lo capo de lo golfo | de Dolcengno x mil(lara) p(er) greco ver lo levante (ua)rta. Lo flume de Dolce(n)gno è granne | (et) à foce con bocca che à xijij palmi o poco | meno, (et) à fora en mare bo(n) fondo (et) plano | (et) sordgidore, e devide Sclavenia (et) Roma|nia

Allo stesso modo, *Romania* dimostra di legarsi anche a quel territorio ravvisabile nell'odierna Turchia quando viene associato al *Mare Maiore*, ossia al Mar Nero:[66]

> De | Fanario a Cursona xij mil(lara) ent(re) g(re)co e t(r)amo(n)tana. Dello d(i)cto Fanario a sSaline xxx mil(lara) e(n)tre g(re)co e t(r)amo(n)tana. Qua è co(m)plito de volçere tucto entorno lo Mare |Maiore da leva(n)te e da ponente, cioè lo Mare Maiore | de Romania dentro a Costantinopoli

Sebbene si tratti di un'attestazione leggermente piú tarda rispetto al periodo di composizione della *CSM* 231, in area ispanica è possibile rilevare un impiego del toponimo *Romanía* con lo stesso referente geografico a richiamare la zona greca ne *La Grant Cronica de Espanya* di Juan Fernández de Heredia (1385):[67]

[65] Cf. *Lo Compasso de navegare* (Debanne): 53. Eloquente è anche il fatto che, per riferirsi all'arcipelago del Mar Egeo, venga impiegata l'espressione «scala de Romania»; cf. *ibi*: 65. Per le altre attestazioni, cf. *ibi*: 58, 60, 69, 114 e 120. Si confronti anche con la nota toponomastica che, sempre *ibi*: 328, è volta a precisare il riferimento all'impero bizantino. A riprova del riferimento al Vicino Oriente, e di come con *Romania* si potesse anche intendere la zona coincidente con la parte settentrionale del moderno Egitto, si veda anche quanto precisato nel *Novellino* a proposito della provenienza di un racconto avente a che fare con una «sentenzia che fu data in Alessandria», appunto «In Alessandria, la qual'è nelle parti di Romania (acciò che sono dodici Alessandrie, le quali Alessandro fece il marzo dinanzi ch'elli morisse)»; cf. *Novellino* (Conte): 26.

[66] Cf. *Lo Compasso de navegare* (Debanne): 125.

[67] Per il recupero del passo citato, cf. il database *Corpus Diacrónico del Español* (*CORDE*), all'indirizzo <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [data dell'ultima consutazione: 9 giugno 2023]. In un altro passo della *Gran Cronica*, il termine *Roma*[*n*]*ya* com-

> Et una partida delos godos poblaron enlas montanyas que son dichas oy dispotado de romania principado dela morea la grant çiudat de sparta / & la çiutat de uatria /. & los habitadores de aquella fueron clamados spartos

Nella *CSM* 231 è molto probabile quindi che con *Romania* ci si riferisca a una parte di territorio dell'Impero d'Oriente potenzialmente capace di rendere possibile il reimpiego di *spolia* di epoca romana per una nuova fondazione architettonica. In particolare – dato che il miracolo ha a che fare col trasporto di marmi via mare verso Costantinopoli – è presumibile che l'autore voglia inglobare con questo nome la zona della Turchia meridionale, della Grecia, nonché delle numerose isole del suo arcipelago.[68]

Si ritiene inoltre che tale ampiezza territoriale di riferimento possa trovare un elemento di conferma anche all'interno del testo alfonsino ed essere inoltre funzionale al miracolo per comunicare l'idea di un prodigio fondativo di vasta portata, destinato dunque ad un'ampia comunità di credenti (in linea, del resto, con la maggior parte dei miracoli piú tradizionali svincolati precocemente dal proprio centro di manifestazione e, proprio per questo, etichettati anche come 'universali'). Si consideri, a tal proposito, la quinta strofa, quella che segue il raggruppamento di versi dove compare il toponimo oggetto della presente analisi (vv. 25-28; corsivo nostro):[69]

> Os ũus pera altares,
> e outros pera piares;
> poren *de muitos logares*
> ali trage-los fazia.

pare riferito apparentemente all'odierna regione italiana della Romagna, ma nel contesto di quei territori poi soggetti all'influenza orientale: «[…] et Grecia la Mayor se clamaua todo el regno de Napol, es a saber Pulla, Calabria et Tierra de Lauor et Canpanya et la ysla de Cecilia et las montanyas de Bruç et la Marca et Roma[n]ya»; cf. Juan Fernández de Heredia (Geijerstam): 164 ss.

[68] Cosí come, del resto, già suggerito cursoriamente in Alfonso X (Mettmann 1988): 305. È da pensare, inoltre, che lo stesso silenzio delle fonti già citate in merito al luogo di provenienza dei marmi non sia altro che il riflesso di una informazione ritenuta superficiale, in quanto appariva come logico che il trasporto delle colonne dovesse essere avvenuto – per via magari della loro mole e dunque del loro peso – da territori comunque inglobati nell'area dell'impero bizantino.

[69] Alfonso X (Mettmann 1988): 305.

Dopo la notizia sulla differenziazione d'uso del materiale proveniente dalla *Romania*, non può sfuggire ad una attenta lettura come Alfonso X e i suoi collaboratori forniscano anche un'altra informazione sull'origine dei *marmores*; come cioè questi fossero stati trasportati (*trager*) «de muitos logares» (v. 27). La loro provenienza non sembrerebbe pertanto riguardare un territorio di limitata estensione all'interno di quella *Romanía* precedentemente descritta, bensí alludere ad una realtà territoriale piú estesa, costituita da molteplici e variegate realtà locali; tipiche, del resto, di quella parte di Oriente che si era eletto a continuatore dell'eredità di Roma.

5. A modo di conclusione

Come già anticipato in apertura di questo contributo, i tre casi di studio presentati sono solo una piccola dimostrazione di come molte *CSM* soffrano ancora di molti problemi di ambiguità (o di poca chiarezza sul piano esegetico) quanto all'identità della toponomastica in essi rappresentata e di come uno studio singolo ed approfondito per ogni voce problematica non abbia smesso di rendersi necessaria a fronte di una attività ecdotica piú generale.

Tenendo conto del forte carattere di intertestualità dei testi mariani alfonsini, per queste ricerche continua a rivelarsi fondamentale – come si è potuto constatare soprattutto nel caso di *A Camela* e di *Luzerna* – un ampio confronto con la tradizione: sia quella piú prossima al genere coltivato dal Re Saggio e i suoi collaboratori (la miracolistica mariana), sia quella parallela che informa altri scritti agiografici o di carattere cronachistico.

Parimenti, anche la contemplazione di fatti storici e culturali non può essere messa da parte nel processo analitico avente l'obiettivo di restituire o di recuperare il senso univoco di un toponimo, nonché quella che può essere definita la sua legittimità nel *corpus* mariano del *Rey Sabio*, per evitare cosí di incappare in anacronismi (si è visto il caso di *Romanía*), o di considerare territori del tutto marginali – e con scarso peso storico – in riferimento ad altri attori sulla scena miracolistica allestita dal Re Saggio.

Si è osservato, per i casi analizzati, una piú che ragguardevole approsimazione definitoria da parte del principale editore del *corpus* delle *CSM* (Walter Mettmann), quanto all'indicazione dei referenti di ciascun ele-

mento onomastico. Tuttavia, si spera che questo studio possa contribuire a restringere alcune forbici interpretative che ancora si tende a mantenere aperte.

Manuel Negri
(Universidade de Santiago de Compostela)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

MANOSCRITTI

Paris, BnF, lat. 3177, <https://gallica.bnf.fr> [data dell'ultima consultazione: 17 aprile 2023]
Paris, BnF, lat. 14463, cc. 5r-72v <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr> [data dell'ultima consultazione: 14 aprile 2023]
Paris, BnF, lat. 17491 <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr> [data dell'ultima consultazione: 14 aprile 2023]
Paris, BnF, lat. 18134, cc. 106r-172v, <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr> [data dell'ultima consultazione: 14 aprile 2023]

LETTERATURA PRIMARIA

Adgar (Benoit) = *Adgar. Le Gracial. Miracles de la Vierge*. Introduction, traduction intégrale en français et notes par Jean-Louis Benoit. Traduction en anglais du *Miracle de Théophile*, avec introduction et notes, par Jerry Root, Turnhout, Brepols, 2020.
Alfonso X (Mettmann 1988) = *Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa María. Cantigas 101 a 260*. II. Edición, introducción y notas de Walter Mettmann, Madrid, Castalia, 1988.
Alfonso X (Mettmann 1989) = Walter Mettmann, *Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa María. Cantigas 261 a 427*. III. Edición, introducción y notas de Walter Mettmann, Madrid, Castalia, 1989.
Collection Anglo-Normande (Kjellmann) = *La deuxième collection anglo-normande des miracles de la Sainte Vierge et son original latin, avec les miracles correspondants des MSS fr. 375 e 818 de la Bibliothèque Nationale*, éd. par Hilding Kjellmann, Paris · Uppsala, Champion · A.-B. Akademiska Bokhandeln, 1922.

Gautier de Coinci (Koenig) = *Les Miracles de Nostre Dame par Gautier de Coinci. Tome Quatrième. Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres (Prix de LaGrange)*, éd. par Frederick Koenig, Genève, Droz, 1970.

Gesta Francorum (Lees) = *Anonymi Gesta Francorum et Aliorum Hierosolymitanorum*, ed. by Beatrice A. Lees, Oxford, Clarendon Press, 1924.

Giovanni di Garlandia (Faye Wilson) = *The «Stella Maris» of John of Garland*. Edited, together with a Study of Certain Collections of Mary Legends Made in Northern France in the Twelfth and Thirteenth Centuries, by Evelyn Faye Wilson, Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1946.

Gregorio di Tours (Migne) = *S. Georgii Florentini Gregorii Turonensis episcopi Opera Omnia necnon Fredegarii Scholastici Epitome et Chronicum cum suis continuatoribus et aliis antiquis monumentis* […], ed. Jacques-Paul Migne, Pariisiis, 1879.

Guglielmo di Tiro (Migne) = *Saeculum XII Arnulfi Lexoviensis episcopi Opera Omnia juxta nuperrimam editionem oxoniensem accedit Guillelmi Tyrensis Historia Belli Sacri* […], ed. Jacques-Paul Migne, Pariisiis, 1855.

Johannes Herolt (Swinton-Bland–Power) = *Miracles of The Blessed Virgin Mary. Johannes Herolt called Discipulus (1435-1440)*. Translated from the Latin, with a Preface and Notes, by C. C. Swinton Bland and Eileen Power, London, George Routledge & Sons, 1928.

Juan Fernández de Heredia (Geijerstam) = Juan Fernandez de Heredia. *La Grant Cronica de Espanya Libros I-II. Edición según el manuscrito 10133 de la Biblioteca Nacional de Madrid, con introducción crítica, estudio lingüístico y glosario*, ed. por Regina af Geijerstam, Uppsala, Boktryckeri Aktiebolag, 1964.

Liber de miraculis (Crane) = *Liber de miraculis sanctae Dei genitricis Mariae*, ed. by Thomas Frederick Crane, Ithaca · New York, Cornell University Press, 1925.

Liber miraculorum (Baraut i Obiols) = Cebrià Baraut i Obiols, *Un recull de miracles de Santa Maria, procedent de Ripoll, i les Cantigues d'Alfons el Savi*, in Cebrià Baraut i Obiols, Basilio M. Girbau (ed.), *Maria Ecclesia, Regina et Mirabilis*, Montserrat, Abadía de Montserrat, 1956: 127-60 («Scripta e Documenta», 6).

Lo Compasso de navegare (Debanne) = *Lo Compasso de navegare. Edizione del codice Hamilton 396 con commento linguistico e glossario*, a c. di Alessandra Debanne, Bruxelles · Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien, Peter Lang, 2011.

Miracles de Notre Dame en provençal (Ulrich) = Jakob Ulrich, *Miracles de Notre Dame en provençal*, «Romania» 8/29 (1879): 12-28.

Novellino (Conte) = *Il Novellino. Presentazione di Cesare Segre*, a c. di Alberto Conte, Roma, Salerno Editrice, 2001.

Testi toscani (Castellani) = Arrigo Castellani, *La prosa italiana delle origini. I. Testi toscani di carattere pratico. Vol. I: trascrizioni*, Bologna, Pàtron, 1982.

LETTERATURA SECONDARIA

Arroñada 2004 = Silvia Arroñada, *El mundo infantil en tiempos de Alfonso el Sabio*, «Estudios de Historia de España» 6 (2004): 25-40.

Bayo 2004 = Juan Carlos Bayo, *Las colecciones universales de milagros de la Virgen hasta Gonzalo de Berceo*, «Bulletin of Spanish Studies» 81/7-8 (2004): 849-71.

Boas 1999 = Adrian J. Boas, *Crusader Archaeology. The Material Culture of the Latin East*, London · New York, Routledge, 1999.

Corominas–Pascual 1983 = Joan Corominas, José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. RI-X*, Madrid, Gredos, vol. V, 1983.

de la Campa Carmona 2016 = Ramón de la Campa Carmona, *Las fiestas de la Virgen en el año litúrgico católico*, in Juan Aranda Doncel, Ramón de la Campa Carmona (ed. por), *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Córdoba, Litopress, 2016: 127-86.

Donnadieu 2018 = Jean Donnadieu, «*Narratio patriarcae*». *Origine et fortune d'un récit sur le Proche-Orient musulman vers 1200*, «Le Moyen Age. Revue d'histoire et de philologie» 124/2 (2018): 283-305.

Du Cange 1954 = Charles du Fresne Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis. VI. Band. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883-1887*, 5 voll., Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1954.

Dupire 1939 = Noël Dupire, *Mots rares des «Faictz et Dictz» de Jean Molinet*, «Romania» 65/257 (1939): 1-38.

Ehrhard 1932 = Marcel Ehrhard, *Le Livre du Pèlerin d'Antoine de Novgorod*, «Romania» 58/229 (1932): 44-65.

Forsythe Dexter 1926 = Elise Forsythe Dexter, *Sources of the Cantigas of Alfonso el Sabio*, PhD Thesis, Madison, University of Wisconsin, 1926.

Gasca Queirazza *et alii* 1995 = Giuliano Gasca Queirazza *et alii*, *Dizionario di toponomastica. Storia e significato dei nomi geografici italiani* (1990), Torino, UTET, 1995^{2}.

Glaesener 1943 = Henri Glaesener, *D'Antioche à Tortose (histoire et légende)*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 22/1-2 (1943): 35-58.

Gregorio 2008 = Daniel Gregorio, *Alfonso X de Castilla, o la sabiduría como herramienta del poder*, «De Arte. Revista de Historia del Arte» 7 (2008): 61-76.

Grumel 1931 = Venance Grumel, *Le "miracle habituel" de Notre-Dame des Blachernes à Constantinople*, «Échos d'Orient» 30/162 (1931): 129-46.

Hernández Serna 1977 = Joaquín Hernández Serna, *La Cantiga CCCLXXXII de Alfonso el Sabio*, «Murcia» 3/9 (1977): s. n.

Hernández Serna 1986 = Joaquín Hernández Serna, *Geografía del reino de Murcia en la lírica románica de la epoca Alfonsí: historia y literatura*, «Estudios Románicos» 3 (1986): 10-37.

Kalavrezou 2004 = Ioli Kalavrezou, *Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court*, in Henry Maguire (ed.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington, Dumbarton Oaks, 2004: 53-77.

Kazhdan 1991 = Alexander P. Kazhdan (ed. by), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York · Oxford, Oxford University Press, 1991.

Janin 1964 = Raymond Janin, *Constantinople Byzantine. Développement Urbain et Répertoire Topographique. Deuxième édition*, Paris, Institut français d'études byzantines, 1964.

Janin 1969 = Raymond Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie, Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique. T. III. Les églises et les monastères* (1953), Paris, Institut français d'études byzantines, 1969[2].

Lower 2018 = Michael Lower, *The Tunis Crusade of 1270. A Mediterranean History*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

Machado 1989 = José Pedro Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa. Com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados* (1956-1959). *Quinto volume. Q-Z*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989[5].

Marchand 1998 = James W. Marchand, *Vincent de Beauvais, Gil de Zamora et le «Mariale magnum»*, in Bernard Baillaud, Jérôme de Gramont, Denis Hue (ed.), *Encyclopédies médiévales: Discours et savoirs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998: 101-15.

Martínez Montávez 1962 = Pedro Martínez Montávez, *Relaciones de Alfonso X de Castilla con el sultán mameluco Baybars y sus sucesores*, «Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada» 27/2 (1962): 343-76.

Massini-Cagliari–Silva 2012 = Gladis Massini-Cagliari, Helena Maria Boschi da Silva, *Antropônimos e Topônimos nas Cantigas de Santa Maria*, in Gladis Massini-Cagliari, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Paulo Roberto Sodré (ed.), *Série Estudos Medievais 3: Fontes e edições*, Araquara, Grupo de Trabalho de Estudos Medievais da ANPOLL, 2012: 87-110.

Mettmann 1972 = Walter Mettmann, *Afonso X, O Sábio. «Cantigas de Santa Maria». Volume IV (Glossário)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1972.

Montoya Martínez 1979 = Jesús Montoya Martínez, *Tres topónimos en las Cantigas de Santa María*, «Verba: Anuario Galego de Filoloxía» 6 (1979): 17-24.

Montoya Martínez 1999 = Jesús Montoya Martínez, *La caballería blanca o caballería "celeste" en la literatura hispánica*, «La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures» 27/2 (1999): 7-19.

Negri 2020 = Manuel Negri, *Il fantasma della Cantiga de Santa María 72: modelli culturali e fonti letterarie*, «Anuario de Estudios Medievales» 50/1 (2020): 267-92.

Paris 1872 = Gaston Paris, *Romani, Romania, lingua romana, romancium*, «Romania» 1/1 (1872): 1-22.

Parkinson 2011 = Stephen Parkinson, *Alfonso X, miracle collector*, in Laura Fernández Fernández, Juan Carlos Ruiz Sousa (ed. por), *Alfonso X El Sabio. 1221-1284. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional & Testimonio Compañía Editorial, II vol. 2011: 79-105.

Parkinson–Jackson 2006 = Stephen Parkinson, Deirdre Jackson, *Collection, Composition, and Compilation in the Cantigas de Santa Maria*, «Portuguese Studies» 2/22 (2006): 159-72.

Pauphilet 1952 = Albert Pauphilet, *Historiens et Chroniqueurs du Moyen Age. Robert de Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commynes*, Paris, Gallimard, 1952.

Rey 1927 = Agapito Rey, *Índice de nombres propios y de asuntos importantes de las Cantigas de Santa María*, «Boletín de la Real Academia Española» 14/68 (1927): 327-56.

Snow 1977 = Joseph Thomas Snow, *The Poetry of Alfonso X, el Sabio: a critical bibliography*, London, Grant & Cutler, 1977.

Taylor 2015 = Barry Taylor, *Alfonso X y Vicente de Beauvais*, in Marta Haro Cortés (ed. por), *Literatura y ficción: "estorias", aventuras y poesía en la Edad Media*, 2 voll., València, Publicacions de la Universitat de València, 2015, I: 447-58.

Torres Fontes 2001 = Juan Torres Fontes, *Historicidad de la cantiga CCCLXXXII*, in Manuel José Alonso García, María Luisa Dañobeitia Fernández, Antonio Rafael Rubio Flores (ed. por), *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación). Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada, Universidad de Granada, 2001: 351-62.

Torres Fontes 2002-2003 = Juan Torres Fontes, *Alcaraz y la cantiga CLXXVIII*, «Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes» 3 (2002-2003): 255-69.

Tyerman 2007 = Christopher Tyerman, *God's War. A New History of the Crusades* (2006), London, Penguin Books, 2007[2].

Ward 1883 = Harry Leigh Douglas Ward, *Catalogue of romances in the Department of Manuscripts in the British Museum. Volume II*, London, British Museum, 1883.

Whitaker 2007 = J. L. Whitaker, *Hims*, in Michael Richard T. Dumper, Bruce E. Stanley (ed. by), *Cities of the Middle East and North Africa: A Historical Encyclopedia*, Santa Barbara · Denver · Oxford, Abc-Clio, 2007: 171-74.

RIASSUNTO: Ancora scarsi si rivelano i contributi volti a offrire delle ipotesi risolutive sull'ambiguità di alcuni toponimi che vengono citati nelle *Cantigas de Santa María*. Il presente lavoro, frutto di ricerche condotte nell'ambito di un progetto piú vasto, avente l'obiettivo di intraprendere uno studio sistematico delle entità nominali (toponimi e antroponimi) che compaiono nelle *Cantigas* dedicate alla

Vergine, affronta i casi di *Camela* (*CSM* 165), *Luzerna* (*CSM* 405) e *Romania* (*CSM* 231). Questi hanno infatti ricevuto letture divergenti da parte della critica, con una conseguente alterazione dello spazio in cui si verificano i corrispondenti miracoli letterari. Lo studio mira ad integrare le già buone osservazioni di Walter Mettmann con dati linguistici, storici e letterari per pervenire ad una piú sicura identificazione dei toponimi in questione.

PAROLE CHIAVE: *Cantigas de Santa María*, Alfonso X, toponomastica, fonti.

ABSTRACT: The contributions aimed at offering resolving hypotheses on the ambiguity of some toponyms mentioned in the *Cantigas de Santa María* are still scarce. The present work, the result of research conducted as part of a larger project, with the aim of undertaking a systematic study of the nominal entities (toponyms and anthroponyms) that appear in the *Cantigas* dedicated to the Virgin, deals with the cases of *Camela* (*CSM* 165), *Luzerna* (*CSM* 405) and *Romania* (*CSM* 231). These have in fact received divergent readings from critics, with a consequent alteration of the space in which the corresponding literary miracles occur. The study aims to integrate the already good observations of Walter Mettmann with linguistic, historical, and literary data to arrive at a more secure identification of the toponyms in question.

KEYWORDS: *Cantigas de Santa María*, Alphonse X, toponymy, sources.

SISTEMA DE VALORES Y HORIZONTES DE EXPECTATIVAS EN *EL ESCLAVO DEL DEMONIO* DE MIRA DE AMESCUA

1. Premisa

Como es sabido, el teatro de Mira de Amescua no siempre superó indemne el examen crítico de los estudiosos durante el siglo XX. Es sintomático el juicio de Valbuena Prat (1959: XX), que denunció la «sucesión de escenas, muchas veces sin trabazón íntima», con un amontonamiento de temas y problemas que «quedan sin solución»; dicho defecto se manifestaría en *El esclavo del demonio* por la inserción de una trama secundaria «que rompe la unidad de la comedia y empequeñece la grandeza de su ambiente». No se trata, por supuesto, de una opinión aislada:[1] por ejemplo, Ruiz Ramón (1981: 180), a su vez, afirma que el dramaturgo construye «una intriga embrollada» y «convierte su drama en un verdadero cajón de sastre». La sensación de desconcierto se debe, probablemente, a la dificultad en encasillar rígidamente la obra en un subgénero teatral canónico, porque –según Masdeu Rocha (2021: 736)– se trata de una «híbrida comedia» en que se combinan «convenciones propias de la comedia de santos, de la comedia de capa y espada e incluso de temas trágicos».

Por lo que se refiere a los hilos argumentales, para Rauchwarger (1976: 49 y 51) la acción principal versa sobre «the doctrine of free will versus predestination» y «the obligation to obey God», mientras que la secundaria se centra en las obligaciones hacia el padre y el rey, que forman «a hierarchy of authorities». Moore (1979: 283 y 285), al constatar que «*El esclavo del demonio* is far more than a *comedia de santos*», subrayó la centralidad del «thematic contrast between obedience and disobedience». Moviéndose en esta dirección, Ruano de la Haza (1995: 90) puntualizó que «la lección moral que más se destaca [es] la necesidad de someterse a un poder supe-

[1] Para una reseña crítica más amplia, cf. Moore 1979: 275 ss., Ruano de la Haza 1995: 89-90 y Villanueva Fernández 2001: 340-343.

Carte Romanze 11/2 (2023): 173-194 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/19863
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

rior», ejemplificada en «la obediencia al padre (Lisarda), al rey (Don Sancho), y a Dios (Don Gil)», aunque estos aspectos le resultaban bastante problemáticos, como veremos. Villanueva Fernández (2001: 365) dio un paso más y demostró que «la finalidad del dramaturgo fue […] el planteamiento completo de la Teología de la Gracia, desde los dos estados enunciados por el Concilio de Trento, y la actuación de Dios y del hombre en el problema de la respuesta a la actuación divina en la justificación del pecado».

Moreto, Cáncer y Matos dieron a su refundición el significativo título de *Caer para levantar*,[2] que bien sintetiza el eje portante de la obra original. Efectivamente, *El esclavo del demonio* desarrolla el tema de la caída y la salvación y de este núcleo brotan los motivos aglutinados que, lejos de formar un meandro enrevesado, funcionan en íntima conexión unos con otros.[3] Su interpretación, desde luego, exige que el destinatario actual (espectador o lector que sea) abandone el sistema de valores vigente hoy en día y abrace el horizonte de expectativas del público al que se dirigió el autor, a principios del siglo XVII,[4] recuperando temas medievales (como el pacto con el demonio)[5] y el ideario educativo de los tratados humanistas.

[2] Se publicó por primera vez en 1662; cf. Fernández Rodríguez 2016.

[3] Como comenta Arellano (1995: 256), «abundan las recurrencias de motivos paralelos, contrastes y simetrías, que organizan el desarrollo de la acción de manera calculada».

[4] *El esclavo del demonio* se publicó por primera vez en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612), «pero su escritura puede remontarse a principios del siglo XVII, posiblemente entre 1605 y 1609 (o incluso antes)» (Escudero Baztán 2014: 152).

[5] Al estudiar la evolución del pacto diabólico en España, Ruffinatto (1990: 531) observa que a Mira de Amescua «si deve, probabilmente, il primo esempio della ripresa di questo tema scomparso e il suo conseguente rilancio nel teatro barocco spagnolo». Para Nascimento (1994: 739), *El esclavo del demonio* reelabora la leyenda de fray Gil de Santarém "com sentido oposto ao da tradição", porque no se integra plenamente en la trayectoria biográfica de las fuentes medievales portuguesas.

2. Lisarda y la autoridad del padre

En cuanto se levanta el telón, aparecen en escena «Marcelo, viejo, Lisarda y Leonor, hijas suyas».[6] El anciano, consciente del paso del tiempo y de que se está acercando el final de su vida, ha planeado el futuro de sus descendientes: la primera está destinada al matrimonio con el noble don Sancho de Portugal, la segunda al convento. Marcelo está seguro de secundar las vocaciones íntimas de cada una de ellas, pero inmediatamente estalla el conflicto: si la sumisa Leonor acepta sin reparos la voluntad del padre, Lisarda se rebela abiertamente y comunica con vehemencia su intención de elegir libremente al futuro esposo. El viejo, al saber que la joven ya se ha comprometido con don Diego de Meneses (su enemigo, en cuanto responsable de la muerte de su único hijo varón), maldice a la hija inobediente,[7] al tiempo que da su bendición a la dócil Leonor, deseándole un próspero futuro.[8] Este momento crucial, situado estratégicamente al comienzo de la pieza, genera y justifica la doble acción de la obra, a lo largo de la que va a cumplirse la palabra profética del padre.

Es inevitable la reacción del lector: «¿Qué clase de padre es Marcelo? Para empezar, es un padre vengativo», comenta Ruano de la Haza (1995: 91), y añade: «El padre severo que organiza el futuro de su hija sin consultarle su opinión es normalmente una figura negativa en el teatro del Siglo de Oro». Hay que tener en cuenta, sin embargo, la influencia ejercida por la tratadística dedicada a la educación de la mujer y la llamada «literatura de matrimonio».[9] A pesar de las divergencias que en la época postri-

[6] Mira de Amescua (Villanueva): 127. Todas las citas textuales derivan de esta edición, y en adelante me limitaré a indicar entre paréntesis el número de los versos, o de las páginas para las acotaciones.

[7] «Plega a Dios, inobediente, / que casada no te veas, / que vivas infamemente, / que mueras pobre y que seas / aborrecible a la gente. /Plega a Dios que, destruida / como una mujer perdida, / te llamen facinerosa, / y en el mundo no haya cosa / tan mala como tu vida» (vv. 121-130).

[8] «Plega a Dios que desigual / tu vida a tu hermana sea, / y este viejo ya mortal / tan venturoso te vea / que reines en Portugal» (vv. 181-185).

[9] Es decir, «el inmenso repertorio» de obras caracterizadas por «su interés por las relaciones entre hombre y mujer, especialmente en el contexto de la relación conyugal,

dentina separan la ficción de los tratados formativos (cf. Ruiz Pérez 2005: 42), el conflicto familiar amescuano sigue la orientación doctrinal. Al respecto, pueden resultar significativos los preceptos que Juan Luis Vives dirige a la doncella en *De Institutione Feminæ Christianæ*:

> Tienes a tus padres, que te engendraron, los cuales están en lugar y cuenta de Dios, que con tantas fatigas te criaron, que te educaron con tanto amor y cuidado, a los cuales has de amar, y acatar, y ayudarles cuanto en ti fuere. Ten siempre sus mandamientos por sagrados y obedéceles con humildad y mansedumbre, sin demostrar ni en tu alma, ni en tu rostro, ni en tu gesto el desabrimiento más ligero, pensando ver reproducida en ellos la verdadera y cierta imagen de Dios, Padre y Hacedor de todas las cosas.[10]

A continuación, el humanista recuerda a la joven las palabras de San Ambrosio, para quien «*No es propio del pudor virginal elegir al marido*», y le aconseja que «mientras sus padres proveen acerca de su condición, remita todo este negocio en ellos, los cuales no le desean un menor bien del que ella se desea a sí misma», sin olvidar de citar el refrán «*Los que se casan por amores, siempre viven con penas y dolores*».[11] Pedro de Luján repite el mismo dicho en el primero de sus *Coloquios Matrimoniales*, en el que Doroctea anima a su amiga Eulalia a que se case, al tiempo que la informa que «las leyes no desheredan a la mujer porque no se quiere casar, salvo porque se casa contra voluntad de sus padres», por lo cual «tampoco es bien que ninguno se case secreto, y de súbito, sin tener advertencia».[12] Aunque el *Decreto de reforma sobre el Matrimonio*[13] reconocía la validez de los matrimonios clandestinos «efectuados con libre consentimiento de los contrayentes», avisaba que «la Iglesia de Dios no obstante, los ha detestado y prohibido en todo tiempos con justísimos motivos», y establecía «penas contra los raptores».[14]

y su empeño por ofrecer imágenes y/o construir modelos de del matrimonio» (Brandenberger 1997: 12).

[10] Vives (Riber): 1056.

[11] Vives (Riber): 1058 y 1070.

[12] Luján (Rallo): 75.

[13] Promulgado el 11 de noviembre de 1563, en la Sesión XXIV del Concilio de Trento.

[14] *Concilio de Trento* (López de Ayala): 300 y 308.

En este sistema de valores, la reacción de Lisarda es una conducta reprobable, a pesar de la indudable empatía que dicho personaje suscita en el público a causa de su atrevido esfuerzo por defenderse de la autoridad patriarcal que atropella sus sentimientos. Desde la perspectiva ideológica de la clase dominante en el Siglo de Oro, Leonor tiene los atributos modélicos de la Virgen María, que acepta dócilmente la voluntad del Padre,[15] mientras que Lisarda sigue las pautas de la pecadora Eva. Al dejarse dominar por la fuerza de su inclinación,[16] es culpable por manchar el honor familiar cuando intenta fugarse con su enamorado, sin tener en cuenta, además, que la sangre del hermano muerto ha levantado una barrera infranqueable entre Marcelo y don Diego. El proyecto de evadirse del ámbito doméstico abre las puertas al infortunio: violada y engañada por el fraile don Gil –que, mintiendo, le dice que ha actuado por instigación del propio don Diego[17]–, se halla en un callejón sin salida, llorando amargamente la «honra perdida» (v. 718). Inmediatamente interpreta la desgracia como un castigo por su desobediencia («que en esto paran las hijas / que a sus padres no obedecen», vv. 669-670; «perdida voy, y es razón / que tengan tal desventura / las que inobedientes son», vv. 750-753) y siente el peso del anatema lanzado contra ella («la maldición es cumplida / de mi padre; el cielo temo», vv. 716-717). El sentimiento de culpabilidad, sin embargo, se mezcla con el rencor y el deseo de venganza («¿cómo arrepentirme puedo / antes de vengar mi agravio?», vv. 1101-1102). Expulsada del orden constituido, sin entrever una posible reintegración, sigue el camino de los «pecados facinerosos» (v. 697) hacia el que la espolea el fraile.

[15] Es notoria la antipatía con que Valbuena (1959: LXV) caracteriza negativamente a Leonor, a quien juzga «una insignificante niña mal criada, hipócritamente humilde y obediente, incapaz de grandes acciones, de una coquetería frívola capaz de producir el incidente entre el Príncipe y Sancho». Con mayor objetividad, Moore (1979: 283) ha demostrado su plena funcionalidad en la obra, destacando que «she contrasts with Lisarda and she exemplifies the dutiful daughter».

[16] «Esta es fuerte inclinación / y no la puedo vencer» (vv. 91-92); «Fuerza de estrellas me inclina» (v. 107). Más adelante, don Gil la animará: «La estrella que te ha inclinado / sigue» (vv. 736-737).

[17] «Él [don Diego] me ha traído / a que gozase de ti / para dejar ofendido / tu padre otra vez» (vv. 662-665), le dice don Gil a Lisarda, cuando le revela su identidad.

3. La caída de don Gil

«Entra Domingo con la escala» y, poco después, «Sale Lisarda al balcón» (p. 139): las escuetas acotaciones introducen en el escenario los accesorios tópicos que preparan la acción del «galán escalador».[18] Las coordenadas espaciales se integran mediante las palabras de la dama, que menciona la «cuadra […] / sin luz, cerrada y sola» (vv. 376-7), evocando la atmósfera nocturna de la fuga inminente. Pero de improviso «entra don Gil con una linterna; halla a don Diego en la escala» (p. 142), y pronuncia por segunda vez un discurso para disuadir al caballero de sus propósitos afrentosos, tras el fracaso del largo parlamento que le había dirigido anteriormente (vv. 235-345). En ambas ocasiones el fraile se vale de la estrategia comunicativa propia del sermón, alternando «los consejos» (v. 236) –es decir, las exhortaciones morales– con metáforas y símiles dotadas de concreción emblemática, en particular el significativo bestiario en el que se encarnan los impulsos violentos de la venganza, la crueldad y las pasiones incontroladas.[19] En las circunstancias del encuentro nocturno, don Gil se dirige a don Diego llamándole «Nembrot que torres levantas / contra el cielo del honor»[20] (vv. 412-413), antes de identificarlo con el «lobo carnicero» (v. 415) y el «milano» (v. 457), amenazándolo con el castigo de Dios, a quien atribuye la vigilancia del león que vela por sus hijos:[21]

[18] Así la denomina Couderc (2020), quien, al mencionar *El esclavo del demonio*, observa: «texto verbal y texto escénico juegan con el motivo de la escala, dotada de múltiples connotaciones morales, y también con un primer espesor metafórico (si bien muy banal) que asemeja la seducción amorosa a una empresa militar».

[19] Como «la africana leona» (v. 293), «la tigre remendada» (v. 294), etc.; o la definición metafórica del «apetito» como «bestia maliciosa / y caballo que no para / si no le enfrenan la boca» (vv. 314-316). Muchas de estas imágenes parecen inspirarse en las colecciones de emblemas (Alciato, Pierio Valeriano, Ripa, etc.). Sobre la emblemática en el teatro de Mira de Amescua, cf. Cull (2000).

[20] De Nembrot, Mexía escribe: «Fue tanta soberbia y lo que confiaba en sus fuerzas, que le parecía que en aquella torre [de Babilonia] se podría liberar del poder de Dios» (Mexía [Castro], I: 379).

[21] A propósito del *Emblema* XV de Alciato, «Vigilancia y custodia», Sebastián observa que debe su lenguaje al «simbolismo animal de raigambre medieval» y destaca que «el león es un guardián, que duerme con los ojos abiertos» (en Alciato [Sebastián]: 46).

> Teme a Dios, cuya persona
> es con los hijos que trata
> como parida leona,
> que a quien los ofende mata
> y, a quien los deja, perdona.
> Ave es, y tus obras malas
> se oponen contra los cielos,
> siendo milano que escalas
> un nido donde hay polluelos
> que cubre Dios con sus alas. (vv. 450-459)

En esta ocasión, la elocuencia del predicador hace mella en el interlocutor: el galán renuncia a escalar el balcón y don Gil exulta por la victoria, celebrándola de modo egocéntrico como un triunfo personal, aunque inmediatamente la conciencia le acusa por su «vanagloria» (v. 483). La «escala» está delante de él y empieza a tentarlo, manifestando el valor emblemático que llena de significado las repetidas referencias al utensilio en estas escenas[22] y sugiere una sutil correlación con las «torres» de Nembrot mencionadas anteriormente. De hecho, el accesorio escénico usual en las intrigas amorosas (piénsese, por ejemplo, en *La Celestina*) adquiere un alcance simbólico relacionado con el tema de la caída, con una inversión desacralizadora de la «escala mística», o la escalera de Jacob (*Génesis* 28,11-19), debida a la identificación de la mujer con el «cielo» (v. 382), con la consiguiente sustitución de las metas espirituales por la lujuria. Primeramente, es Don Diego quien imita la ciega idolatría pasional de Calisto:

> Soy, mi dueño y mi señora,
> quien idolatra ese rostro,
> imagen de Dios hermosa,
> quien sacrifica en tus aras
> un alma ajena y fe propia. (vv. 361-365)

Cuando desiste de su deshonroso propósito, el galán llama a don Gil «cazador del cielo» (v. 478), atributo que evoca a Nembrot, tal como explica Ambrosio de Milán:

Valeriano señala que «per leonis caput Ægyptii sacerdotes vigilantia atque custodiam ostendebant» (*Hieroglyphica*, f. 3r).

[22] El término, junto con el verbo «escalar», se repite unas 15 veces (vv. 222, 356, 378, 381, 387, 400, 403, 456, 470, 475, 485, 565, 585, 628, 634).

> ¿Por qué razón también Cus engendra al gigante Nimrod, que era un cazador ante Dios? De él se ha dicho: *Como el gigante Nimrod, cazador en la presencia de Dios*. […] En efecto, según la leyenda, los gigantes pretendieron combatir contra los dioses y pensaron que llegarían a alcanzar el cielo escalando la tierra. […]
> Aparte de eso, Nimrod es el inicio de este reino de Babilonia, es decir, «la confusión», porque la maldad y el poder no consisten en la simplicidad y la pureza, ni en la nitidez característica de la virtud, sino en la confusión de los vicios.[23]

Frente a la «ocasión» (v. 491) que le brinda la «escala», don Gil emprende un débil combate contra la «fuerte tentación» (v. 494): puesto que el «apetito» (v. 493) ha apagado rápidamente la «fe» de su corazón (v. 490) y la «imaginación» (v. 497) es mucho más poderosa que el «albedrío» (v. 529), no tarda mucho en rendirse. Durante un breve instante vacila por el temor de perder el «crédito» (v. 580) y manchar la «opinión» (v. 582) que la gente tiene de él; pero inmediatamente halla un pretexto al notar que «la escala» (v. 585) ha desaparecido, aunque este no sería un impedimento tan serio, porque podría «saltar […] en el suelo fácilmente, / que al fin, para bajar, no importa escala» (vv. 633-634), como dice Domingo poco después. Finalmente, interpreta las palabras que pronuncia el criado «entre sueños» (p. 146) como el signo indudable de que Dios ya le ha condenado (vv. 586-614), y el equívoco –según Ruano de la Haza (1995: 95), un «fenómeno de la cledonomancia»– es el último acicate para que se decida a gozar a Lisarda «sin ser conocido» (v. 546), gracias a la oscuridad de la noche.[24] El predicador en olor de santidad –bien consciente de que «la ejecutada maldad / tres partes ha de tener: / pensar, consentir y obrar» (vv. 535-537)– va convirtiéndose en «hidrópico pecador» (v. 1177), dando el paso definitivo hacia el demonio cuando se enamore de Leonor.

La caída de don Gil refleja la condición de todos los hombres tras «la prevaricación de Adán», que –según el *Decreto sobre la Justificación*– «eran esclavos del pecado, y estaban *bajo el imperio del demonio*» y, aunque todavía estaban dotados del «libre albedrío», este se hallaba debilitado «e inclinado

[23] Ambrosio de Milán, *Noé* (López Kindler): 366-367.

[24] Nótese que es la misma estrategia empleada por don Juan Tenorio para seducir a las damas nobles en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (que se estrenó en 1625 en el Palacio Real de Nápoles).

al mal».[25] Por otro lado, la tentación del fraile es coherente con la teoría de San Gregorio, quien –como sintetiza Russell (1995a: 110)– «veía el mundo como un campo de batalla» y distinguía «cuatro etapas en la comisión de cada pecado. Primero, el diablo inyecta "sugerencias" en nuestras mentes; luego las sugerencias provocan una respuesta de placer o deleite; asentimos al deseo; por último, racionalizamos, nos defendemos, tiramos adelante y cometemos el hecho».

4. El pacto con el diablo

Mira de Amescua recupera el motivo del pacto diabólico de la tradición medieval.[26] Russel (1995b: 154-155) observa:

> La idea de pacto se remonta a una historia sobre San Basilio que circulaba en el siglo V y a una historia aún más influyente sobre Teófilo de Cicilia [*sic*, en realidad Cilicia], que data del siglo VI. […] La leyenda, que contiene parodias infernales del bautismo y del homenaje feudal, se difundió rápidamente por Europa y dejó establecida la noción del pacto. Este es uno de los pocos casos en que una idea popular ha alterado el curso de la teología de elite. Los Padres afirmaban que todos los que hacían el mal estaban aceptando implícitamente servir a Satán, pero la noción de un pacto explícito de entrega al Diablo era nueva.[27]

En el ámbito hispánico del siglo XIII, como es sabido, la leyenda está recogida en los florilegios marianos de Berceo[28] y de Alfonso X,[29] perviviendo en el siglo XV en algunas colecciones de *exempla*, como la de Clemente Sánchez,[30] donde se transmite también el cuento del criado que,

[25] *Concilio de Trento* (López de Ayala): 56. Sesión VI del Concilio de Trento, celebrada el 13 de enero de 1547.

[26] Como recuerda D'Agostino (2016: pos. 32-33 en su estudio tipológico, «se il demonio è una vecchia conoscenza biblica ed esseri demoniaci popolano le piú antiche e diverse credenze religiose, il Medio Evo è forse, all'interno del suo senso del meraviglioso, l'epoca in cui si assiste alla maggiore esplosione proteiforme del personaggio».

[27] Russell 1995b: 154-155.

[28] Berceo (Baños): 157-187 (*Milagro* XXIV).

[29] Alfonso X (Mettman): 61-62 (*Cantiga* 3).

[30] Sánchez (Baldissera): 188 (n. 263, «Maria veniam impetrat penitenti»).

para conquistar el amor de una dama, «fizo el escrito por su mano cómo renegava de Jesucristo e se dava al servicio del diablo» y fue liberado por San Basilio.[31] El dramaturgo accitano intuye la espectacularidad emblemática del pacto demoniaco y transforma el vínculo de vasallaje en una relación de esclavitud que evidencia la condición abyecta del pecador. Don Gil no necesita la mediación de un encantador para que el diablo se materialice en la escena, porque ya ha cedido a las tentaciones y sus deseos infames han consolidado el puente entre él y la presencia maléfica. Cuando declara «por gozar de ti, Leonor, / daré el alma», inmediatamente «sale el Demonio vestido de galán» y le contesta «Yo la aceto» (vv. 1426-1427).[32] Satán no se manifiesta como el terrorífico monarca de una corte infernal, sino que aparece con un aspecto ordinario, dando prueba de aquella capacidad de transformarse reconocida en los tratados contra las hechicerías, ya que «ninguno debe dudar de diversas figuras que el demonio puede fingir, y toma y finge las veces que quiere; algunas veces para engañar, otras veces para espantar», como advierte Castañeda.[33] Mira le da el nombre de Angelio, evocador de la rebelión y caída de Luzbel, ya aludidas veladamente durante el diálogo entre Marcelo y sus hijas, donde el padre se dirige a Lisarda llamándola «Ángel» y ella replica: «Ángel soy, y ansí no olvido / lo que una vez aprehendo» (vv. 103-105). El propio Demonio menciona las consecuencias del acto de insubordinación y subraya la analogía con el pecado del fraile-bandolero:

ANGELIO Soy tu amigo,
aunque he sido tu enemigo
hasta ayer.
DON GIL ¿De qué manera?
ANGELIO Porque imitándome vas,
que en gracia de Dios me vi,
y, en un instante, caí,
sin que pudiese jamás
arrepentirme. (vv. 1437-1444)

[31] Sánchez (Baldissera): 68-70 (n. 23, «Amore vehemencius nil furoris»).

[32] González Fernández (2001: 110-111) nota que esta es probablemente la primera obra en utilizar las palabras «Yo la aceto», que se convertirán en una fórmula empleada por Calderón y otros dramaturgos posteriores.

[33] Castañeda (Campagne): 75.

Por lo que se refiere a la profesión de amistad del Demonio, Ciruelo en su tratado advertía que siempre hay que desconfiar, porque

> los diablos luego, desde el comienzo del mundo tomaron malicia muy grande y entrañable de corazón contra los hombres: y siempre perseveran en ella hasta la fin del mundo. De manera que, por ningunos servicios ni halagos que los hombres les hagan, los podrán aplacar a que pierdan aquella mala voluntad y tengan verdadera amistad y paz con los hombres. Antes, quando alguna amistad les muestran, entonces andan con mayor malicia, para los echar a perder, porque son falsos y traydores, y por esso los hombres no se deben confiar en ellos.[34]

La verdad de esta afirmación se comprueba en el soneto en el que Angelio, al identificarse con «el toro de Jarama» (v. 2751), expresa sus impulsos de rencor y rabia y describe la «furia cruel de los infiernos» contra la humanidad amenazada por la muerte, concluyendo:

> Soberbia fiera soy, nada perdono;
> tres partes derribé de las estrellas
> para que al coso deste mundo bajen.
> Heridas tengo, y por vengarme dellas,
> coger no puedo a Dios, que está en su trono,
> y me vengo en el hombre, que es su imagen (vv. 2759-2764).

Si Berceo se ensañaba contra el hechicero judío, representante de la raza enemiga de Dios y mediadora del demonio en el imaginario medieval, Mira de Amescua, en cambio, denuncia los peligros de la creencia luterana en la predestinación al presentarla como un arma utilizada por Angelio para subyugar completamente a don Gil: «Si predestinado estás, / la gloria tienes segura. / Si no lo estás, ¿no es locura / vivir sin gusto jamás?» (vv. 1448-1451). Pero el acicate más poderoso es la promesa de enseñarle la nigromancía, transmitiéndole la «ciencia / para vicios infinitos» (vv. 1456-1457), que el Demonio declara haber estudiado «en la cueva de Toledo»[35]

[34] Ciruelo (Herrero Ingelmo): 90.

[35] Como explica Benito Ruano (1995: 69), «la existencia [en Toledo] de unas cuevas o subterráneos […] pretende materializar […] la localización en tan escondido recinto del antro en que magos y nigromantes practicaron durante la Edad Media sus ritos y conjuros, iniciando en las demoníacas artes a sus no menos depravados discípulos». Sobre «Toledo, ciudad de la magia y la leyenda», cf. también Caro Baroja 1988: 158-162.

(v. 1454). En efecto, Ciruelo consideraba «la magia o nigromancia aquella arte maldita con que los malos hombres hacen concierto de amistad con el diablo y procuran hablar y platicar con él para demandarle algunos secretos que les revele, y para que les dé favor y ayuda para alcanzar algunas cosas que ellos desean».[36]

El pacto se inspira en el ceremonial de la leyenda de Teófilo:[37] Angelio manda a su nuevo adepto que reniegue de Dios, rechace los sacramentos y firme con sangre una cédula (vv. 1485-1487). Si como consecuencia Teófilo «perdió la sombra, siempre fo desombrado, / perdió la color buena, fincó descolorado»,[38] Mira exhibe la condición servil de don Gil presentándole en escena «hecho esclavo, con S y clavo»[39] (p. 179), una señal que se comunica de manera visible a los espectadores como corolario de las palabras que acaba de pronunciar Angelio: «A un hombre vi, / que no ha de ser hombre más» (vv. 1544-1545).

Cuando don Gil salga de «la cueva oscura» (v. 2771) «abrazado con una muerte» (p. 222), el desengaño alumbrará su conciencia y el comentario del Demonio subrayará la lección moral: «¡Cómo es propio del pecado / parecerle al hombre feo / después que está ejecutado!» (vv. 2777-2779). La «sombra infernal» provoca la «visión fuerte» (v. 2780) y, en el contraste simbólico entre tinieblas y luz, el fraile apóstata se da cuenta del abismo en que ha caído, al tiempo que le invade el sentimiento de la fugacidad de los bienes terrenales. Es el primer paso hacia el arrepentimiento que abre sus oídos a la voz de Dios y reconduce al redil la oveja perdida.

[36] Ciruelo (Herrero Ingelmo): 109.

[37] Cf. D'Agostino 2016: pos. 241-250.

[38] Berceo (Baños): 165.

[39] Herrera (2014: 27-28n) observa: «En los Siglos de Oro las cofradías religiosas que se denominaron "esclavitudes" (de algún o santo o de alguna devoción), tomaron por "mueble" de su aparato heráldico la figura de un clavo antecedido por una "S" para conformar el mote "es-clavo". En la pieza de Mira hay una graciosa ironía pues el demonio Angelio también cuenta con su cofradía de "esclavos" que, como las asociaciones eclesiásticas, tiene sus distintivos simbólicos».

5. Lo fugaz, lo eterno y las vías de la salvación

El desengaño –«cimiento insoslayable de nuestro arte barroco», como escribe Villanueva Fernández (2001: 372)– se acompaña de la percepción de la brevedad de la vida, uno de los motivos recurrentes que sostienen el tejido de *El esclavo del demonio*. Ya desde el comienzo, Marcelo presenta su condición de anciano valiéndose del tópico de las estaciones: puesto que ha llegado al «invierno frío», sabe que «la edad mayor es breve» y que «el hombre no es eterno» (vv. 15-18). Por su parte, Don Gil, aún en el rol de santo predicador, repite dos veces esta advertencia a don Diego: «Busca el bien, huye el mal, / que es la edad corta, / y hay muerte y hay infierno, / hay Dios y gloria» (vv. 300-303 y 333-336). Más adelante, en una significativa inversión de papeles, el galán iterará los mismos versos (fundiéndolos en dísticos endecasílabos) para mover al bandido que lo ha capturado (vv. 2017-2018 y 2024-2025), y lo invita al perdón recordándole «que Dios rompe la paz, y enojo toma / contra el hombre que ofende sus criaturas» (vv. 2015-2016). Pero la conducta del fraile ya está alejada de sus antiguas enseñanzas y sigue el camino de perdición, con tal de gozar «de Leonor un breve día» (v. 1555). En cuanto a Lisarda, vive su situación conflictiva alternando la furia por las injurias padecidas con momentos de reflexión; y cuando pronuncia el siguiente soneto manifiesta la conciencia de que la vana presunción humana imita la arrogancia de Luzbel:

> La fábrica del mundo, comparada
> con la celeste máquina en su punto,
> y la gloria del hombre, es un trasunto
> de la angélica empresa derribada.
> Parece la presente edad, pasada,
> si la eterna de Dios contempla junto;
> y, al fin de largos años, ve difunto
> el cuerpo envuelto en humo, en sombra, en nada.
> La vida, el mundo, el gusto y gloria vana
> son junto nada, humo, sombra y pena.
> Del alma, que es eterna, el bien importa.
> Pues ¿cómo una mujer, siendo cristiana,
> se opone contra Dios y se condena
> por el gusto que da vida tan corta? (2038-2051)

El eco de los versos conclusivos del *carpe diem* gongorino[40] se inserta en un contexto «a lo divino» que, lejos de alentar el disfrute del presente, desvaloriza la fugitiva «gloria del hombre» expresando el anhelo de la eternidad de Dios. A diferencia de don Gil, Lisarda cuestiona su estilo de vida y pondera el bien del alma. Ya anteriormente ha suscitado la desaprobación del fraile-bandolero cuando, en lugar de matar al padre y a la hermana, se ha arrodillado a los pies de Marcelo para pedirle la bendición. Nunca descarta la posibilidad de arrepentirse y por eso no está dispuesta a renegar de la Virgen, para cuando llegue el momento oportuno y la necesite como «intercesora» (v. 1592), actitud que comparte con algunos pecadores y apóstatas medievales. Pero tiene que superar la prueba decisiva, el encuentro con don Diego, e inmediatamente se entrega al vértigo de la venganza: «Si son lazos / para que torne a caer, / ya vuelvo a la escuridad; / no me quiero arrepentir» (vv. 2066-2069). Cuando se dispone a matarlo, el arma se encasquilla y en aquel instante se alumbra en ella la luz de la regeneración, que empieza con el perdón[41] y continúa con las obras,[42] hasta llegar a la imitación de Cristo[43] y al martirio.[44]

Así como el dramaturgo ha exhibido la vistosa insignia de «don Gil hecho esclavo, con S y clavo» (p. 179), ahora presenta a «Lisarda, herrado el rostro, en hábito de esclavo, y escrito en la cara "Esclavo de Dios"» (p.

[40] El célebre soneto «Mientras por competir con tu cabello», redactado en 1582 según la datación de Chacón, acaba, como es sabido, con el verso «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».

[41] «Perdón te pido, y confío / que así a Dios obligaré / de modo que le podré / pedir perdón por el mío. / Enemigos importunos / tuvo Dios y perdonó, / y, en esto, ser Dios mostró / más que en milagros y ayunos» (vv. 2088-2095).

[42] Cuando le regala a Lísida la caja de joyas, esta le dice: «Gran limosna, grande fe» (v. 2163).

[43] Se hace «herrar y vender» como esclava por «treinta escudos», declarando: «Perdíme no obedeciendo, / y he de ganarme obediente» (vv. 2185-2193).

[44] Es una actuación en línea con las prescripciones del *Decreto sobre la Justificación*, donde se avisa que «aunque Jesucristo *murió por todos,* no todos participan del beneficio de su muerte, sino sólo aquellos a quienes se comunican los méritos de su pasión. Porque […], si [los hombres] no renaciesen en Jesucristo, jamás serían justificados; pues en esta regeneración se les confiere por el mérito de la pasión de Cristo, la gracia con que se hacen justos», puesto que «*la fe sin obras es muerta y ociosa*» (López de Ayala 1798: 57 y 62).

209). Cull lo define «un emblema "vivo"», ya que, «con una indumentaria simbólica y un discurso amonestador», la mujer «sirve como un símbolo y advertencia de la brevedad de la vida, y las consecuencias del pecado».[45] El mensaje, además, está subrayado por la homofonía entre «yerro» y «hierro», evidente en las palabras de Lisarda:

> Estando así se repara
> un yerro que he cometido
> con los hierros de mi cara.
> Una vida errada y loca
> he vivido en edad poca,
> y tendré salud segura
> si, al modo de calentura,
> me sale el yerro a la boca. (vv. 2350-2355)

La penitente, decidida a «ser Magdalena» (v. 2155) en su arrepentimiento,[46] para borrar el pecado ha desfigurado su rostro «como suele hacer la muerte» (v. 2360), según el comentario Arsindo, quien accede a venderla a Marcelo, aunque se siente «el Judas de [su] inocencia» (v. 2366). Al final del drama, «Descúbrese Lisarda con música, muerta, de rodillas, con un Cristo y una calavera, en un jardín» (p. 239), acotación que con sus iconos –explica González Dengra– «permite al dramaturgo aumentar el efecto del símbolo».[47] La hija inobediente ha cumplido su camino de expiación y a los ojos del padre aparece «más hermosa y más perfeta / […] que en vida» (vv. 3280-3281). El mismo Marcelo interpreta la transfiguración como un signo de la obra de Dios, en una muestra evidente de que las pruebas desencadenadas por la «maldición» se han convertido en una ocasión «dichosa» (vv. 3283-3285).

Villanueva Fernández (2001: 366 y 368), al analizar *El esclavo del demonio* a la luz del tema de la gracia, destaca la influencia de «la discusión secular del mérito *de condigno* y *de congruo*», ya que don Gil, a diferencia de Lisarda, es «perdonado por Dios sin ningún mérito suyo». Hay que notar que la conversión de ambos pecadores va precedida por una crisis interior que

[45] Cull 2000: 138.
[46] Sobre «Magdalen as a model of repentance», cf. Rhodes 2007: 296.
[47] González Dengra, 2005: 205.

conduce al *contemptus mundi*, expresado en la secuencia «humo, sombra, nada, muerte», ya pronunciada anteriormente por Lisarda y repetida por el fraile (v. 2822). Sin embargo, la salvación de don Gil pasa por la experiencia sensorial y presenta rasgos espectaculares, inspirados por el motivo bíblico de «la batalla en el cielo» (*Apocalipsis* 12:7) y la hagiografía medieval que lo recupera.[48]

Tras la visión del esqueleto (la «sombra infernal», v. 2780), el fraile expresa su amargo desconcierto frente a las apariencias engañadoras evocando el tópico de las flores efímeras. Empieza a realizar que solo los bienes que proceden de Dios tienen un valor efectivo, porque «el mundo los da prestados» y «el demonio, aparentes» (vv. 2798-2799). En aquel instante, oye una voz acusadora que le ordena que cambie de vida y, cuando reacciona al llamamiento divino, Angelio –próximo a revelarse en su aspecto terrorífico– le recuerda que su cautiverio, sellado con la escritura, no tiene posibilidad de rescate. Los artificios de la tramoya, junto con los recursos acústicos, contribuyen a la impresionante representación de las siguientes escenas dramáticas, en que se suceden tres momentos claves: la aparición de «una figura de demonio» que abandonará la escena «disparando cohetes y arcabuces» (p. 225); la «batalla arriba entre un ángel y el demonio» mientras «suenan trompetas» (p. 227); y la victoria celebrada por «un ángel, o dos, triunfando al son de la música, con un papel» (p. 227). Recuperada la cédula, don Gil manifiesta el propósito de entregarse a la vida penitente: «Esclavo fui del diablo, / pero ya lo soy de Dios. / […] / pues asombró tu pecado, / asombre tu penitencia» (vv. 2918-2919 y 2934-2935). De hecho, poco después aparece «con un saco de penitencia (una soga a la garganta)» (p. 238), confiesa públicamente sus culpas y descarga a don Diego de la acusación de haber matado a Lisarda (equívoco originado por la desaparición y la identidad disfrazada de la mujer).

Rhodes (2007: 281, 282 y 297) expresa su desconcierto frente al «hyperbolic contrast» y «the gender inequity» que deriva del tratamiento

[48] Por ejemplo, la leyenda del «sacristán fornicario», elaborada en el *Milagro* II de Berceo y la Cantiga 11 de Alfonso X. El tema se revitalizó en el siglo XVII, como demuestra el óleo de Rubens *San Miguel expulsando a Lucifer y a los ángeles rebeldes*, pintado hacia 1622.

impar de los dos personajes, puesto que «Gil pays for straying from the law of the father with sanctity, Lisarda pays with death», convirtiéndose en la víctima inmolada en las aras del patriarcado. Una vez más, debemos abandonar nuestro sistema de valores para descifrar el mensaje que entraña la muerte en la ideología religiosa contrarreformista. Tal vez nos dé una clave María de Zayas, en el marco de sus *Desengaños*, cuando nos presenta el debate del narratario impresionado por el trágico epílogo de *El verdugo de su esposa*: ¿por qué el galán, a pesar de su intención infamante, se salva gracias a un milagro, mientras que la dama virtuosa muere martirizada injustamente? La respuesta la ofrece Lisis, la doncella principal del sarao, al afirmar

> que en eso no había que sentir más de que a Dios no se le puede preguntar por qué hace esos milagros, supuesto que sus secretos son incomprensibles; y así, a unos libra y a otros deja padecer; que a ella le parecía, con el corto caudal de su ingenio, que a Roseleta le había dado Dios el Cielo padeciendo aquel martirio, porque la debió de hallar en tiempo de merecerle, y que a don Juan le guardó hasta que le mereciese con la penitencia, y que tuviese más larga vida y tantos desengaños para enmendarla.[49]

6. Notas conclusivas

Villanueva Fernández (1998: 429) advierte justamente que «si hay un grave error en la interpretación de los hechos y las obras pasadas, es la opinión crítica sobre las mismas desde presupuestos específicos de nuestra época, ajenos por completo a los de su contemporaneidad». Mira de Amescua es un hijo de sus tiempo y, además, un sacerdote que se vale del arte dramático como arma didáctica. De hecho, como recuerda Muñoz Palomares (2007: 11), su teatro se distingue por el «carácter moralizador y catequístico. El mismo autor lo formuló de manera clara al enunciar los dos objetivos principales que, según él, debe reunir la comedia: la defensa de la fe y de las costumbres cristianas, y la enseñanza moral y política». En *El esclavo del demonio,* se hace portavoz de la doctrina del Concilio, que señala

[49] Zayas (Yllera): 223.

una vía de rescate: «Los que habiendo recibido la gracia de la justificación, la perdieron por el pecado, podrán otra vez justificarse por los méritos de Jesucristo, procurando, excitados con el auxilio divino, recobrar la gracia perdida, mediante el sacramento de la Penitencia», ya que «dice la Escritura […]: *La tristeza que es según Dios, produce una penitencia permanente para conseguir la salvación*».[50]

Las alusiones esparcidas en el texto a la arrogancia de Luzbel y Nemrod proyectan en las trayectorias de don Gil y Lisarda las sombras de la mítica caída. La «escala» es el objeto emblemático que encarna los impulsos desviantes hacia metas inmorales y conduce a la ruina de la torre de Babel. El pecador, en su anhelo de alcanzar lo prohibido, se encuentra recluido en una cueva oscura y solo cuando discurra el velo de las apariencias engañosas podrá hallar una luz que lo conduzca hacia los bienes eternos. Con hábil versificación Mira de Amescua materializa la lección moral acuñando imágenes descifrables para un público familiarizado con los tópicos de la fugacidad de la vida y la simbología del bestiario. Si Dios vigila y defiende a sus hijos «como parida leona» (v. 450), el hombre camina al borde de la muerte, porque es «la hermosura cosa incierta, / flor del campo, bien prestado, / tumba de huesos cubierta / con un paño de brocado» (v. 2786-2789). De ahí la enseñanza tridentina: nadie «está exento de la observancia de los mandamientos», ni puede penetrar el «profundo misterio de la predestinación divina», pero todos pueden salvarse «mortificando su carne» y renaciendo en Jesucristo, «pues en esta regeneración se les confiere […] la gracia con que se hacen justos».[51]

Maria Rosso
(Università degli Studi di Milano)

[50] *Concilio de Trento* (López de Ayala): 70 y 71.
[51] *Concilio de Trento* (López de Ayala): 66, 68, 65 y 57.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LITERATURA PRIMARIA

Alciato (Sebastián) = Alciato, *Emblemas*, ed. por Santiago Sebastián, prólogo Aurora Ejido, trad. Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1993².

Alfonso X (Mettman) = Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, *I (Cantigas 1-100)*, ed. por Walter Mettman, Madrid, Castalia, 2019.

Ambrosio de Milán, *Noé* (López Kindler) = Ambrosio de Milán, *El Paraíso. Caín y Abel. Noé*, ed. por Agustín López Kindler, Madrid, Ciudad Nueva, 2013.

Berceo (Baños) = Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. por Fernando Baños, estudio preliminar de Isabel Uría, Crítica, Barcelona, 1997.

Castañega (Campagne) = Fray Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, ed. por Fabián Alejandro Campagne, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras · Universidad de Buenos Aires, 1997.

Ciruelo (Herrero Ingelmo) = Pedro Ciruelo, *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538)*, ed. por José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003.

Concilio de Trento (López de Ayala) = *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, ed. por Ignacio López de Ayala, Madrid, Imprenta de Ramón Ruiz, 1798.

Luján (Rallo) = Pedro de Luján, *Coloquios Matrimoniales*, ed. por Asunción Rallo Gruss, Madrid, Real Academia Española, 1990.

Mexía (Castro) = Pedro, *Silva de varia lección*, ed. por Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols.

Mira de Amescua (Villanueva) = Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, ed. por Juan Manuel Villanueva, en *Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada · Diputación de Granada, 2004, t. IV: 113-240.

Sánchez (Baldissera) = Clemente Sánchez, *Libro de los exemplos por A.B.C.*, ed. por Andrea Baldissera, Pisa, ETS, 2005.

Valeriano, *Hieroglyphica* = Pierio Valeriano, *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basilea, [Michael Isengrin], 1556.

Vives (Riber) = Vives, Juan Luis, *Formación de la mujer cristiana (Institutio feminæ christianæ, 1523)*, en *Obras completas*, ed. por Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1947, t. I: 985-1175.

Zayas (Yllera) = María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.

LITERATURA SECUNDARIA

Arellano 1995 = Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

Baroja 1988 = Julio Caro Baroja, *Toledo*, Barcelona, Destino, 1988.

Brandenberger 1997 = Tobias Brandenberger, *Literatura de matrimonio (Península ibérica, s. XIV-XVI)*, Zaragoza, Pórtico (Ispanica Elvetica), 1997.

Couderc 2020 = Christophe Couderc, *De raptos, escalas y corredores: el balcón como espacio de transición*, «Criticón» 139 (2020): 159-180 (http://journals.openedition.org/criticon/16741).

Cull 2000= John Cull, *El teatro emblemático de Mira de Amescua*, en Rafael Zafra, José Javier Azanza (ed. por), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000: 127-142.

D'Agostino 2016 = Alfonso D'Agostino, *Gli antenati di Faust. Il patto col demonio nella letteratura medievale*, Milano-Udine, Mimesis, 2016 (e-book).

Escudero Baztán 2014 = Juan Manuel Escudero Baztán, *San Gil de Portugal en el teatro áureo (de Mira de Amescua a Matos Fragoso)*, en Santiago Fernández Mosquera (ed. por), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert, 2014: 151-162.

Fernández Rodríguez 2016 = Natalia Fernández Rodríguez, *Prólogo* a Agustín Moreto, *Caer para levantar*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016 [https://www.cervantesvirtual.com].

González Dengra 2005 = Miguel González Dengra, *Arrepentidos, mártires, felones: aproximación escenográfica a Mira de Amescua*, en Roberto Castilla Pérez, Miguel González Dengra (ed. por), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*, Granada, Universidad de Granada, 2005: 201-222 [https://www.cervantesvirtual.com/obra/arrepentidos-martires-felones—aproximacion-escenografica-a-mira-de-amescua/].

González Fernández 2001 = Luis González Fernández, *"Yo soy, pues saberlo quieres…": la tarjeta de presentación del demonio en el «Códice de autos viejos» y en la comedia nueva*, «Criticón» 83 (2001): 105-114.

Herrera 2014 = Arnulfo Herrera, *En torno a «El esclavo del demonio»*, en Mariela Insúa, Robin Ann Rice (ed. por), *El diablo y sus secuaces en el Siglo de Oro. Algunas aproximaciones*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014: 25-32.

Masdeu Rocha 2021 = Sofía Masdeu Rocha, *El perturbador rol de la oralidad y de la escritura en «El esclavo del demonio» (1612) de Mira de Amescua*, «Bulletin of Hispanic Studies» 98/8 (2021): 735-750.

Moore 1979 = Roger Moore, *Leonor's Role in «El esclavo del demonio»*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos» 3/3 (1979): 275-286.

Muñoz Palomares 2007 = Muñoz Palomares, Antonio, *El teatro de Mira de Amescua. Para una lectura política y social de la comedia áurea*, Madrid · Frankfurt, Universidad de Navarra · Iberoamericana · Vervuert, 2007.

Nascimento 1994 = Aires A. Nascimento, *O pacto com o demonio em fontes medievais portuguesas: Teófilo e Fr. Gil de Santarém*, en María Isabel Toro Pascua (ed. por), *Actas del III congreso de la AHLM*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV · Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, t. II: 737-745.

Rauchwarger 1976 = Judith Rauchwarger, *Principal and Secondary Plots in «El esclavo del demonio»*, «Bulletin of the Comediantes» 28/1 (1976): 49-52.

Rhodes 2007 = Elizabeth Rhodes, *The Economics of Salvation in «El esclavo del demonio»*, «Bulletin of the Comediantes» 59/2 (2007): 281-302.

Ruano 1995 = Eloy Benito Ruano, *A Toledo los diablos*, en Aa. Vv., *Medievo hispano. Estudios in memoriam del Prof. Derek W. Lomax*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Medievales, 1995: 65-81.

Ruano de la Haza 1995 = José María Ruano de la Haza, *Una interpretación de «El esclavo del demonio»*, en Heraclia Castellón, Agustín de la Granja, Antonio Serrano (ed. por), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses · Diputación de Almería, 1995: 89-100.

Ruffinatto 1990 = Aldo Ruffinatto, *Il patto diabolico in Spagna dal Medioevo a Calderón (e oltre)*, in Eugenio Corsini, Eugenio Costa (a c. di), *L'autunno del diavolo*, vol. I, Milano, Bompiani, 1990, t. I: 523-42.

Ruiz Pérez 2005 = Pedro Ruiz Pérez, *Casarse o quemarse: orden conyugal y ficción barroca*, en Ignacio Arellano, Jesús María Usunáriz (ed. por), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, 2005: 39-54.

Ruiz Ramón 1981 = Francisco Ruiz Ramón, *Mira de Amescua*, en Id., *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1981, t. I: 179-183.

Russell 1995a = Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, traducción de Rufo G. Salcedo, Barcelona, Laertes, 1995.

Russell 1995b = Jeffrey Burton Russell, *El Príncipe de las Tinieblas. El poder del mal y del bien en la historia*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1995.

Valbuena Prat 1959= Ángel Valbuena Prat, *Prólogo* a Antonio Mira de Amescua, *Teatro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, t. I: IX-LXXVI.

Villanueva Fernández 1998 = Villanueva Fernández Juan Manuel, *¿Fue misógino Mira de Amescua?*, en Juan Antonio Martínez Berbel, Roberto Castilla Pérez (ed. por), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad*

histórica, Granada, Universidad de Granada · Instituto de Estudios de la Mujer, 1998: 429-453 (https://www.cervantesvirtual.com/obra/fue-misogino-mira-de-amescua/).
Villanueva Fernández 2001 = Juan Manuel Villanueva Fernández, *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Madrid, Biblioteca Autores Cristianos, 2001.

Resumen: En *El esclavo del demonio*, Mira de Amescua recupera el tema medieval del pacto con el diablo y el ideario educativo de los tratados humanistas para ofrecer una enseñanza moral en línea con los preceptos del Concilio de Trento. La rebelión de Lisarda es un acto transgresivo, merecedor de la maldición paterna, a la luz de los manuales sobre la conducta de la mujer (por ejemplo, los de Vives y Luján). Las alusiones diseminadas en el texto relacionan el pecado de don Gil a la caída de Luzbel y la confusión de Babel. En este contexto la «escala» adquiere un valor emblemático como inversión profanadora de la «escala mística». La recuperación espectacular del pacto demoniaco y la batalla de los ángeles materializa la idea de la posible salvación del pecador que, al descartar las creencias erróneas en la predestinación, colabore con la gracia de Dios.

Palabras clave: Mira de Amescua; *Esclavo del demonio*; pacto con el diablo; tradición medieval; tratados humanistas; Concilio de Trento.

Abstract: In *El esclavo del demonio*, Mira de Amescua recovers the medieval theme of the pact with the devil and the educational ideology of humanist treatises to offer a moral teaching in line with the precepts of the Council of Trent. Lisarda's rebellion is a transgressive act according to the principles spread in the treatises on women's education (for example, in Vives and Luján). Don Gil's sin reflects the fall of Luzbel and the confusion of Babel. In this context, the «ladder» acquires emblematic value as a desecrating inversion of the «mystical ladder». The spectacular recovery of the motive of the demonic pact and the battle of the angels materializes the idea of the possible salvation of the sinner who, by discarding the erroneous beliefs in predestination, collaborates with the grace of God.

Keywords: Mira de Amescua; Demon's slave; pact with the devil; Medieval Tradition; Humanist Treatises; Trento Council.

I CAVALIERI DALLE INSEGNE BIANCHE. L'USO DEL COLORE NELLE *MERVEILLES DE RIGOMER*

1. Introduzione

In anni recenti numerosi studi sono stati dedicati alla rilevazione ed alla valutazione culturale del colore nelle civiltà antiche e nel Medioevo occidentale in quanto segnalatori importanti delle loro formazione e funzionamento: tra tutti, sia da ricordare l'ormai classico saggio di Brent Berlin e Paul Kay sui colori "primari" di queste società (che prendeva invero avvio da osservazioni di tipo linguistico),[1] sul fondamento del quale si è individuata la preminenza – come frequenza e come vettore di significato – del binomio tra chiaro (bianco) e scuro (nero), che si è poi evoluto nella triade costituita dai colori bianco-rosso-nero: attivi in combinazione o, piú spesso, in opposizione tra loro, segnalando con il loro correlarsi l'orientamento culturale delle società in oggetto. A partire da questo studio altri sono stati approntati, sia a riguardo delle società antiche, sia, e forse con maggiore frequenza, per quanto concerne le società medievali. Tra questi, non vi è dubbio, vanno segnalati i molti contributi di Michel Pastoureau,[2] che hanno messo in rilievo la capacità del colore di classificare,

[1] Berlin–Kay 1969. Secondo questa teoria, tutte le culture umane attraversano una prima fase, durante la quale la percezione del colore viene distinta in un colore "chiaro", ed un colore "scuro", cui viene unito, piú tardi, il colore "rosso", colori che le rispettive lingue distinguono con termini differenti. Altri eventuali colori vengono percepiti in fasi successive, e ricevono allora nomi distinti.

[2] Tra molti altri studi (sulla presenza e sul significato degli animali, l'araldica, etc.), Michel Pastoureau ha dedicato gran parte della sua attività di ricerca appunto al colore, alle sue variazioni, alla sua simbologia. Si vedano i saggi imperniati sui singoli colori, al rosso, giallo, blu, verde, bianco, nero, dedicati specialmente alla relativa presenza nella cultura e letteratura medievale, ciascuno intitolato all'*histoire* del singolo colore (*Rouge: histoire d'une couleur*; *Blanc: histoire d'une couleur,* etc.). Rinvio, in via generale, al saggio di Pastoureau 1984.

Carte Romanze 11/2 (2023): 195-212 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/21457
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

aggregare, creare codici e sistemi di segni, particolarmente valida nel contesto medievale, per propria parte già vincolato alla gerarchizzazione offerta dai dogmi della dottrina religiosa, che il colore ulteriormente consolida.

Tra i caratteri individuanti del colore non va dimenticata quella che si può chiamare la sua ambivalenza. Ovvero, un colore può avere valenza positiva oppure valenza negativa a seconda delle regole, e/o determinazioni, del sistema culturale che queste modella: il verde, ad esempio, nel mondo medievale può avere valore positivo, significando la speranza, oppure negativo, se viene addetto ad interpretare l'invidia o la follia (Pastoureau 1983b: 62-63); il giallo può essere il colore del miele e del sole, oppure dell'ipocrisia e della contaminazione, come dimostra ad esempio il significato cromatico che viene attribuito al malvagio cavallo Fauvel, il cui etimo rimanda ad un *fauve*, 'fulvo, giallo-rossastro', emblema della crisi del regno francese di Philippe le Bel agli inizi del XIV secolo (Lecco 1989). A sottrarsi pressoché integralmente a questa duplice valenza è solamente il colore bianco. Da tempi immemorabili questo colore viene considerato in relazione con la luce e dunque con la Divinità e la perfezione della Creazione. Poiché, tuttavia, in quanto di per sé carente della relazione con la materia, cioè "vuoto", nel contempo esso rinvia al fenomeno dell'assenza per eccellenza, cioè alla morte, che è fatto in apparenza negativo. Questa proprietà rovescia però la sua valenza negativa in positiva nella relazione che viene ad instaurarsi con il processo di trasposizione verso un mondo superiore, un Aldilà che è meta finale e autentica dell'essere umano.[3]

In relazione all'età medievale, per Pastoureau è possibile delineare per il bianco una storia attestata da molte fonti (Pastoureau 2022), che, a partire dal IV secolo, procede dalla parola dei testi sacri, della Bibbia e dei Vangeli, della figura di Cristo, per avanzare progressivamente, con i secoli alto-medievali, quando il bianco diviene colore connesso con la regalità, che lo adotta nelle vesti dell'incoronazione reale e dei grandi rituali di corte: con implicazioni di piú profondo significato, ne fa simbolo per esprimere la purezza, la lontananza dal peccato, la nobiltà d'animo e di intenti. A questa posizione si potrebbero aggiungere ancora alcune pro-

[3] Per questa duplicità si veda Luzzatto–Pompas 2001: 117-9, benché riferito alle civiltà antiche.

posizioni siglate da Peter Sloterdijk in un recente saggio sul grigio: dove l'indeterminatezza e anonimia del colore grigio sono battute dalla millenaria tradizione – in area mediterranea e occidentale – costruita su una mitologia solare, una metafisica della luce, che, dal volo dello Spirito Santo allo splendore delle vesti dei re, si identifica con le proprietà del bianco.[4]

Questa simbologia spiega come il colore bianco si trovi applicato in alto numero di casi nella costruzione semiotica dei testi medievali, nella definizione, vale a dire, degli elementi fondanti che la cultura medievale, nelle sue diverse occasioni, ritiene basici per la sua attivazione. È bianco il colore dei personaggi che appartengono ad un Oltremondo in racconti e in *lais*, nei cui tracciati narrativi permangono residui di un retaggio di materiali di *longue durée*;[5] sono bianche le figure dei cavalieri dei romanzi, specie di quelli di materia arturiana, la cui preminenza è messa in rilievo dalla triade di armi, insegne, cavallo, di questo colore, con attivazioni che si ripetono costanti, e passano da un testo all'altro.

Ad uno di questi testi romanzeschi – le *Merveilles de Rigomer* – si vorrebbe dedicare qui una catalogazione, ed un'analisi, delle occorrenze del colore *bianco* che ne percorrono la composizione, in quanto fattori caratterizzanti della sua scrittura e del suo fondamento storico.

2. Le *aventures* di Lancelot

Le *Merveilles de Rigomer* (d'ora in poi: MR) sono conservate oggi da due manoscritti, dei quali il piú completo e affidabile è rappresentato dal manoscritto Chantilly Condé 472 appartenente alla Bibliothèque del Musée Condé a Chantilly (Oise), databile verso la fine del XIII secolo.[6] Il ro-

[4] Cf. Sloterdijk 2023. Per l'autore, il colore grigio, intermedio fra colore chiaro e colore scuro, costituisce una forma "mediana" che concede significati nuovi alla percezione umana, in quanto fase tra passaggi differenti di civiltà.

[5] Cf. l'ancora ottimo Baader 1966: 37-73 (*Die Quellen der erzählenden Lais nach deren eigenem Zeugnis*), e 104-51 (*Die Lais und die Volksmärchen*); d'obbligo anche Harf-Lancner 1989: 286 ss.

[6] Unica edizione approntata è *Les Mervelles de Rigomer* (Foerster, Breuer). Per la traduzione di alcuni passi scelti, cf. Lecco 2013.

manzo stesso, come stabilito da Keith Busby, dovrebbe essere stato composto non molti anni piú avanti, inserito nello Chantilly Condé come testo d'apertura di una silloge che lo vede trascritto insieme con altri romanzi arturiani, sia del XIII secolo sia del secolo precedente (tra cui i romanzi di Chrétien *Erec et Enide, Yvain* e *Lancelot*):[7] manoscritto che, come Busby aveva avuto occasione di rilevare (Busby 2002: 405-10), suffragando un'ipotesi di Beate Schmolke-Hasselmann (1980), appartiene ad una produzione selettiva, rivolta ad un'*audience* nobiliare collegata da consimili prospettive politiche e sociali, all'interno di un'area circoscritta del nord-est francese (della Piccardia, in particolare).

Il romanzo fonda le dovute *aventures* sui due piú prestigiosi cavalieri arturiani, Gauvain e Lancelot, ma è di quest'ultimo che viene realmente narrata l'azione:[8] cavaliere dotato d'ogni perfezione, cosí come è perfetto Gauvain, egli viene colto in un momento di *défaillance* quando, inteso a recarsi nell'irlandese regno di Rigomer per liberarne la regina Dionise da una maledizione, si lascia trascinare a volerne conoscere le *meraviglie* spinto da un'egoistica curiosità. La struttura del romanzo si distribuisce sulla narrazione di questa colpa, la segue nelle fasi del suo determinarsi, nel momento di maggiore tensione (quando Lancelot, giunto a Rigomer, cade recluso nelle sue prigioni), la vede risolta dopo una prima fase di liberazione (quando Lancelot è soccorso da Gauvain), ed una seconda che si compie appieno, con il ritorno di Lancelot nell'amicizia e collaborazione con re Artú. Nell'articolazione del testo le occorrenze cromatiche sono presenti in piú di un'occasione; l'unica però presente in numero rilevante è quella che si imposta sul colore *bianco*. I settori in cui i rinvii a tale colore compaiono sono almeno tre.

In un primo caso, *blanc* viene adoperato per indicare una qualità inerente alla bellezza, anche quando venga riferito a personaggi (piú che a

[7] Cf. Busby 2007: 11-24. Le *Merveilles de Rigomer* sono però, per un frammento di 1337 versi, conservate anche da un altro manoscritto, il manoscritto siglato L.IV.33, cc. 51a-59c, della Biblioteca Universitaria di Torino, dove venne danneggiato dall'incendio che ebbe a colpire la medesima il 26 gennaio 1904. Su questa vicenda e quelle legate alla composizione del romanzo, cf. Lecco 2013: 33-40.

[8] Sulle *Merveilles* cf. Kelly 1969: 257-66; Trachsler 1993: 180-93; Ferlampin-Acher 2007: 49-59; Lecco 2019, 2022 e 2023.

cose) che non sono indicati positivamente. Cosí avviene ad esempio quando questo carattere viene adibito a definire la bellezza dell'innocente fanciulla Flor Desiree, nel primo episodio in cui Lancelot si imbatte una volta giunto in terra irlandese. Su di lei si appunta la prepotenza di un gruppo di briganti, che vorrebbe impadronirsene, non trovando alcuna opposizione presso la sua corte e famiglia, che solo Lancelot sarà in grado di liberare (vv. 785-770). Piú ancora (e qui, in effetti, l'indicazione non rinvia ad un personaggio positivo) quando la notazione coloristica si trovi riferita alla fanciulla Orainglaie, protagonista di un'insensata "avventura" amorosa con Sagremor, la cui insipienza non permette che ne soffra il suo fascino:

Tant ot sa fache coloree, 7856
La ou avoir devoit vermel.
La rose encontre le sole
N'ert mie si resplandisant,
La ou estre devoit li blans, 7860
Iert plus blance que nois sor glace.

Il suo viso aveva un magnifico colore,/ là dove dove suole essere rosato./ La rosa carezzata dal sole/ non è cosí splendente,/ là dove ci doveva essere il bianco,/ era piú bianca di neve sul ghiaccio.

Anche nei versi precedenti la descrizione di Orainglaie non aveva omesso questo carattere:

Mout en est ses cuer esjois, 7790
Que li sans l'en monte ou front
Et el visage contre mont,
Et li colors ens en la face
La ou estre devoit li blans,
Qui plus estoit clere que glace. 7795

Il suo cuore è cosí pieno di gioia/ che il sangue le sale alla testa/ e in alto sino al viso,/ e il colore nella faccia/ era piú luminoso del ghiaccio.

Con lo stesso aggettivo sono definiti i colori di animali o di oggetti di pregio: come il cavallo di Gauvain, v. 13034 *plus blans qui n'est flors d'ente,* 'piú bianco di un fiore sul ramo'.

Differenti, invece, di valore sostanziale, sono le due accezioni che si incontrano nelle avventure successive. In una prima occasione *blanc* rinvia alla presenza di un mondo sovrannaturale, riferito a personaggi e luoghi segnati dalla *féerie*. In tal senso, *blanc* connota una delle due fate che, con cibo e bevande ed erba per il cavallo, risanano Lancelot dopo che ha sostenuto l'avventura – una delle piú curiose, forse non priva di una sottile ironia – della bara che si muove da sola, custodita da feroci gatti (vv. 2435-2480):

> Tres devant lui garde, si voit
> Une damoisiele venue
> Plus blance d'une aere nue

Guarda bene davanti a sé, vede/ venire una giovane dama/ piú bianca che aerea nube.

Ed è bianca, in ogni sua componente di corporeità e di attributi, la fata Lorie, *amie* di Gauvain, che giunge a guarire Lancelot ferito dopo che questi – nella sezione finale del romanzo – ha affrontato la temibile pantera nell'avventura di Quintefuelle: Lorie è vestita di bianco, siede su un cavallo bianco, e scende tra i cavalieri «chiara come la stella del mattino» (*clere come estoile jornaus*, v. 16966), per congedarsi poi, terminata la sua opera di risanamento (unge tutto il corpo del cavaliere con un balsamo magico), svanendo come una bianca nuvola:

> Adont lor vint biel et plaisant
> Une dame blance viestue,
> Ainc plus biele n'orent veue,
> Et sist sor .i. ceval tout blanc […]
> La dame descendi entr'aus
> Clere comme estoile jornaus […]
> Puis prist congié, s'en est ralee
> Aussi comme blance nuee,
> Ainc ne sorent dont ele vint,
> Ne ou ala ne que devint.

Quand'ecco giungere, bella ed avvenente,/ una dama vestita di bianco,/ mai ne avevano visto una piú bella,/ seduta su un cavallo tutto bianco […]/ La dama scese tra loro,/ chiara come stella mattutina […]./ Si è poi congedata, andandosene/ come una bianca nuvola,/ non seppero mai da dove fosse venuta,/ dove fosse andata o che cosa fosse diventata.

Sotto la medesima accezione si potrebbe riunire alle precedenti le caratterizzazioni del *Gués de Blanche Espine,* v. 7040, il 'Guado del Biancospino', luogo (ed arbusto) di provata rinomanza feérica,[9] ripreso piú oltre come *Gués de l'Espine*, v. 9433, luogo di lieti conversari presso cui si soffermano fate e dame, ad iniziare dalla regina Ginevra e dalla fata Morgana.

L'uso del colore bianco viene tuttavia adottato soprattutto in rapporto alla componente cavalleresca, specie per i cavalieri arturiani, con riguardo per quelli che risultano i migliori della corte, Lancelot e Gauvain. Il colore individua le loro *armes,* le loro insegne, armature ed armi, sovente i loro cavalli (Pastoureau 1983a e 1993). Saranno bianchi gli usberghi, *hauberc blans*, v. 14289, dei cavalieri della corte prigionieri degli incantesimi di Rigomer quando potranno tornare in possesso delle loro armi; *bianco* è definito la scudo di Lancelot quando, inoltratosi nel viaggio verso l'Irlanda, prima di giungere sul suolo irlandese, trova ospitalità in un castello *bien seant,* v. 329, dove colui che ne è signore, lo riconosce per il cavallo, *saurs* ('biondo') e lo scudo, *blans*:

> Et li sire de la maison
> Vint contre lui jusqu'al perron,
> Qui mout bien l'a reconnu
> Et al cheval et a l'escu,
> Car li escus estoit tous plans
> Et li cheval un sors boucans.

E il signore della dimora/ gli venne incontro sino al pietrone./ Lo aveva infatti ben riconosciuto/ e dal cavallo e dallo scudo,/ dato che lo scudo era tutto bianco,/ e il cavallo un sauro balzano.

Sono bianche le armi che Lancelot riceve, quando poi, giunto in Irlanda, viene ospitato nel castello di Pavongai:

> Li haubers fu fors et treslis,
> Plus blans que une flors de lis.

L'usbergo era robusto, a tre strati,/ piú bianco di un fiore di giglio.

[9] Cf. Barbieri 2009: 23-56.

Saranno, infine, tali le armi del cavaliere con cui deve battersi Lancelot, una volta giunto nelle lande (*es landes*, v. 4690) che si aprono davanti a Rigomer. Nella pianura egli incontra dapprima un cavaliere che gli spiega come, per procedere oltre, debba abbandonare le proprie armi – tra le quali le sue *cauces blances,* v. 4773 –, ed affrontare un combattimento con il cavaliere che difende l'entrata. Costui è rivestito di armi interamente bianche, e viene definito piú volte come *blanc chevalier,* vv. 5028-5031, 5062, 5091, 5105, 5206, 5213, 5247, etc. Bianco, in particolare, è il suo scudo, su cui si staglia una croce d'oro:

Escu ot blanc con flor de lis. 4853
[…] blancs ert l'esches 4855
Et une crois dorée sus.

Lo scudo era bianco come fiore di giglio./[…] bianco era lo scudo/ e con sopra una croce d'oro

Lancelot lo riconosce come appartenente alla panoplia delle proprie armi:

'Ha, fait il, Des, li fix Marie! 4859
Or n'ai jou pas voie marie,
Quant un escu voi de mes armes.'

'Ah, dice, Signore, figlio di Maria,/ non ho perduto il senno/ se vedo uno scudo che appartiene alle mie armi.'

e che cercherà in ogni modo di avere:

Lancelot ne respondi mie, 4886
Car a l'escu ot mis s'entente,
Mout le regarde sans atente
Et reclaime Jesu le voir
Que cel escu li doinst avoir.

Lancelot non rispose,/ aveva fissato il suo pensiero sullo scudo,/ lo guarda bene senza interruzione/ e si appella al vero Cristo/ dicendo che deve avere quello scudo.

3. I CAVALIERI DALLE *BLANCHES ARMES*

A ciascuna di queste modalità di citazione del colore corrisponde un diverso significato.[10] Nel primo caso – che si applica all'incarnato umano – prevale una valenza denotativa, estetica, relativa alla descrizione, alla topica dell'*ekphrasis*, di personaggi intesi positivamente. Il colore esalta una proprietà corporea, nobilitando la personalità fisica, soprattutto femminile. Molti ne sono gli esempi nella letteratura coeva, narrativa e lirica: come nel *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris, allorché viene evocata la bellezza delle *fanciulle-fiore*, che popolano il giardino del paese indiano dove entra l'esercito greco (cf. vv. 3482-3490, specialmente il v. 3488: *La char ot blanche et tenre come noif sor gelee,* 'bianche e tenere le carni come neve'), o nel *Roman d'Enéas,* dove della guerriera Camilla si dice che *car plus blanche ert que nois ne glace* ('ebbe incarnato piú bianco di neve o ghiaccio'), v. 3994.[11] Valenza di carattere estetico, nel quale, tuttavia, è implicito un giudizio, che comporta almeno in parte un indice connotativo.

Le proprietà degli altri due casi comportano invece un altro rilievo, ed un'altra importanza, che sono insigniti di una qualità sostanziale: ad esse è attribuita una valenza connotativa, che implica un significato profondo.

Il colore di Lorie e delle altre *blanches dames* ne segnala l'appartenenza oltremondana, ben nota (come si è già sopra segnalato) almeno attraverso la composizione dei *lais*, dove il bianco è attributo costante delle damefate, come nel *Lanval* di Maria di Francia[12] e degli animali-spiriti che conducono ai loro regni, come il cinghiale bianco di *Guingamor.*[13] L'attributo avverte dunque, ed istituisce, un collegamento con un contesto cui viene

[10] Nel romanzo altri colori "brillanti" sono: il verde, v. 5453, il rosso vermiglio, vv. 10106, 10319, il dorato, v. 10107. Cf. Lecco 2013: 29, n. 58.

[11] Per l'episodio delle fanciulle-fiore cf. Alexandre de Bernay, *Roman d'Alexandre* (Infurna–Mancini): 408-9. Per il ritratto di Camilla, cf. *Roman d'Enéas* (Petit). Per una referenza complessiva cf. Colby 1965: 54ss.

[12] *Lanval,* vv. 105-106: *Le vis, le col e la peitrine:/ Plus ert blanche qui flur d'espine* ('il viso, il collo e il petto:/ era piú bianca del biancospino'): cf. Maria di Francia, *Lais* (Angeli): 130-1.

[13] Cf. vv. 58, 214, in *Lais anonymes* (Tobin): 127-55.

accordato un potere particolare: potere sovrannaturale, che concede protezione, ma che è anche (come ancora il dono della ricchezza del *Lanval* dimostra) un potere terreno e materiale, dal quale è concessa una promozione che si può dire di natura *anche* "sociale".

In parte, questa valenza si proietta sulla terza accezione. Ne viene investito il secondo dei cavalieri che custodiscono l'accesso a Rigomer, il quale, come colui che lo precede a interdire l'uso delle armi a Lancelot, si palesa come legato ad un paese non terreno attraverso l'insistito richiamo alla sua bianchezza. In misura, tuttavia, anche maggiore, le proprietà di un sovra-mondo che si palesa attraverso questa peculiarità sembrano coinvolgere la figura stessa di Lancelot.

Ricostruendo la formazione letteraria della sua figura, l'esegesi moderna[14] ha messo in evidenza come, nei testi arturiani del primo XIII secolo (e anche precedenti), essa sia ottenuta attraverso la combinazione di tratti demandati ad una cultura di memoria mitopoietica. Nell'invenzione letteraria, la figura del cavaliere si esplica attraverso l'azione della Dama del Lago, come si legge in particolare in alcuni passaggi del *Lancelot en prose*. Nel romanzo – che risale al periodo tra 1215 e 1235, dunque di parecchi anni precedendo le MR – Lancelot, che è stato allevato e protetto dalla Dama del Lago, conserva intatto il legame con l'altro mondo che la Dama gli ha impresso, legame che viene definito e concluso con la donazione di determinate armi ed insegne, tutte di colore bianco perché devono palesare questa provenienza e mantenerne la referenza attraverso il tempo:[15]

> Moult a la dame bien atournee a l'enfant toute sa besoigne, car ele li avait porquis, grant pièce avoit, tout che que mestiers estoit a chevalier, haubert blanc et legier et fort et heaume sorargenté moult riche et de moult grant beauté et escu tout blanc comme noif a boucle d'argent moult bele, et por che qu'elle ne voloit qu'il n'eust riens qui ne fust blanche.

[14] Cf., tra gli altri, Harf-Lancner 1984: 16-33, e 1989; cf. anche Brault 1972, che si richiama a Bayrev 1956: 211, e, prima ancora, Lot 1954: 97-9. Le insegne esaminate da Pastoureau 1983b e 1993 indicano, piú che il colore, la distribuzione dei simboli araldici delle armi di Lancelot, di cui il colore bianco è solo un aspetto.

[15] Cf. *Lancelot* (Micha), t. 7: 258-9.

> La dama aveva assai bene provveduto alle necessità del giovane, poiché gli aveva dato, da molto tempo, tutto quello che era necessario ad un cavaliere, usbergo bianco e leggero e forte, ed elmo con grandi ornamenti d'argento, molto ricco e di grande bellezza e scudo tutto bianco come neve con una punta d'argento assai bella, e perché non voleva che non avesse niente che non fosse bianco.

Come messo in rilievo da Harf-Lancner,[16] nel testo tutto è bianco, ad iniziare dal corteo che conduce Lancelot alla corte arturiana, e cosí rimane per tutto lo svolgimento delle sue avventure: dove il cavaliere conserva stabilmente questo marchio dell'altro mondo, tanto da diventare, specie nei romanzi arturiani scritti successivamente, "il cavaliere bianco" per eccellenza, *le blanc chevalier* che trionfa su ogni presenza malvagia attraverso le proprie qualità magiche rese evidenti dal segnale coloristico.[17]

La scelta del *Lancelot en prose*, tuttavia, potrebbe rivelarsi minoritaria, e richiedere la considerazione di alcuni dati letterari (e storico-letterari) differenti. Nel *Lancelot* di Chrétien de Troyes, il colore bianco è riservato dall'autore alla prima parte del testo, dove viene adoperato già con una significazione che, forse non dimentica delle origini, è adottato per esprimere grandezza morale, riferita in ordine peculiarmente cavalleresco.[18] In altre parole, si potrebbe pensare come l'eredità mitica su cui insiste il *Lancelot en prose* dovesse, da tempo, rinviare al vulgato sistema di significato coloristico, di valore etico, risultante da un'interpretazione costruita su criteri religiosi e feudali. Nelle MR, se al *blanc chevalier* che difende l'entrata di Rigomer va riconosciuta una corrispondenza, un'affinità, con l'alterità féerica di Lorie e delle altre fate, non va però esclusa la compresenza, cre-

[16] Harf-Lancner, 1984: 32: «De même, dans le cortège que le mène à la cour, tout est blanc. Lancelot conservera tout au long de ses aventures chevaleresques la marque de l'autre monde, la couleur de la féerie. Voilà pourquoi la dame blanche refuse au roi de l'adouber dans d'autres armes: il doit conserver ses armes faées. Dès son arrivée devant la Douloureuse Garde et jusqu'à sa victoire, il sera 'le blanc chevalier'». E cf. ancora *Lancelot* (Micha), t. 7: 311-86.

[17] Anche le immagini dei manoscritti che trascrivono i testi dell'*Estoire del saint Graal* e della *Queste* esaminati da Stones 2018: 282, mettono in rilievo questo particolare: Lancelot esibisce sempre armi bianche.

[18] Cf. Moya 1988: 273-83, e Dubost 1988: 71-85.

scente, di un senso propriamente cavalleresco, che, tra l'altro, si esplica attraverso la simbologia dello scudo rivendicato come *proprio* da Lancelot.

Del resto è questa la dimensione che sembra di poter essere colta con maggiore frequenza e proprietà nei testi romanzeschi dello stesso periodo. Si consultino per questo le citazioni testuali cui rimanda Gerald J. Brault nella sua raccolta della terminologia araldica dei romanzi arturiani, che per ogni lemma si completa con la simbologia cromatica attribuita ai cavalieri che compaiono in ogni singolo testo: se esaminati – dal *Perlesvaus* al *Partenopeus de Blois* – essi rinviano ad una caratterizzazione di tipo etico definito secondo il codice feudale.[19] Si veda anche, e forse con maggiore fondamento, l'utilizzazione che un romanzo come il *Bel Inconnu* di Renaut de Beaujeu[20] ottiene con l'impiego connotativo del "bianco" ripetendo la medesima serie di accezioni delle MR: il bianco è utilizzato per indicare: 1) la bellezza di una dama: come quella della *Pucele as blances mains*, vv. 3949 e 3985; 2) la proprietà magica di un essere, o di un luogo: la città fatata della *Pucele*, vv. 1886-1890; il *blanc palefroi*, v. 3945, su cui essa cavalca, e, prima ancora, il *brachés, plus blans que nule nois* ('bracco piú bianco della neve'), vv. 1286-1287, che è conteso da un cavaliere *faé* e da una giovane dama; 3) l'autorevolezza cavalleresca: come per il gruppo dei cavalieri della *Ronde Table*, v. 5591, che si scontrano al torneo del *Castiel des Puceles,* nella pianura di Valenton, ognuno dei quali è munito di *blanc hauberc,* v. 5602 e di *espee blance*, v. 5606. Il *Bel Inconnu* è di non molto antecedente le MR, e si legge nella stessa silloge del MS 472: cooptato quindi, con ogni probabilità, per affine, se non eguale, dimensione interpretativa.

La controprova ulteriore di un passaggio verso la dimensione cromatica etica, e non (o non unicamente) sovrannaturale, può ancora essere rilevata attraverso le MR. Come è dimostrato dal rinvio alla fase primitiva, basilare, della distribuzione cromatica di Berlin e Kay, che oppone tra loro bianco e nero, qualora, nei testi medievali, al *bianco* che è tramite di valore morale, di pregio e di giustizia, venga contrapposto un altro colore, questo si identifica con il *nero*: ovvero, dove il bianco copre la valenza positiva,

[19] Brault 1972: 34-5, dove sono citati, fra altri, *Fouque de Candie, Didot Perceval, Queste le saint Graal*, etc., ma soprattutto *Lancelot en prose* (*Lancelot propre*).

[20] Cf. Renaut de Beaujeu, *Bel Cavaliere Sconosciuto* (Pioletti).

l'opposta condizione negativa viene sostenuta da eguali fattori del colore che piú direttamente si trova in opposizione nei sistemi culturali, che è il nero: dove il bianco è il colore del *bene* (con varia intenzionalità in base alle dinamiche culturali), il primo, e piú importante, colore ad entrare in opposizione è il nero come emblema del *male*. Nella narrativa medievale compaiono sovente cavalieri (e cavalli) neri, che, come gli analoghi bianchi, possono rinviare ad una connotazione ultraterrena.[21] Se però compaiono in aspetto di eserciti, o di gruppi coesi, è forse piú corretto intendervi come attivo l'effetto di una scrittura epica, modulata sulla *chanson de geste,*[22] secondo un uso del colore che ancora una volta viene definito da criteri etico-storici, e non magici. Sembra di dover interpretare in questo modo l'apparizione dell'esercito (di Vichinghi? di Saraceni?) che nelle MR vengono a combattere contro i cavalieri *Breton* della corte arturiana, cf. v. 10249 ss.:

A tant es vos par mer a nage
.ij. nes qui vinrent au rivage.
Quant les nes furent arrivés,
Et en la graviele aancrees,
Fors en isent une tex gens,
Asés a on veu plus gens;
Car noir furent comme carbon,
Fros et cules et caperons
Oront ausi con moine soient,
Et pas desous ces dras avoient,
Bien le sachiés, viestu les fiers [….]
Dont monterent et escus prisent
Et les lanches sor fautre misent,
Qui plus sont noires que cornelles.
Breton esgardent a mervelles.
Quant Kes, li senescals, le voit,

[21] Pastoureau, nel saggio dedicato al colore *nero* (cf. *Introduzione*, in Pastoureau 2016), afferma che anche i cavalieri che stanno dalla parte del bene possono assumere colore nero, come emblema di segretezza o incognito. Cf. anche Joris 1988: 141-52.

[22] Nella *chanson de geste* compaiono spesso cavalieri neri, intesi come campioni eccellenti di eserciti dati come nemici degli eroi epici, come il Noiron de Valombrage del *Maugis d'Aigremont,* cf. Verelst 1976: 123-31.

Qui mainte ranprosne savoit.
'Par Diu, fait il, l'esperitable,
Jou cuie que ço soient diable
Qui d'infier soient retorné…' 10275

Ma ecco giungere navigando sul mare/ due navi che raggiunsero la riva./ Quando furono approdate/ e ancorate sulla spiaggia,/ ne salta fuori gente/ che mai se ne vide di simile;/ ché erano neri come il carbone, / sai e cappucci e cappe/ avevano come son soliti avere i monaci,/ e sopra queste vesti avevano,/ sappiatelo, indossato le corazze […]./ Allora scesero e presero gli scudi/ e misero le lance in resta,/ quelli che sono piú neri delle cornacchie./ I Bretoni li guardano stupiti./ Quando il siniscalco Key li vede, dice, /lui che sa molte parole salaci,/ 'In nome di Dio che è puro spirito,/ credo che questi siano diavoli/ che sono usciti dall'inferno…'

Lo scontro che si determina con i cavalieri della *Table Ronde* vale come occasione per richiamare, definitivamente, la preminenza della componente cavalleresca, senza alcun riferimento d'altro tipo.[23]

Nelle MR – come in altri romanzi coevi – il colore vale come segno, uno tra gli altri che definiscono l'orientamento culturale di una determinata società, per intendere, e fare intendere, quali ne siano le regole, le necessità, i punti di forza da seguire e salvaguardare. Sovente ad esso sono uniti altri segnali analoghi. Nelle MR, ad esempio, si trova ancora una divisione fondata sull'opposizione *destra/sinistra*, dove la direzione "a destra" vale come positiva, quella "a sinistra", come direzione negativa,[24] con la stessa dinamica che Auerbach aveva osservato, con esatto riscontro e sottile arguzia, nel consueto cammino che viene intrapreso dai cavalieri "da romanzo" quando si avviano sulla strada delle loro avventure.[25] Si può

[23] A parte quelle sul *bianco* e sul *nero*, le notazioni cromatiche delle MR sono rare e limitate, ad un primo giudizio, al *rosso*, che si trova usato in riferimento al sangue, e al *verde*: cf. [*del sanc*] *le trace vermelle,* v. 7632, *del sanc vermeil sollie et tainte*, v. 9822, gli *escus vermaus* dei cavalieri *Bretons,* v. 10106, etc.; *vert paille*, v. 5452, ma anche *vers elmes reluisans*, v. 14290*,* usato ancora per le armi dei cavalieri arturiani liberati a Rigomer.

[24] Ad es. vv. 11546-11547: «Tornés deviers la destre main/ Car se vos tornés a senestre/ Perdus serés…» ('Girate verso destra,/ Ché, se girate a sinistra,/ Sarete perduto…'). Anche per altre occorrenze, cf. Lecco 2013: 28.

[25] Cf. Auerbach 1972: 136-56 (cit.: 140), applicata ai romanzi di Chrétien.

cioè convenire come anche per le MR valga un sistema di segni, un sistema semiotico, tipico di una concezione storica che, a partire dal tardo XII e ancora almeno per tutto il XIII secolo, informa la rappresentazione che l'ambito feudale e, appunto, cavalleresco intende dare di se stesso.

Tornando a Lancelot, il suo candore nelle MR può essere definito, senza incertezze, come indice della sua superiorità di cavaliere, che tutta la struttura, di pensiero e di scrittura, del romanzo si è impegnata a chiarire e confermare. All'inizio del romanzo cavaliere "imperfetto", che si è lasciato attrarre dalle sconosciute *merveilles* ed è per questo caduto nella loro magia, egli progressivamente ritrova le qualità che lo hanno sempre distinto nelle molte prove della narrativa arturiana, ad iniziare da Chrétien, ancorando e stabilizzando con la sua figura il testo come portatore di un significato che può (e deve) essere fruito per indirizzare i retti costumi di una giusta società. Secondo questa dimensione, il colore del cavaliere, che è ottenuto dalla somma di incanti originari, e di una virtú determinata dall'ideologia feudale, vale davvero come paradigma esemplare, che si offre al di là della formulazione del singolo romanzo.

Margherita Lecco
(Università degli Studi di Genova)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Alexandre de Bernay, *Roman d'Alexandre* (Infurna–Mancini) = Alexandre de Bernay, *Il romanzo di Alessandro,* a c. di Marco Infurna e Mario Mancini, Milano, Rizzoli, 2014.

Lais anonymes (Tobin) = *Les Lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles,* édition critique de quelques lais bretons, par Prudence M. O'Hara Tobin, Genève, Droz, 1976.

Lancelot (Micha) = *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle,* édition critique par Alexandre Micha, Genève, Droz, 1980, 7 voll.

Les Mervelles de Rigomer (Foerster–Breuer) = *Les Mervelles de Rigomer von Jehan*, altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhundert, herausgegeben von Wendelin Foerster und Hermann Breuer, Halle, Niemeyer, 1908-1915.

Maria di Francia, *Lais* (Angeli) = Maria di Francia, *Lais*, a c. di Giovanna Angeli, Milano, Mondadori, 1983.
Renaut de Beaujeu, *Bel Cavaliere Sconosciuto* (Pioletti) = Renaut de Beaujeu, *Il Bel Cavaliere Sconosciuto,* edizione a c. di Antonio Pioletti, Parma, Pratiche, 1992.
Roman d'Enéas (Petit) = *Le Roman d'Enéas*, édition critique d'aprés le Manuscrit B.N. fr.60 par Aimé Petit, Paris, Librairie Générale Française, 1997.

LETTERATURA SECONDARIA

Arrouye *et alii* 1988 = *Les couleurs au Moyen Âge*, éd. par Jean Arrouye *et alii*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1988 («Senefiance», 24).
Auerbach 1972 = Erich Auerbach, *La partenza del cavaliere cortese*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1972: 136-56.
Baader 1966 = Horst Baader, *Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählung*, Frankfurt a.M., V. Klostermann, 1966.
Barbieri 2009 = Alvaro Barbieri, *Combattere al guado: realtà storica e radici antropologiche di un motivo letterario,* in Massimo Bonafin, Carla Cucina (a c. di), *Medioevo folklorico. Intersezioni di testi e culture.* Atti del convegno, Macerata, 4-6 dicembre 2007, Alessandria, 2009: 23-56.
Bayrev 1957 = Süheylâ Bayrev, *Symbolisme médiéval. Béroul, Marie, Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
Berlin–Kay 1969 = Brent Berlin, Paul Kay, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, University of California Press, 1969.
Brault 1972 = Gerard J. Brault, *Early Blazon: Heraldic Terminology in the Twelfth and Thirteenth Centuries with Special Reference to Arthurian Heraldry,* Oxford, Clarendon Press, 1972.
Busby 2002 = Keith Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript,* Amsterdam, Rodopi, 2002, 2 voll.
Busby 2007 = Keith Busby, *Post-Chrétien Verse Romance: the Manuscript Context*, «Cahiers de Recherches médiévales», 14 (2007): 11-24.
Colby 1965 = Alice M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Genève, Droz, 1965.
Dubost 1988 = Francis Dubost, *Les couleurs héraldiques du «Perlesvaus»*, in Arrouye *et alii* 1988: 71-85.
Ferlampin-Acher, 2007 = Christine Ferlampin-Acher, *La Table Ronde dans les «Merveilles de Rigomer»,* «Cahiers de Recherches Médiévales», 14 (2007): 49-59.
Harf-Lancner 1984 = Laurence Harf-Lancner, *Lancelot et la Dame du Lac*, «Romania», 105 (1984): 16-33.

Harf-Lancner 1989 = Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo,* Torino, Einaudi, 1989 (ed. orig. Paris 1984).

Joris 1988 = Pierre-Marie Joris, *Note sur le noir dans le Partonopeu de Blois,* in Arrouye *et alii* 1988: 141-52.

Kelly 1969 = Douglas Kelly, *Multiple Quests in French Verse Romance: «Merveilles de Rigomer»,* «L'esprit créateur», 9 (1969): 257-66.

Lecco 1989 = Margherita Lecco, *Il colore di Fauvel*, in Massimo Bonafin (a c. di), *Testi e modelli antropologici,* Milano, Arcipelago, 1989: 93-114.

Lecco 2013 = Margherita Lecco (a c. di), *Le Meraviglie di Rigomer* (*Les Merveilles de Rigomer*), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

Lecco 2019 = Margherita Lecco, *Motivi letterari e motivi folclorici nelle «Merveilles de Rigomer»*, «Romanische Forschungen», 131 (2019): 20-34.

Lecco 2022 = Margherita Lecco, *Elementi parodici nelle 'Merveilles de Rigomer'*, «Cultura Neolatina», 81 (2022): 131-51.

Lecco 2023 = Margherita Lecco, *Desroi/Folie. La comica 'follia' dei cavalieri nelle 'Merveilles de Rigomer',* in Ead. (a c. di), *Criticare ridendo. Comico e riso nella letteratura medievale (XII-XIV secolo)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023: 19-39.

Lot 1954 = Ferdinand Lot, *Étude sur le 'Lancelot en prose'*, Paris, Champion, 1954.

Luzzatto–Pompas 2001 = Lia Luzzatto, Renata Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano, Bompiani, 2001.

Moya 1988 = Marie Hélène Moya, *Les couleurs dans la structure narrative du 'Lancelot'*, in Arrouye *et alii* 1988: 273-83.

Pastoureau 1983a = Michel Pastoureau, *Armorial des chevaliers de la Table Ronde,* Paris, Le Léopard d'or, 1983.

Pastoureau 1983b = Michel Pastoureau, *Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert,* in «Médiévales», 4 (1983): 62-73.

Pastoureau 1993 = Michel Pastoureau, *Les armoiries arthuriennes*, in Keith Busby (ed.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes,* Amsterdam, Rodopi, 1993, vol. II: 245-7.

Pastoureau 1984 = Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles: études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1984.

Pastoureau 2016 = Michel Pastoureau, *Nero, storia di un colore,* Firenze, Ponte alle Grazie, 2016.

Pastoureau 2022 = Michel Pastoureau, *Blanc: histoire d'une couleur,* Paris, Le Seuil Editions, 2022 (trad. ital. *Bianco: storia di un colore,* Milano, Ponte alle Grazie, 2022).

Schmolke-Hasselmann 1980 = Beate Schmolke-Hasselmann, *Der Arturische Versroman von Christine bis Froissart. Die Geschichte einer Gattung,* Tübingen, Niemeyer, 1980.

Sloterdijk 2023 = Peter Sloterdijk, *Grigio: il colore della contemporaneità*, Venezia, Marsilio, 2023 (ediz. orig. Berlin, 2022).
Stones 2018 = Alison Stones, *Les débuts de l'héraldique dans les illustrations des romans arthuriens*, in Ead., *Studies in Arthurian Illustrations*, London, Pindar Press, 2018: 267-88.
Trachsler 1993 = Richard Trachsler, *Lancelot aux fourneaux: des éléments de parodie dans les 'Merveilles de Rigomer'?*, in «Vox Romanica», 52 (1993): 180-93.
Verelst 1976 = Philippe Verelst, *L'enchanteur d'épopée. Prolégomenes à une étude de «Maugis»,* in «Romanica Gandensia», 16 (1976): 123-61.

RIASSUNTO: La teoria di Berlin e Kay sull'uso del colore nelle società umane (che in verità concerne i termini linguistici con cui tali colori sono percepiti e definiti) e le ricerche di Michel Pastoureau sono importanti per lo studio del funzionamento delle culture nel tempo e nello spazio. L'articolo vuole soffermarsi sull'uso del colore – un colore particolare, il bianco – in un testo che appartiene al Medioevo europeo, il romanzo che si intitola alle *Merveilles de Rigomer*, composto verso la fine del XIII secolo in un'area della Francia nord-orientale, soffermandosi sul personaggio del cavaliere Lancelot, figura sulla quale è strutturato il romanzo e organizzato il suo significato.

PAROLE CHIAVE: uso del colore, colore bianco, romanzo arturiano, *Merveilles de Rigomer*, *Lancelot le blanc chevalier*

ABSTRACT: Berlin and Kay's theory on the use of color in human societies (which really concerns the linguistic terms with which such colors are perceived and defined) and Michel Pastoureau's research are important for the study of the functioning of cultures in time and space.The article aims to examine the use of color – a particular colour, the white – in a text that belongs to the European Middle Ages, the romance entitled *Les Merveilles de Rigomer*, composed towards the end of the 13th century in an area of North-Eastern France, focusing on the character of the knight Lancelot, the figure on which the meaning of the romance is structured and organized.

KEYWORDS: use of color, white color, Arthurian Romance, *Merveilles de Rigomer*, *Lancelot le blanc chevalier.*

SAINT MAGLOIRE, LE DRAGON ET AUTRES SERPENTS

Connue et étudiée par les historiens du haut Moyen Âge, la *Vie de saint Magloire* demeure très peu fréquentée et presque inconnue parmi les critiques littéraires, voire même parmi les spécialistes de l'hagiographie en langue vulgaire. Cela s'explique certes per l'intérêt suscité par le personnage surtout pour l'historiographie régionale, – vécu vers la fin du VI^e^ siècle, évêque de Dol-de-Bretagne, abbé sur l'île anglo-normande de Sercq, mort un 24 octobre et objet d'une *Vita* latine articulée en plusieurs parties (BHL 5139, 5140/5144, 5146, 5147) –, mais ne justifie pas le peu d'attention réservé aux deux versions connues en langue vernaculaire, l'une en vers, l'autre en prose, rédigées au début du XIV^e^ siècle, à quelques années de distance seulement.

Cet article se voudrait une mise au point sur cette réception française; à partir de l'analyse d'un passage limité du texte (une liste de reptiles) dans les versions latine et française, d'autres questions seront abordées: le poids éventuel des contraintes formelles (vers / prose) dans les procédés de traduction, le traitement des listes dans les deux versions vernaculaires, le rapport entre celles-ci, l'identité du / des auteur/s des deux traductions.

1. La *Vie de saint Magloire* en français, mise au point

La tradition latine de la *Vita sancti Maglorii* est aussi complexe que ses éditions modernes sont fragmentaires et parfois peu fiables: l'état de la question a été remarquablement éclairé par Joseph-Claude Poulin,[1] ce qui permet aujourd'hui, dans une certaine mesure tout au moins, d'avoir accès aux différentes parties qui la composent et de reconnaître par-là les sources des deux adaptations françaises, l'une en prose, l'autre en vers,

[1] Poulin 1990, repris et développé in Poulin 2009: 199-234.

Carte Romanze 11/2 (2023): 213-237 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/20522
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

auxquelles je vais m'intéresser ici, en revenant en particulier sur le sort que les deux traducteurs ont réservé à cette énumération de serpents.

Presque contemporaines, celles-ci ont, l'une et l'autre, une tradition manuscrite des plus réduites: la version en prose, terminée avant le 28 novembre 1315, est transmise par le ms BnF, fr. 13508 (f. 30r-59v); le poème, signé par Geoffroi des Nès, ne nous est connu que par le ms BnF, Arsenal 5122 Réserve, qui porte la date du 1er novembre 1319.[2] Seule la *Vie* en vers a été publiée,[3] celle en prose demeurant inédite.

Avant d'entrer dans les détails, quelques précisions sur les deux manuscrits. Le ms fr. 13508, pour lequel on peut renvoyer aux bases «Jonas» (IRHT) et «Archives et manuscrits» (BnF), est une copie sur parchemin du XIVe siècle (numérisé dans Gallica); sous une reliure en parchemin, il compte en l'état actuel 59 feuillets (et non pas 69, comme il est indiqué dans les notices en ligne; 230 x 170 mm), qui correspondent de fait à deux unités distinctes:[4]

- la première (f. 1-29, avec piqûres bien visibles) contient une *Vie de sainte Geneviève* en vers; f. 27rb: «Explicit la vie sainte Genevieve»;[5] le

[2] Le *DLF-MA* lui attribue les deux *Vies*, celle en prose d'«attribution probable» (Geoffroi des Nés, notice signée par Geneviève Hasenohr).

[3] En deux parties: Denomy–Brückmann 1957 et 1959.

[4] Dans un article assez récent, Nolwenn Kerbastard a essayé de justifier l'association des *Vies* de sainte Geneviève et de saint Magloire dans un même manuscrit, tout en signalant que le ms fr. 13508 serait le seul, des trois copies médiévales conservées, à ne pas être entièrement dédié à sainte Geneviève (Kerbastard 2017: 106, 128, 132). La notice de Lennart Bohm sur notre manuscrit ne porte de fait que sur la section consacrée à sainte Geneviève (Bohm 1955: 18-19).

[5] Suivent, sur les f. 27rb-28ra, de courts paragraphes, copiés par une main contemporaine mais avec une encre plus sombre: «<C>i enseigne que li douze Apostre firent la Credo et combien chascun*n* en dist de sa partie»; «<C>i enseigne par vers en latin quans espous <s>ainte Anne ot et quans enfans»; «<C>i pouez oïr les nons des .vii. sains de Bretaigne», à savoir les sept saints fondateurs des cités épiscopales de la région: «saint Sanson de Dol, saint Pater de Vennes, saint Corentin de Camper, saint Pau de Lion, saint Papritual de Trigien, saint Brioc de saint Brioc, saint Maslo de Lisne [*sic*]»); «<C>i pouez oïr les nons aus trois rois de Couloigne»; «<C>i orroiz pourquoi on doit plus geuner au venredi que aus autres jours de la semene». Les f. 28rb, 28v, 29r-v sont blancs, sauf pour une note au f. 29v: «Ce livre ci est sainte Gennevieve la petite, à Paris».

texte y est distribué sur deux colonnes, chacune de 33-34 lignes; 25 miniatures en tête de chapitre;

- la seconde unité (f. 30-59; pas de piqûres, main différente) contient la *Vie de saint Magloire* en prose, dont le texte est distribué sur deux colonnes de 36 lignes chacune; explicit au f. 59v[a], partiellement gratté: «Ci fine la vie saint Magloire translatee de latin [*de l.* en interligne] en françoys et escrite en cest <…> mil CCC.XV. le vendredi devant la saint Andri».[6] Le texte dénonce deux lacunes: entre les f. 47 et 48 (un feuillet?) et entre les f. 54 et 55 selon la numérotation moderne, en haut à droite des feuillets.

Le ms Arsenal 5122 Réserve, également décrit dans «Jonas» et «Archives et manuscrits», est aussi une copie sur parchemin du XIV[e] siècle (numérisé dans Gallica); relié en parchemin, il compte 119 feuillets (*ca* 135 x 205 mm), sur lesquels les vers sont distribués à raison de 24 lignes par page (sauf aux f. 85v-86v: 38 lignes / page); à deux endroits au moins (f. 47v, 65v) le copiste a laissé une ligne blanche pour un vers qu'il n'a pas transcrit (v. 2200 et 3042 dans l'édition Denomy–Brückmann). Le texte est lacunaire entre le f. 62v et le f. 63r selon la numérotation actuelle. La décoration comprend des initiales en or et couleur (2 UR, avec lettres d'attente en petit module), des titres tracés à l'encre rouge, et 23 grandes capitales historiées, sur fond d'or, aux f. 1, 6v, 9v, 14r, 19v, 25r, 27v, 31r, 41r, 44v, 48v, 50r, 54r, 56v, 58v, 60v, 72v, 78r, 83v, 92v, 96r, 103r, 110vb (6 à 11 UR, avec encadrements sur les mêmes feuillets). Sauf les deux premiers (incipit du prologue et du poème), les 25 titres de chapitre qui suivent sont distribués verticalement, à droite du texte, sur plusieurs lignes;[7] en bas du f. 77v, quatre lignes sont restées vides, espace insuffisant pour la lettrine décorée qui suit (f. 78r), mais qui aurait bien pu accueillir un titre.

La conclusion du poème mérite de nous retenir un instant, en raison des nombreuses informations qu'elle offre. Après avoir rapporté la

[6] La notice dans la base «Jonas» doit être rectifiée en partie: même en négligeant les deux dates portées sur les manuscrits, on verra plus loin que la *Vie* en prose ne peut pas dériver du poème de Geoffroy des Nés.

[7] On verra en Annexe 3 la reproduction du f. 50r.

dernière «translacion» des reliques du Saint («Coment le cors monseigneur saint Magloire fu tranlatté de la chasse de fust en la chasse d'argent», f. 110v; v. 5201-468), le poète déclare avoir rédigé la *Vie*, «toute rimee | Du latin en françois tournee» (f. 117v, v. 5537-8) sur la demande de l'abbé Gobert de Fraillicourt («à la requeste et l'instance | De l'abbé», f. 117v, v. 5529-30); après quoi il donne son nom et précise la date: «Je, Gefroi, fiz ce livre neuf | L'an mil .ccc. et dis e neuf | Et le livrai, bien m'en remenbre | Droit le premier jour de novembre» (f. 117v, v. 5539-42). On remarquera l'ambiguïté du substantif «livre», qui peut renvoyer tant au contenu qu'au contenant: Geoffroi serait-il à la fois l'auteur de la traduction du latin *et* le copiste du manuscrit? Aurait-il remis à l'Abbé, le 1er novembre 1319, le texte, le volume, l'un et l'autre?

Les deux rédactions françaises, en vers et en prose, dérivent, de manière indépendante, de la même *Vita* latine:[8] la collation des titres internes, dont on trouvera la transcription en Annexe 2, permet de comparer la subdivision de la matière, les coïncidences trouvant leur origine soit dans un éventuel modèle latin commun, soit – ce qui paraît plus plausible – dans la fragmentation même du sujet.

2. Dragon et serpents, en vers et en prose

L'épisode auquel nous nous intéressons ici, qui se situe vers la fin de la *Vie*, est le dernier d'une série de miracles se déroulant en mer ou au bord d'un rivage: sauvetage du cuisinier de saint Magloire, de quelques enfants emportés dans un bateau, du serviteur de saint Sulin englouti par un poisson.[9]

Terrifiés par la présence d'un horrible dragon, les habitants de l'île d'Ange (Jersey) s'adressent à Magloire, vivant alors sur l'île proche de Sarge (Sark / Sercq), certains que son intercession auprès de Dieu pourra libérer leur pays du monstre. Magloire essaie d'abord de se soustraire à la

[8] Proche de celle transmise par le ms BnF, lat. 15436 (*cf.* Poulin 2009: 203-4).

[9] Bernard Merdrignac a souligné cette particularité au sein de l'hagiographie bretonne: Merdrignac 2008: 153.

demande, en insistant sur son indignité; puis, ému par leurs larmes, il obtempère: sa prière à Dieu, bientôt couronnée de succès, s'ouvre par une liste des reptiles obligés d'obéir à Ses ordres. Bien entendu, le dragon est vite anéanti et l'île définitivement débarrassée de sa présence.[10]

Dans ce bref récit, qui correspond au dernier miracle attribué à saint Magloire de son vivant, on aura reconnu tant le *topos* de la victoire du saint contre un dragon[11] que l'élément d'originalité représenté par la liste de serpents qui inaugure l'oraison à Dieu; cette liste a en effet attiré l'attention, il y a une quarantaine d'années, de François Kerlouégan, qui en a reconnu la source, non pas dans une encyclopédie médiévale comme on pouvait s'y attendre, mais bien dans la *Pharsale* de Lucain (Kerlouégan 1985).

En comparant les textes français, deux aspects se constatent d'abord, l'un et l'autre sans surprise; premièrement, l'influence exercée par le vocabulaire latin sur les choix des traducteurs: *decepto* se reflète ainsi dans *deceu*, *decevance* / *decepcion* (le choix du suffixe étant déterminé par les nécessités de la rime), *pedibus femineis* dans *piez de fame*, *humani* (*generis*) dans (*lignage*) *humain* / *humain* (*lignage*) (ici encore, la position du substantif est imposée par la rime), *nocere* dans *nuire*. Quelle qu'en soit la raison – paresse du/des traducteur/s ou conditionnement produit par la source –, ces correspondances peuvent ne constituer que des coïncidences.

D'autres mots se lisent néanmoins dans les deux versions qui, eux, n'ont pas de rapport direct avec les formes latines du modèle. Saint Magloire affirme sa faiblesse en se disant *peccator et luteus*, *pecheur et de boe* dans la prose, *un pecherre* | *Fait de boe* aux v. 2381-2: l'association entre l'homme et le limon dont Dieu l'a tiré est tellement commune qu'elle a dû se présenter de manière spontanée aux deux auteurs. Même constat pour le *hiulco ore* du dragon, traduit en français par (*gueule*) *baee* en prose, (*bouche*) *beee* au v. 2411, la locution s'étant conservée jusqu'en français moderne. Et si le recours à *trebuchier*, dans la prose et au v. 2455,

[10] On trouvera la transcription de l'épisode en annexe : versions en vers et en prose (Annexe 1a), texte latin (1b).

[11] Il ne rentre aucunement dans mon propos de commenter la banalité relative de la lutte contre le dragon dans l'hagiographie médiévale; un article publié en ligne per Nolwenn Kerbastard fait utilement le point sur la question (Kerbastard 2022).

pour traduire *se praecipita*[*re*], est confirmé par les glossaires (*cf. Aalma*: 650-651), l'emploi de *cil / ceus du païs* (prose et v. 2463) pour *incolae* lat. interroge, au vu de l'existence du correspondant vernaculaire *habiteur* (*cf. Aalma*: 386-387).

D'autre part, la liberté dont jouit le prosateur vis-à-vis des contraintes métriques qui s'imposent à l'hagiographe poète, lui permet de se maintenir proche de la source: *Dieu tout puissant* traduit *Deus omnipotens* (*Sire* au v. 2433), *col eschardeus du serpent / colla squamea serpentis* (syntagme disparu dans les vers), *et toutes autres manieres de dragons / et omnia genera draconum* (*vs* le triplet *Dragons et serpens et coulevres* au v. 2444), *noir serpent / serpentem lividum* (l'adjectif n'est pas traduit dans le poème, v. 2446), *anemi / inimicum* (*idem*, v. 2445), *en avant / in antea* (*vs plus* au v. 2449).

Deux mots se signalent dans les vers, tous les deux à la rime, extrêmement rares en ancien et en moyen français, dont seul le second dépend de la version latine: *Et de leu incirconscritibles* (v. 2328; lat. *inlocalis*, dit de Dieu; prose: *sanz leu*); *avecques leur superlectille* (v. 2364; lat. *suppe[lle]ctile*; prose: *leur biens*). Un troisième lemme, tout aussi rare, semble aussi être un calque du latin: *en septene partie* (v. 2484; lat.: *per septenas partes*; prose: *en .vii. parties*).

C'est dans ce cadre qu'il faut situer la liste des «serpents» soumis à l'obéissance à Dieu, que saint Magloire énumère dans la *Vita*: *apis* [pour *aspis*] *somnifera, emorrois sanguiflua, chersidros aquatiqua, ophites arenosa, dipsas torrida, biceps amphisibena, et natrix aquae violator, et jaculi volucres, et praester avidus, et seps tabificus, vacuaque regnans in aula basiliscus*;[12] chaque nom y est accompagné par l'adjectif ou par une brève périphrase qui en résume les caractéristiques propres. Le poète adopte ici une solution qui peut paraître commode, mais qui n'est pas sans respecter la source, en englobant tous les reptiles dans quatre groupes soumis aux quatre éléments: *Serpent d'air et de feu… | Et d'iaue aussinc et de terre* (v. 2441-2).[13]

Le prosateur procède différemment, en offrant une nomenclature latine oú chaque terme est accompagné de sa glose;[14] pour la plupart, celles-ci sont correctes:

[12] Pour l'étude de cette nomenclature latine, et pour les imprécisions qu'elle contient (entre autres: *ophites* désigne un marbre, et non pas un poisson), je ne peux que renvoyer à Kerlouégan 1985.

[13] Denomy–Brückmann 1957, note aux v. 2441-43.

[14] Sur le plan matériel, on remarquera que les lettres initiales de tous les noms des serpents sont relevées en rouge: voir Annexe 4.

> *somnifera* / la dormant; *sanguiflua* / qui giete le sanc; *aquatiqua* / qui repere és yaues; *arenosa* / qui demeure és sablons; *torrida* / la chaude; *volucres* / qui vole (*iaculi* ayant été pris pour un singulier); *avidus* / le glout; *tabificus* ('pestilentiel, infectieux' chez Lucain, selon Gaffiot) / le conchié ('souillé, rempli d'ordures', *Gdf*); *vacua regnans in aula* / qui regne en la sale vuide [f. 46v[b]];

mais on comprend bien que d'autres termes et/ou définitions aient provoqué des fautes, chez le traducteur ou chez le copiste; ainsi, *biceps amphisibena*, oú l'adjectif précède le substantif, est traité comme un seul groupe accompagné par la traduction de *natrix aquae violator* ('qui noe en l'yaue et la corrunt'): par conséquent, la liste française se trouve écourtée d'un reptile.

Si la suppression par Geoffroi des Nés ne surprend pas, c'est plutôt sa conservation par le prosateur qui nous paraît remarquable, d'autant plus que cela représente une preuve philologique irréfutable quant au fait que la prose ne saurait dériver du poème.[15]

3. Pierres précieuses, vertus chrétiennes, vents…

Avant de conclure, et afin de mieux encadrer le traitement réservé à la source latine dans les deux versions vernaculaires, arrêtons-nous rapidement sur quelques autres listes: on verra que leur traitement peut varier, allant de la conservation à la suppression en passant, le cas échéant, par la transformation.

Un autre miracle opéré par saint Magloire au cours de sa vie (chapitre 9 selon ma numérotation) permet à un de ses serviteurs de retrouver dans le ventre d'un poisson le couteau qu'il avait perdu en pêchant. Le récit est suivi d'un long développement, qui se lit dans le manuscrit BnF, lat. 15436,[16] et qui se retrouve dans les deux adaptations françaises:

> *Quam vero eaedem angelicae virtutes pulchrae sint sub preciosorum lapidum nomine in sacro eloquio reperitur cum de primo angelo quibus antequam laberetur circumvallatus erat legitur: Omnis lapis preciosus operimentum tuum: sardius, topazius, iaspis, chrisolitus, onix et berillus, saphirus, carbunculus et smaragdus.* [f. 63r[b]]

[15] Ce qui n'exclut pas – soit dit entre parenthèses – l'identité des deux auteurs.
[16] Éd.: *Acta Sanctorum* 1869: 787-8, § 17.

Et combien ces vertuz angelieles soient beles, il est trouvé en la Sainte Escripture souz le non de pierres precieuses, si comme il est leu des vertus du premier ange avant que il pechast qui en soi les avoit. Toute pierre precieuse est racouverture: sarde, topaze, jaspe, crisolite, oniche, beril, saphir, escharboucle, esmeraude.[17]
[f. 39v^{b}-40r^{a}]

[li ange] Et si sont biaus, n'autre biauté
Humaine a eus n'a egauté,
Si comme il fu du premier ange
Dit – de Ezechiel la pren je –
Qui de sa biauté nous avise
Par .ix. pierres qu'il nous devise
Qui la ornerent et parerent
Et encor les bons anges perent:
Sarde, topaze et jaspe, aprés
Crisolites qui li est pres,
Oniz, berilles et saphir,
Escharboucle et puis afir,
Esmeraude la darreniere:
Ceste biauté grant est et chiere.
[v. 1365-78, f. 29v-30r]

On pourra certes opposer que le lexique mis en œuvre ici était bien plus commun que les termes désignant les serpents, mais ce passage prouve bien que ce ne sont évidemment pas les listes en tant que telles que les traducteurs suppriment.

Les traductions françaises conservent aussi, l'une et l'autre, la liste des vertus énumérées par saint Paul au chapitre 5 de sa Lettre aux Galates et évoquées dans le modèle latin; elle sert ici de conclusion à une guérison miraculeuse opérée par saint Magloire, objet des chapitres 5 et 6 de la prose:

> *Omnes quas vas electionis Paulus Apostolus virtutes enumerat, ei adhibitae videbantur: quod est caritas, gaudium, pax, patientia, longanimitas, bonitas, benignitas, fides, modestia, continentia, et, ut dictum est, castitas.* [BnF, lat. 15436, f. 61v^{b}; *Acta Sanctorum* 1869: 786, §14]

[17] Ici encore, la lettre initiale de chaque nom, à la seule exception de *crisolite*, est majuscule et barrée en rouge. On aura remarqué que l'ordre de présentation de la source est conservé dans les versions françaises.

Et toute<s> les vertuz que saint Pol l'apostre, qui estoit vaissel de election, raconte estoient à li ajoustees, si comme il sambloit: c'est charité, joie, pais, pacience, perseverence, bonté, benignité, foi, attemprance, continence, et si comme il est dist chaasteé. [f. 37v[b]]	Toutes vertuz, sanz mesconter, Que sains Pol a volu descrire Ot saint Magloire sanz desdire: Charité, pais et joie[18] ensamble, Et pacience en li s'asamble, Perseverance et puis bonté; Touz ces biens sont en li conté: Benignitéz, foi, atemprance Et chasté avec contenance. [v. 1134-42, f. 24v]

Une autre énumération subit en revanche une réfection dans les deux versions françaises. Un groupe de jeunes moines emportés par un bateau sont sauvés par l'intervention de saint Magloire qui, sans être présent, conduit le navire par son bâton vers le rivage (chapitre 11 selon ma numérotation); au moment de rentrer au couvent, les enfants sont de nouveau abandonnés en mer, le roi qui les a accueillis confiant dans la «devine vertu» / «la vertu Dieu» au v. 1790 :

… quant li rois ot finé sa parole, le vent d'occidant la prist, et par force, contre ce que li autre vent qui li estoient contraires et esmouvoient la mer, cele nef fendi la mer, et les mena cil vent au tierz jor par grant legiereté sainne avec les enfanz et les biens en grant merveille au port dont ele estoit partie… [f. 43r[a]]	… quant le roi ot sa parole Dist, un vent [mouent] i vient qui la vole: La nef eslieve et maine et guie Que galerne ne la desvie, Ne bise en rien ne li contraire Ne nul vent ne li fait contraire, Ne peril de mer ne l'encontre Ne nul grief ne li vint encontre, Mes si la mer passent et fendent [*fendant*] Qu'au tierz jour sain [*saint*, *t* exponctué] et [sauf se rendent [*rendirent*, *ir* exponctué] Au port premier dont parti furent. [v. 1793-803, f. 38v-39r]

La comparaison avec la source latine est parlante:

> *Nam, finito sermone regali, Zephirus ratem suscipiens, non praecipitem Africum decertantem Aquilonibus, nec tristes Hiadas, nec rabiem Nothi, nec fratris Helenae lucida sidera pertimescens, eamdem navem, aequoreas findentem aquas, ad eumdem portum unde digressa*

[18] Seul écart par rapport à l'ordre du latin, *pais et joie* sont interverties.

> *fuerat, remeante tertia luce* […] *reduxit*. [BnF, lat. 15436, f. 65r[b]; *Acta Sanctorum* 1869: 789b, § 23][19]

C'est ici le prosateur qui simplifie, en glosant *Zephirus* par «vent d'occidant» (puis «cil vent») et en évoquant les autres vents par le biais d'une relative («qui li estoient contraires et esmouvoient la mer»), alors que le poète, sans parvenir à la précision du modèle latin, assure une certaine *varietas*: après «un vent» (v. 1794), un mot par vers évoque, soit un vent précis («galerne», v. 1796 ; «bise», v. 1797; auxquels s'ajoute encore «nul vent», v. 1798), soit des risques plus génériques («peril de mer», v. 1799; «grief», v. 1800).

4. En guise de conclusion, (que) des pistes ouvertes

Pour partielle qu'elle soit, cette lecture des deux versions françaises de la *Vie de saint Magloire* ouvre la voie à des perspectives plus vastes.

Il s'agira en premier lieu de fournir l'édition critique de la *Vie* en prose, qui seule pourra offrir la base solide pour une lecture en parallèle dont Denomy – Brückmann ont déjà montré l'intérêt.

La collation avec la *Vita* latine ne saurait évidemment pas être négligée, même si elle pose plus de problèmes qu'elle n'en résout. Premièrement, le modèle suivi pour les deux traductions françaises nous demeure inconnu, si tant est que le manuscrit utilisé soit conservé;[20] d'autre part, la fragmentation du texte dans les éditions modernes n'aide pas, à plus forte raison que les critères suivis sont souvent différents et

[19] Zephirus est le vent d'ouest; Africum du sud-ouest; Aquilon du nord; Notus du midi; les Hiades représentent une constellation qui annonce la pluie. Ce passage vient d'Horace: *cf.* Kerlouégan 1981: 190-1. Kerlouégan signale que la forme *fratris Helenae* (au lieu de *fratres H.*) montre bien que l'hagiographe latin n'avait pas su interpréter l'allusion aux frères d'Hélène, Castor et Pollux.

[20] La liste établie par Poulin compte dix copies au total, dont les plus anciennes remontent aux X[e]-XI[e] siècles; les plus utiles en raison de la proximité avec les versions françaises sont les mss BnF, lat. 15436; lat. 5283; Arsenal 1032; ainsi que les deux seuls manuscrits ayant transmis la *translatio* de saint Magloire à Paris: Avranches, BM 210 et BnF, lat. 6265. On verra le répertoire et l'examen critique de tous les témoins dans Poulin 2009: 202-25.

parfois peu scientifiques, et que les éditeurs n'ont pas toujours indiqué le(s) manuscrit(s) qu'ils ont utilisé(s).

En corollaire, la question de la forme des deux versions françaises – vers / prose – se pose et mérite attention: dans quelle mesure celle-ci influe et / ou détermine certains choix stylistiques, linguistiques, lexicaux?

Reste enfin à aborder la question soulevée, sous forme d'hypothèse, par Geneviève Hasenohr: est-ce qu'un seul et même auteur serait à l'origine de deux traductions quasiment contemporaines d'un même modèle?[21] S'il est sûr que les dates offrent des points d'ancrage certains,[22] peut-on imaginer un même auteur s'attaquer à traduire en prose une *Vita* pour se consacrer ensuite à une version poétique sur la demande de l'abbé Gobert de Fraillicourt? Relève-t-on des coïncidences dans les traductions que l'on ne peut raisonnablement pas attribuer au hasard? Dans ce cas, le poète, s'il n'en n'est pas l'auteur, aurait-il eu à sa disposition le texte en prose?

Un seul constat me semble s'imposer dès maintenant: l'intérêt d'une *Vie* trop longtemps oubliée et qu'il est temps de soumettre à l'attention des médiévistes, non seulement hagiographes.

Maria Colombo Timelli
(Università degli Studi di Milano)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Aalma = *Le Dictionnaire* Aalma. *Les versions de Saint-Omer, BM 644, Exeter Cath. Libr. 3517 et Paris, BNF lat. 13032*, éd. par Brian Merrilees et William Edwards, Introduction et texte critique entièrement révisés et mis à jour par Anne Grondeux, Turnhout, Brepols, 2019.

[21] Voir *supra*, note 2.

[22] Comme on l'a vu, le manuscrit en prose porte la date 1315, alors que le poème complète la *Vie* par le récit de la dernière translation – de la châsse en bois à la châsse en argent – à laquelle le poète déclare avoir assisté personnellement le 9 juillet 1318.

Acta Sanctorum 1869 = *Acta Sanctorum octobris… collecta, digesta, commentariisque et observationibus illustrata…*, X, Paris · Rome, Victor Palmé, 1869.

Bohm 1955 = Lennard Bohm, *La Vie de sainte Geneviève de Paris, poème religieux*, Thèse, Université d'Uppsala, 1955.

Denomy–Brückmann 1957 / 1959 = Alex J Denomy et J. Brückmann, *An Old French Poetic Version of the Life And Miracles of Saint Magloire*, «Mediaeval Studies» XIX (1957): 251-312; XXI (1959): 53-128.

DLF-MA = *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1990.

Kerbastard 2017 = Nolwenn Kerbastard, *Les réécritures hagiographiques en français au Moyen Âge. Le dossier de sainte Geneviève*, in Barbara Fleith, Réjane Gay-Canton, Géraldine Veysseyre (dir.), *De l'(id)entité textuelle au cours du Moyen Âge tardif*, Paris, Classiques Garnier, 2017: 101-42.

Kerbastard 2022 = Nolwenn Kerbastard, *Quand le diable se fait dragon: l'exemple des Vies de saint Agile de Rebais* (en ligne sur le site: *Effervescences médiévales*, https://effervescencesmedievales.home.blog/2022/07/28/nolwenn-kerbastard-mm2/#_ftnref1, consulté le 6 mai 2023).

Kerlouégan 1981 = François Kerlouégan, *Les citations d'auteurs latins profanes dans les Vies de saints bretons carolingiennes*, «Études celtiques» 18 (1981): 181-95.

Kerlouégan 1985 = François Kerlouégan, *Une liste de reptiles dans la «Vie de saint Magloire»*, «Études celtiques» 22 (1985): 287-94.

Merdrignac 2008 = Bernard Merdrignac, *Horizons insulaires et transactions foncières dans les «Miracles» de saint Magloire*, in Id., *Les saints bretons entre légendes et histoire: le glaive à deux tranchants*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008: 153-66 (open access; article déjà publié sous le titre *Les religieux et la mer*, «Histoire médiévale et archéologie» 16 (2004): 77-93.

Poulin 1990 = Joseph-Claude Poulin, *Les dossiers de s. Magloire de Dol et de s. Malo d'Alet (province de Bretagne)*, «Francia» 17 (1990): 159-209.

Poulin 2009 = Joseph-Claude Poulin, *L'hagiographie bretonne du haut Moyen Âge. Répertoire raisonné*, Suttgart, Thorbecke, 2009.

RÉSUMÉ: Deux versions françaises de la *Vie de saint Magloire* (saint breton vécu au VI^e^ siècle) nous sont parvenues, l'une en prose, inédite (ms BnF, fr. 13508, daté 1315), l'autre en vers (ms Arsenal 5122 Réserve, daté 1319), dérivées d'un même modèle latin. À partir d'un passage limité – une liste de serpents englobée dans une prière –, cet article se propose d'aborder des questions plus générales: les pratiques de traduction dans les deux textes, le traitement des énumérations, les rapports entre les deux versions. D'autres interrogations restent ouvertes, que seule l'édition de la version en prose permettra de résoudre au moins en partie.

MOTS-CLÉS: *Vie de saint Magloire*; traduction en moyen français; Geoffroi des Nés; ms BnF, fr. 13508; ms Arsenal 5122 Réserve.

ABSTRACT: Two Middle French versions of the *Vie de saint Magloire* (a 6th-c. Breton saint) have come down to us, one in prose, still unpublished (ms BnF, fr. 13508, dated 1315), one in verse (ms Arsenal 5122 Réserve, dated 1319, and published in 1957-1959), most probably both derived from the same Latin source. Starting from a short passage – a list of snakes encompassed in a prayer –, this article deals with more general issues: the translation practices in the two texts, the treatment of enumerations, and the relationship between the two versions. Other questions remain open, which only the edition of the prose version may address and solve.

KEYWORDS: *Vie de saint Magloire*; Middle French translations; Geoffroi des Nés; ms BnF, fr. 13508; ms Arsenal 5122 Réserve.

Annexe 1a – Saint Magloire et le dragon[23]



BnF, fr. 13508 (*Vie* en prose)



Arsenal, 5122 Rés. (*Vie* en vers)

[46r^{a}] Du serpent qui fu chacié et morut.

Li maistres de l'un Testament et de l'autre, et qui sont entroduit[26] és devines escriptures, afferment, partie par parole, partie par essample, que les ensaignes de la puissance devine, lesqueles Dieu, comme il soit non visible et sanz leu, fait en ses sainz par son ouvrage visablement[27] et en leu pour le profist de ceus qui seront, comme il soit tout [46r^{b}] puissant, ne sont pas à laissier par silence.

Et pour ce je me fie que par l'aide et par la priere de saint Magloire les retenanz[28] qui font la langue demorer à parler puent estre desliez, car

[50r] Coment une isle qui estoit apelee Ange et les bones <genz>[24] qui habitoient furent delivrez d'un serpent par la vertu[25] monseigneur saint Magloire.

2321 Du double Testament li sage
Entroduis en devine page[31]
Nous veulent affermer et dire
2324 Que les vertuz de nostre Sire
Qu'en ses sains fait visiblement
Et en mains leus communement,
[50v] Conbien que Diex soit invisibles
2328 Et de leu incirconscritibles,[32]
Car l'en ne le puet contenir,
Pour ceus qui sont à avenir
À leur profit deut on retraire.
2332 Donques ne me doi je pas taire
Des granz vertuz qu'e<n> saint Magloire
Fist Diex, car par son ajutoire

[23] Dans la transcription qui suit, j'adopte les critères habituels pour les textes anciens ; je distingue les homographes par l'accent aigu (*és*, *més*) ou grave (*à*, *là*, *où*).

[24] J'intègre le substantif malgré la note de Denomy–Brückmann 1957: 306 (v. 2321), en me basant sur l'occurrence du v. 2486.

[25] Denomy–Brückmann 1957: *par la priere*.

[26] lat. *instructi* (voir aussi v. 2322)

[27] Forme attestée dans *DMF*.

[28] lat. *retinacula*. Seule attestation dans *Gdf* et dans Matsumura, 'muscle qui retient'. Le même mot se lit au f. 44v^{a} au sujet de la jeune fille qui recouvre la parole par l'intervention miraculeuse de saint Magloire: «les retenanz de la langue […] furent rompuz» (lat.: *ruptis retinaculis linguae verbi morosae*, *A.S.*: 790b, § 26; «la langue li fu deliee», v. 2040).

[31] lat. *divinis paginis*

[32] 'qui ne peut être circonscrit' selon *Gdf*, avec deux seules occurrences dont la nôtre, toutes les deux rapportés à Dieu (lat. *inlocalis*).

les forces que non sens[29] denee[30] charité les amenistre.

Si enterrai en .i. bois apparant et metrai mon efforcement à ataindre aucun pou de ses rains de ses vertuz.

À un temps, quant la terre de Sarge estoit renommee par les vertuz du beneoit home devant dit saint Magloire, que l'ille d'Ange, qui est voisine à Sarge, commença à estre gastee par un serpent moult mal qui i habitoit et se tapissoit és cavernes et és sauvages[36] leus.

Et comme la cruelté de cel serpent eust ja gasté et devoree grant partie de cele isle, et ne peust estre chacié ne par legieres menaces ne par force de charmes[37] ne par nul engign, les genz qui là habitoient s'enfoïrent et enmenerent leur fames et leur enfanz et leur biens, et par .iii. anz lessierent cele isle vuide.

À la parfin il pristrent <conseil>[38] avec leur prince, qui par le droit de son pere gouvernoit cele isle, et requistrent en plorant l'aide et les prieres de saint Magloire.

Ma langue tardive et liee
Porra tost estre desliee,[33]
Car charité donne et ostrie
La force que non sens denie.
Pour ce di je que temps or est
Qu'ausinc comme d'une grant forest[34]
Aucuns petiz rainz[35] de ses signes
Die, se d'ooïr estes dignes.

En ce temps que l'isle de Sarge
Estoit et de lonc et de large
Tant de saint Magloire honoree,
Une isle qui est apelee
Ange, de Sarge assez procheinne,
Estoit en grant doute et en peinne
D'un serpent qui és bois estoit,
Et souvent ausinc s'arrestoit
[51r] En cavernes repostement.[39]
Et mout le païs cruelment
Mena et degasta entour
Siques n'en fermeté[40] n'en tour
Ceus du païs seurz n'estoient
Et leur isle auques toute voient
De cele serpent denavree
Ne de là ne pot estre ostee
Ne par armes ne par menace
Ne par engin que l'en i face.
Trois anz touz plains ainsiques furent
Jusques à tant que conseil urent
Du prince à cui estoit cele isle
Qu'avecques leur superlectille[41]
S'en voisent et <que> l'isle lessent[42]
Ne jusques à tant si ne cessent
Qu'à saint Magloire venu soient
Et qu'en plorant il li souploient
S'aide ; et ceus ainsinc le firent,
Longuement pas n'i antendirent.[43]

[29] lat. *imperitia* (voir aussi v. 2328)

[30] *deuee*, mais *denegat* lat. et *denie* au v. 2338.

[33] Denomy–Brückmann 1957: *deliee*

[34] Denomy–Brückmann 1957: *Q'ausinc con*(*me*)

[35] lat. *ramusculos*.

[36] *-s* final en interligne.

[37] La leçon de la prose confirme le latin *carmis* ('paroles magiques, enchantements'), leçon mise en doute par les Bollandistes, qui ajoutent dans la marge: «*sic*; *leg.* armis?»; en revanche, le v. 2359 («ne par armes») appuierait l'existence d'une variante en latin déjà (*armis*). *Engign* (*engin* au v. 2360) correspond au latin *ingenio*.

[38] lat. *inito consilio* (*cf.* v. 2362)

[39] lat. *latenter*.

[40] 'enceinte fortifiée, fortification', *Gdf*. Denomy–Brückmann 1957: *fermenté*

[41] 'bagage' selon *Gdf*, deux seules occ. dont la nôtre (*omni suppe[lle]ctile* lat.); la prose opte pour une banalisation: *leur biens*.

[42] *et li si l.* Denomy–Brückmann 1957: *S'en v. et* [*qu'il*] *l'i si l.*

[43] *e* initial corr. *a* en interligne.

Et comme en plorable[44] voiz il mostrassent leur complainte au beneoit home saint Magloire, en dist[45] que il respondi humblement:[46] «Freres, Cil à cui touz les elemenz servent, et à qui nul ne puet resister contre sa volenté,[47] Cil ait pitié de vos[48] [46v^{a}] engoisses et vous veille delivrer de la gueule du grant serpent.Més à moi, biaus douz enfanz, qui sui pecheur et de boe[49] et avironné de foible char, et que si comme vous savez je n'ai pas la puissance de mon propre cors, ne me requerez pas teles choses.»Et cil assiduelment[50] le requeroient que il eust pitié de leur doulour, et que il chaçast le serpent des cavernes oú il estoit acoustumeement, et que, par la victoire qui par li leur seroit donnee du cruel[51] serpent, il eust à touz jorz més cele terre en sa[52] seignorie.

Et quant saint Magloire entendi
Leur dit, humblement leur rendi
Responsse et dit en tele guise:
«Freres, Cil à cui font servise
[51v] Les elemenz, n'à cui nul home
Ne puet contrester, c'est la some,
Ne rien qu'à son gré tout ne viegne
Vous aide, comment que viegne,
Du serpent, et deliverra.
Chascun de vous l'en requerra,
Non pas moi qui sui un pecherre
Fait de boe, més li requerre
Devez, car sus moi sanz doutance
Je meïsmes n'ai pas puissance.»
Més ceus touz jourz en haut crierent
Et de leur meschief le prierent
Que de la caverne et la fosse
La beste venimeuse et grosse
Getast, et que eussent victoire
De li. Et pour ce à saint Magloire,
Cele beste ocise et tuee,
Cele terre feust donnee
À touz jourz[53] pardurablement.

Et saint Magloire ne fu mené par nule couvoitise,[54] més il fu esmeu par leur larmes, et mena .xii. moines avec lui pour aler veoir le leu, et ala emsemble avec eus au rivage.

Lors saint Magloire tendrement
De leurz lermes fu esmeü.
Sanz couvoitise qu'ait eü
Douze moines avec soi mene ;
Pour veoir le leu les ordene
[52r] Avecques li jusqu'au rivage.

Aprés ce, comme il eust parfet là jeune de .iii. jorz, il eslut homes forz et sages et qui savoient la voie, et amena .iii. nés, et non pas soi fiant en l'aide humaine, més en cele de Dieu, il vint seurement à la pierre caverneuse[55] qui estoit couverte de buissons oú le mal serpent habitoit.

Puis jeüné de bon corage
Ont troiz jourz, puis a esleü
Des plus sages qu'il a seü
En trois nés, sanz humaine aide,
Més que de Dieu qui les aide.
En la caverne en la perriere
Couverte devant[58] et derriere
De haies, oú est et demeure

Et sanz demeure li serpenz, si comme il estoit

Le serpent, s'en vindrent en l'eure;
Et le serpent, qui de nature

[44] 'triste, lamentable' selon *Gdf*; *lugubri voce* lat.
[45] lat. *fertur*.
[46] lat. *humiliter* (*cf*. v. 2372).
[47] *cujus coluntati nullus potest resistere*
[48] *uous* (lat. *vestris infortuniis*).
[49] lat. *luteus* (*cf*. v. 2382: *fait de boe*).
[50] 'assidûment' *DMF* et *Gdf*, rare; *vocibus assiduis* lat.
[51] *ciel* (souligné) *cruel*.
[52] *en sa* en interligne.
[53] Denomy–Brückmann 1957: *touzjouz*.
[54] lat. *Nulla cupiditate ductus* (*cf*. v. 2396).
[55] lat. *ad petram cavernosam* (dédoublé au v. 2405).
[56] lat. *quasi hiulco ore* (*cf*. v. 2411).
[58] *devant devant et d*.

de malicieuse nature, quant il connut leur venue ne douta point à venir contre eus gueule baee[56] ausi comme pour prendre sa praie[57] si comme il avoit acoustumé.

Et quant saint Magloire vit le serpent qui avoit les yex gros et[60] tournez, le visage espoentable,[61] la langue grant, les [46v^{b}] denz granz et agües, il fist premierement le signe de la croiz contre son impetuosité,[62] et aprés, par l'aide de Dieu, il le feri parmi la gorge de la pointe du baston que il portoit en sa main, et li fist une plaie sanz guerison.[63]

Et comme les genz deissent à saint Magloire que il le menast sus le haut de la montaigne ausi comme une autre beste douce ou comme une berbiz, il prioit[64] par teles paroles et disoit:

«Dieu tout puissant, qui eus pitié de home qui estoit deceu par la decevance du serpent, et commendas que le col eschardeus[65] du serpent fust defoulé par piez de fame, au commandement duquel obeist *Aspis* la dormant, et *Emorroïs* qui giete le sanc,[66] et *Chersidros* qui repere és yaues, et *Ophites* qui demeure és sablons, et *Dipsas* la chaude, et *Biceps emphisibena* qui noe en l'yaue et la corrunt, et *Iaculi* qui vole, et *Prester* le glout, et *Seps* le conchié, et *Baselique* qui regne en la sale vuide, et toutes autres[67] manieres de dragons, Sire, acravente cest noir serpent qui est anemi du lignage humain, que il, quant le pooir par quoi il fet mal li sera osté, il ne puisse en[68] avant nuire à tes crestiens.»

Chaude[59] estoit, qui vit l'aventure,
La bouche beee s'avoie
Comme s'il courut à sa proie
Encontre sanz avoir doutance.

Saint Magloire, qui la senblance
Du serpent vit espoentable,
Et denz et langue ot menaçable
Et les iex tournez[69] en la teste,
Devant li va et si s'areste
Et de la vraie croiz le saigne
Pour ce que son pooir refraigne;
Et puis, du baston qu'ot, la pointe
Parmi la gorge li apointe
[52v] Et par l'aide de Dieu de plaie
Mortel en tel guise le plaie.
Quant les genz du païs ce virent,
Lors à saint Magloire requirent
Qu'en cele place ne remaigne
Més u plus haut de la montaigne,
Comme une berbiz ou oaille,[70]
Le maine, més qu'en sivent aille.[71]
Ainçois Dieu prie en tel maniere:
«Sire, qui jadis ça arriere
Euz d'omme compassïon,
Qui par la grant decepcïon
Du serpent estoit deceü,
Dont tu en fus si esmeü
Que tu l'en feïz adouler
Et de piez de fame fouler
Si que la vengence en preïst
Com Sire à cui tout obeïst,
Serpent d'air et de feu, en l'erre,
Et d'iaue aussinc et de terre,
Dragons et serpens et coulevres,
Moustre ci tes devines oevres,
Et ce serpent que tant domage
A fait à ton humain lignage,
[53r] Abat, et si veilles destruire
Qu'à ton pueple ne puist plus nuire.»

[57] *-e* final en interligne.

[59] lat. *nature callidissimae*. Erreur de traduction, erreur paléographique ou faute dans le modèle? (*malicieuse* dans la prose).

[60] *et* en interligne

[61] lat. *terribili vultu* (*cf.* v. 2415)

[62] lat. *impetum* (*pooir* au v. 2420)

[63] lat. *insanabile vulnus* (*mortel* au v. 2424)

[64] *croit* (lat. *orabat*; *prie* au v. 2431)

[65] 'écailleux' selon *Gdf*, rare; *colla squamea* lat.

[66] *fanc*

[67] *-s* final en interligne.

[68] *en* en interligne.

[69] Même traduction dans la prose, résultat d'une mauvaise lecture ou modèle fautif ? (lat. *torvis*).

[70] lat. *ut ovinum pecus* (la prose amplifie : *comme une autre beste douce ou comme une berbiz*)

[71] Ce vers pose problème: le copiste ayant graphié très nettement «mes quen si veut aille», Denomy

Et co*m*me chascun respondist à ceste voiz[72] «Amen», le serpent vomi tout son venin en la vert herbe, et commença à foïr par les[73] leus perreus de la montaigne et à trebuchier[74] par les fosses des [47r^{a}] costez de la montaigne et se derompi menuement touz les menbres devant touz ceus qui là estoient.

À ceste voiz touz respondirent :
«Amen», puis assez briement virent
Ce grant serpent sanz arrester
Tout le venin de soi geter
En l'erbe vert[75] et puis aprés
Par les roches qui sont là prés
Trebuchier devant et derrieres
Et par roches et par perrieres
Sanz autre est par soi si bleciez[76]
Qu'en pieces c'est touz despeciez ;
Et Diex aidant, ce doit on croire,
Par la vertu de saint Magloire,
Vilment au fonz aval leanz[77]
La vië feni touz veanz.

Et par la vertu saint Magloire et par l'aide de nostre Seigneur Jhesucrist sa vie fu du tout finee.

Et quant cil du païs[78] orent ce veu, il se agenoillerent à terre à ses genouz touz emsemble aveuc leur prince, et li prioient par granz prieres que il preist à touz jorz à son titre toute l'ysle que il avoit delivree du serpent.

Lors ceus du païs et le prince
Qi sires fu de la province
À genouz prient sanz attendre
Saint Magloire qu'il veille prendre
Toute l'isle et li soit livree
Pource que franche et delivree
Par li du serpent a esté.
Més saint Magloire a contresté
[53v] Et com tristes,[84] en gemissement,
Respondu leur a humblement
Que telles paroles laissassent
Et qu'à li pas n'apropriassent
Tel miracle ne si grant signe,
Car de ce ne se tenoit digne,
Ainçois à leur devocïon
De quoi Diex ot compassïon,
Et pour le bien qu'en eus savoit
Pour eus tel signe fait avoit.
Més ceus si longuement plorerent
Et ses moines tant le prierent

Et quant saint Magloire oï ce, il fu triste et soupira moult, et dit humblement[79] que tel miracle n'estoit pas otroié à sa vertu, més à leur devocion[80] par nostre Seigneur Jhesucrist.

Brückmann 1957 ont édité «mes qu'en s'i veut aille», en ajoutant dans une note: «There is no parallel in Latin. The meaning and order seem to be: *mes qu'en aille s'i veut* (The people ask St. Maglorius to lead the serpent high in the mountain like a sheep) except that it depart willingly». Je suis redevable à un de mes relecteurs de la proposition: «més qu'en *liu* veut aille», en corrigeant *si* par *liu* et en interprétant *veut* comme une graphie de *vuit*; on comprendrait alors: «pourvu qu'il s'en aille dans un lieu desert», ce qui convient parfaitement au contexte. Si j'adopte «més qu'en sivent aille» («pourvu qu'il parte en suivant [saint Magloire]»), c'est uniquement pour des raisons d'économie.

[72] lat. *Ad hanc vocem* (*cf.* v. 2449).

[73] *-s* final en interligne.

[74] Ici et au v. 2455, *trebuchier* correspond au lat. *se praecipitans*.

[75] Denomy–Brückmann 1957: *l'herbe vert[e]*. Lat.: *omne venenum in viridi gramine serpens evomuit*.

[76] *bleciesz*, *s* exponctué.

[77] *leenz*, second *e* corrigé en *a*.

[78] lat. *incolae* (*cf.* v. 2463).

[79] lat. *humili voce*… *tale miraculum* (*cf.* v. 2472 et 2475).

[80] lat. *sed illorum devotioni* (*cf.* v. 2477).

[84] Denomy–Brückmann 1957: *con tristes*.

À la parfin et au derrain[81] il fu vaincu par les lermes de cele gent ou par les prieres des moines, et commanda que cele isle fust devisee en .vii. parties, et fu touché par le regart devin[82] et laissa as genz heritiers du païs les .vi. parties, et la septiesme il retint à touz jorz pour lui et pour ses moinnes,

par la volenté de nostre Seigneur Jhesucrist de qui l'onneur et l'empire est parmenable[83] par touz les siecles des siecles. Amen.

Qu'au darrenier à eus l'otrie.
Et l'isle en septene partie[85]
Ont parti, dont les sis parties
Au bones genz sont departies
Come à hoirs par successïon,
Et la septieme porcïon
Saint Magloire à soi et ses moines
Retint: ce fu ses patremoines.
Li et ses moines ensement
L'ont pris à perpetuelment[86]
En l'onneur de Dieu nostre Sire
Qui regne u souverain empire.

[54r] Liquelz si nous veille inspirer[87]
Que nous vivienz sanz empirer,
Car se nous vivons par enpire
Nous en arons aprés du pire.
Pour ce li pri que je n'enpir
Si que le voie u ciel enpir.
Ausinc pas ne vous enpirez
Més de voz[88] pechiez soupirez
Si que Diex par espirement[89]
Voiez puis vostre expirement. Amen.

[81] lat. *tandem ad ultimum*.
[82] lat. *tactus divino respectu* (supprimé dans les vers).
[83] lat. *permanet*.
[85] lat. *per septenas partes*.
[86] lat. *in perpetuum* (mq dans la prose).
[87] Geoffroi des Nés ajoute, à la fin de chaque épisode, des vers fondés sur la paronomase, ici à partir de *empire* au v. 2495.
[88] Denomy–Brückmann 1957: *vos*.
[89] 'expérience' *Gdf*, ou 'intervention divine' *DMF*.

Annexe 1b - Texte latin (éd. des Bollandistes, *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum*…, Bruxelles – Paris, Schepens – Picard, tome 3, 1893: 308-10; texte vérifié sur le ms BnF, lat. 15436, f. 67r-68r)

[f. 67r^{b}] **De serpente illecto et exstincto**

Utrius[que] Testamenti doctores divinis paginis instructi, partim verbo [partim] exemplo satis affirmant divinae potestatis insignia, quae Deus omnipotens, cum sit invisibilis et inlocalis, visibiliter et localiter ad posteritatis utilitatem operatur in suis sanctis, silentio non esse praetermittenda. Igitur sancto Maglorio patrocinante retinacula linguae verbi morosae confidens posse dissolvi, nam et vires quas imperitia denegat caritas administrat, silvam patentem ingrediens, paucos ramusculos illius virtutum attingere conabor.

[f. 67v^{a}] **Q**uodam itaque tempore, dum praefati viri Maglorii virtutibus Sargia celebris haberetur, Angia insula, eidem Sargiae vicina, a quodam serpente silvestria loca et cavernosa incolente latenter devastari coepit. Cumque jam serpentina feritas insulam maxima ex parte devorasset, et nec minis levibus nec carmis [*sic*; *leg.* armis?], minacibus nec aliquo ingenio posset expelli, incolae triennio, cum uxoribus et parvulis et omni suppe<lle>ctile fugam arripientes, praefatam insulam vacuam dimiserunt. Tandem inito consilio cum suo principe, qui insulam jure paterno regebat, sancti Maglorii suffragia lacrimabiliter petierunt. Cumque suam querimoniam beatissimo viro Maglorio lugubri voce referrent, humiliter respondisse fertur: *Fratres, ille cui cuncta famulantur elementia, et cujus voluntati nullus potest resistere, propitietur vestris infortuniis, et liberet vos a faucibus immanissimi serpentis. **S**ed de me, filioli, qui sum peccator et luteus, fragili carne circumdatus, nolite talia postulare, quem nostis proprii corporis potestatem non habere.* **A**t illi vocibus instabant assiduis, ut condolens illorum calamitati, serpentem e cavernis more solito eiceret, et concessa sibi de pestifero angue victoria, eamdem terram suae potestati in perpetuum subjugaret. Sanctus itaque Maglorius, nulla cupiditate ductus, sed eorum lacrimis commotus, xii^{cim} monachos secum ducens, visurus locum simul cum illis perrexit ad litus. Deinde, [f. 67v^{b}] peracto jejunio triduano, strenuos viros et peritos itineris eligens, cum ternis navibus ad petram cavernosan frutice coopertam, ubi pestifer anguis versabatur, divino non humano fretus auxilio, confidenter accessit. **N**ec mora, serpens, ut erat naturae callidissimae, cognito illorum adventu, quasi hiulco ore more solito capturus intrepidus obviare non timuit. Sanctus vero Maglorius, videns serpentem torvis luminibus, terribili vultu, fulmineis dentibus, lingua minaci, primitus signo sanctae crucis illius impetum repressit, deinde cuspide [*cusbide*] baculi, quem forte manu gestabat, per medium guttur, Domino cooperante, insanabile vulnus inflixit. Cumque, suadentibus incolis a sancto Maglorio ad supercilium montis ut ovinum pecus duceretur, talibus verbis orabat dicens: *Deus omnipotens, qui condolens homini fraude serpentina decepto, colla squamea serpentis calcare praecepisti pedibus femineis, cujus praeceptis obtemperat apis* [*sic*] *somnifera, emorrois sanguiflua, chersidros aquatiqua, ophites arenosa, dipsas torrida, biceps amphisibena, et natrix aquae violator, et jaculi volucres, et praester avidus, et seps tabificus, vacuaque regnans in aula basiliscus, et omnia genera draconum, hunc serpentem lividum, humani generis inimicum, tua virtute ineffabili prosterne, ut ablata sibi vulnifica potestate, nullatenus ei liceat tuis fidelibus in antea nocere.* **A**d hanc vocem cunctis respondentibus *Amen*, omne venenum in viridi gramine serpens evomuit, [f. 68r^{a}] per

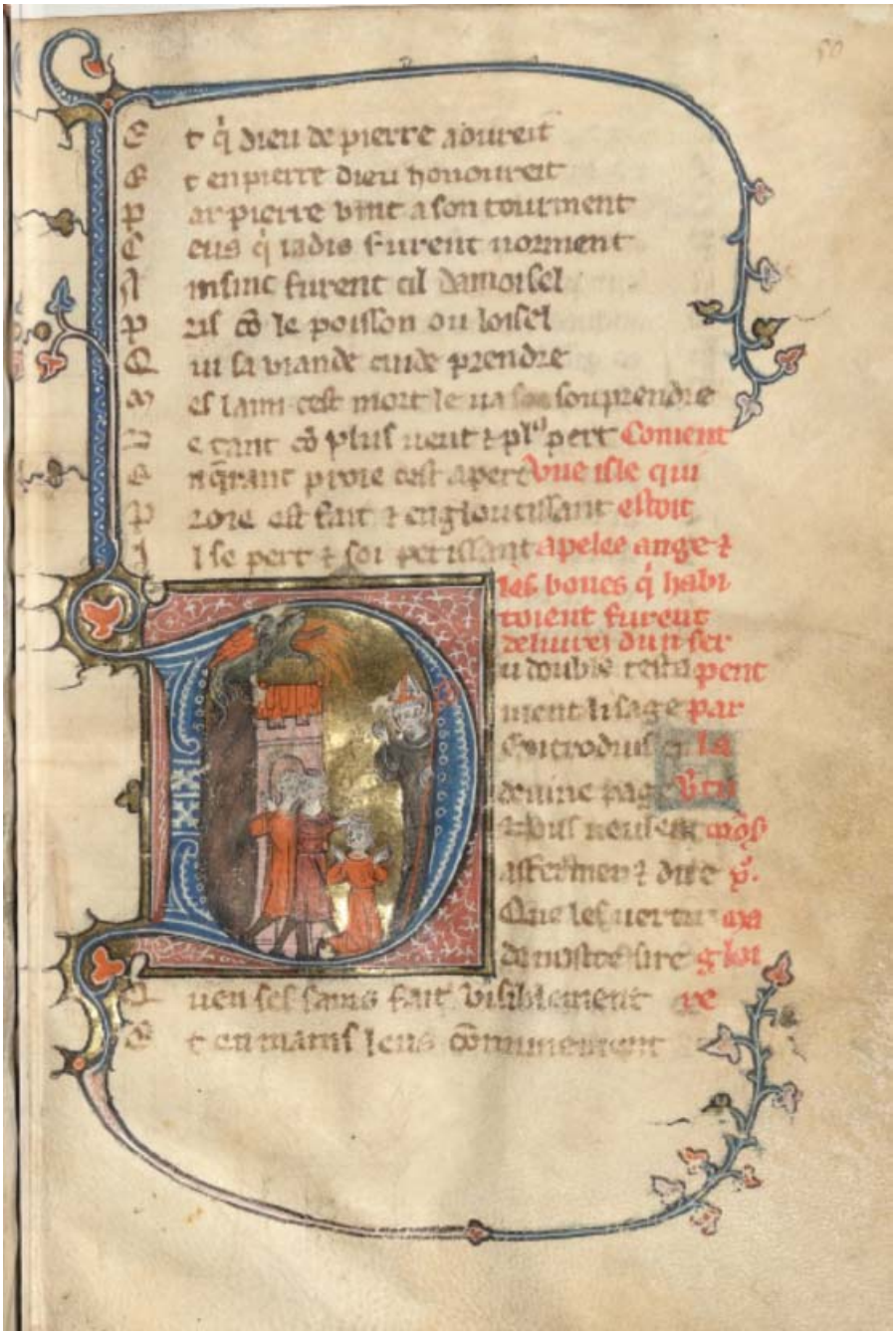
devexa et petrosa montis latera se praecipitans, dissolutis menbris minutatim coram cunctis astantibus per virtutem sancti Maglorii, suffragante Domino nostro Jesu Christo, vitam funditus exhalavit. Quo viso, incolae una cum suo principe voluti, obnixis precibus precabantur ut totam insulam a serpente liberatam sibi in perpetuum titularet. Quo audito, sanctus Maglorius, tristis effectus, multum ingemuit, humili voce constans tale miraculum non suae virtuti sed illorum devotioni a Domino Jesu Christo fuisse concessum; tandem ad ultimum seu lacrimis indigenarum seu precibus monachorum victus, insulam per septenas partes dividi praecepit, et tactus divino respectu, dimissis senis partibus incolis heredibus, septimam partem sibis et suis monachis in perpetuum vendicavit, opitulante Domino nostro Jesu Christo, cujus honor et imperium permanet in sempiterna saecula saeculorum. Amen.

Annexe 2 – *Vie de saint Magloire*, versions en prose et en vers, titres de chapitre

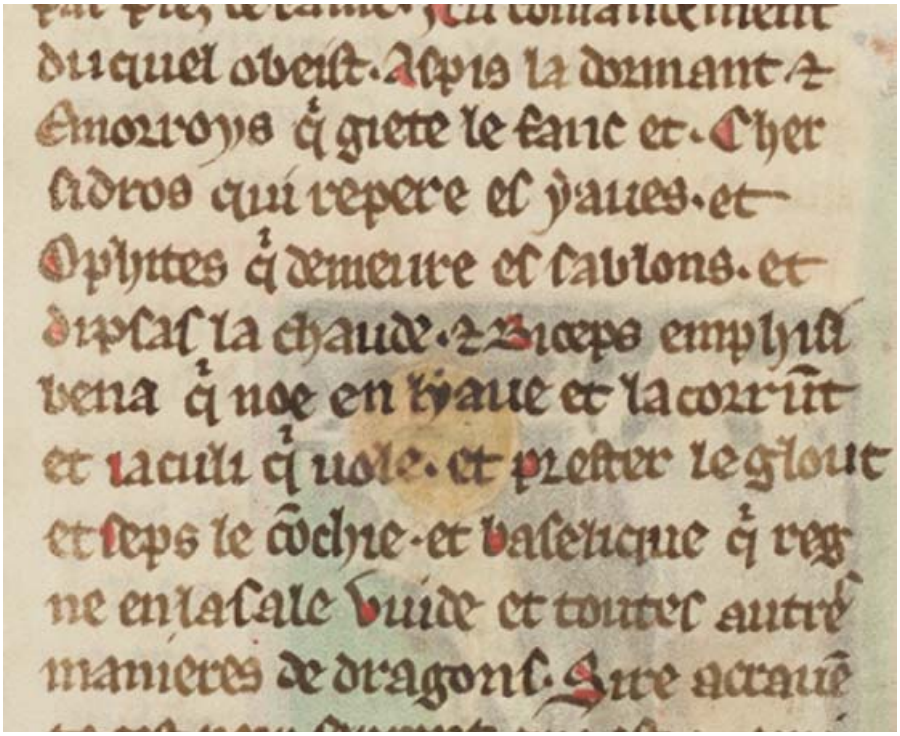
BnF, fr. 13508 (*Vie* en prose)	Arsenal, 5122 Rés. (*Vie* en vers)
30r[a] [1] Ci commence li prologues en la Vie monseigneur saint Magloire, qui fu arceversque de Dol, et les miracles que i fist.	1r Ci commence li prologues de la Vie monseigneur saint Magloire.
31v[a] [2] Ci commence la Vie du benoit saint confesseur monseigneur saint Magloire qui fu arcevesque de Dol, et comment entre li et saint Sanson furent de bone vie, et li dit que il seroit arcevesque.	6r Ci commence la Vie monseigneur saint Magloire. Coment il fu premier mis à l'escole et coment li anges li escripsoit en ses tables la leçon et rendoit plus .ii. temps ou .iii. que le mestre ne li prenoit.
33v[a] [3] Coment par les lettres empraintes par l'ange saint Magloire dés son enfance fu entroduit és desceplines des escoles.	
	9v Comment monseigneur saint Magloire mena sainte vie avec saint Sanson, et comment il fu arcevesque de Dol aprés saint Sanson.
	14r Le trespassement monseigneur saint Sanson, et comment monseigneur saint Magloire fu arceversque de Dol aprés saint Sanson.
34v[b] [4] Comment il se parti de son siege propre par le commandement de l'ange et fu hermite en une isle de mer.	15r Coment saint Magloire lessa l'arceveschié de Dol et s'en ala en hermitage.
36r[b] [5] D'un conte qui estoit apelé Loescon que saint Magloire gueri d'une mout laide maladie de meselerie.	19v Coment monseigneur saint Magloire gueri le conte Loiescon de sa meselerie.
	21v Coment le conte donna la moitié de sa terre à saint Magloire.
36v[b] [6] Auquel nostre Sires donna tant de grace que non pas seulement les homes més les oisiaus du ciel et les poissons de la mer obeissoient à son commandement, ainsi que là oú il aloit il aloient et revenoient avec li.	21v Coment les oisiaus et les poissons qui estoient en la partie du conte vindrent en la partie saint Magloire.
37v[b]-38r[a] [7] Coment il resuscita un mort que la mer avoit transglouti quant il estoit encore demorant en cel hermitage [*en h. en cel*, corrigé à la relecture].	25r Comment le keu monseigneur saint Magloire ala peeschier en la mer et se noia et par la priere du saint il fu resuscité.
38r[b] [8] Des poissons, et comment un en amenoit tant comme il en convenoit pour la table saint Magloire si comme il est leu ci aprés.	
38v[b] [9] D'un fer trenchant qui est apelé communement coutel par le commun du pueple, qui fu gité en la mer par ignorance et fu retrouvé en un poisson.	27v Comme<n>t le keu monseigneur saint Magloire ala peeschier et perdi son coutel en la mer, et comment par la vertu monseigneur saint Magloire il le trouva en .i. poisson.
40v[b] [10] De la famine qui estoit en la terre de Bretaigne.41v[b] [11] Des enfanz petiz que la mer enporta.	31r Coment la grant famine fu en Bretaigne, et comment li enfant furent gouverné en la nef parmi la mer de la croce monseigneur saint Magloire sanz nul autre gouvernail.
43r[a] [12] D'un char qui fu brisé pource qu'il estoit chargié outre mesure.	39v Coment les biens de la nef furent amenez à l'abbaie.
43v[a] [13] De la fille Nivon qui estoit muete et fu ramenee à santé.	40v Coment la fille d'un noble home qui Nivo estoit apelez parlla et oï, qui estoit sourde et muete, par la priere monseigneur saint Magloire.

44v[a] [14] Du serjant saint Sulin, comment il fu delivré d'un poisson.	44v Coment le keu saint Sulin fu delivré d'un poisson qu'en apele congre par la vertu [*n.* ajouté dans la marge] saint Magloire.
45v[a] [15] Des paiens qui vindrent en l'ille de Sarge, et coment cil du païs en furent delivrez par saint Magloire.	48r Coment li paien assallirent l'islle de Sarge et furent destruiz des genz du païs par la priere monseigneur saint Magloire.
46r[a] [16] Du serpent qui fu chacié et morut.	50r Coment une isle qui estoit apelee Ange et les bones <genz> qui habitoient furent delivrez d'un serpent par la vertu monseigneur saint Magloire.
47r[a] [17] Des .ii. diacres qui le portoient à l'eglise.	54r Des deus diacres qui soutenoient saint Magloire quant il aloit à l'eglise.
47v[b] [18] De l'ange qui li vint annuncier son trespassement.	56v Coment li anges anonça le trespassement monseigneur saint Magloire et [*il*] coment il esconmiga et prist le sacrement de la main de l'ange.
[lacune, 19]	58v Coment li paien violerent le serkeu monseigneur saint Magloire, et comment il avuglerent.
48r[a] [20] D'un mauvés filz d'un homme qui toli as moinnes ce que le pere leur avoit donné.	60v Comment le filz d'un noble enporta par sa force ce que son pere avoit laissié et donné à l'abbaïe saint Magloire, et comment il morut mauvesement.
48v[b] [21] Coment son saint cors fu translaté de l'isle de Sarge en Bretaigne.	<lacune entre les f. 62v et 63r>
	72v Coment le cors saint Magloire fu mis desus .i. pomier aigre et la partie sus quoi le cors saint Magloire [M. ajouté dans la marge] fu mis devint douce, et l'autre partie remaint sauvage.
52r[a-b] [22] D'un home qui dés le ventre sa mere estoit contret et par la sugestion du benoit confesseur saint Martin il fu envoié à saint Magloire pour guerir.	77v <quatre lignes restées vides en bas de la page ; grande capitale en haut du f. 78r>
53r[b] [23] D'un jouvencel qu'il resuscita de mort puis que il fu trespassé.	84r Coment saint Magloire resuscita le portier de l'abbaïe aprés son trespassement.
[lacune, 24]	92v De l'eschiele qui fu demoustree à .i. moine qui avoit non Gui ou moustier saint Magloire.
56r[a] [25] De la façon de l'eglise saint Magloire coment ele fu faite.	96r Coment l'edificacion du moustier saint Magloire fu faite.
57v[a] [26] Coment et à quel temps le saint cors du beneoit confesseur fu aporté de Bretaigne en France, et à quel temps saint Magloire et les autres cors sainz furent aportez à Paris.	102v Coment les cors monseigneur saint Magloire et pluseurs autres cors sainz furent aportez de Bretaigne à Paris.
	110v Coment le cors monseigneur saint Magloire fu tranlatté de la chasse de fust en la chasse d'arge*n*t.

Annexe 3, ms BnF, Arsenal, 5122 Réserve, f. 50r (Gallica)



Annexe 4, ms BnF, fr. 13508, f. 46v[b] (détail)



JAUFRE RUDEL: *LONGINQUUS AMOR*, *AMOR DE LONH*, *AMORS LOINGTAIGNES*. DALLO SPAZIO AL TEMPO?*

> *Senza il presupposto di una «fondamentale curiosità» nel senso di un interrogare ininterrotto e mai definitivo non si dà realmente alcuna libertà spirituale, quanto meno non si dà libertà della scienza.*
>
> Carl Schmitt, *Ex Captivitate Salus*: 16[1]

Il mio intervento è dedicato al tema dell'*amor de lonh* in *Lanquan li jorn* nel contesto del breve canzoniere di Rudel, valorizzando alcune considerazioni linguistiche e strutturali e spunti tratti da altri testi letterari in cui ricorre il sintagma *amore lontano*.[2] Se la nota formula dell'*amor de lonh* è stata la cifra con cui si è spesso ipostatizzato il *servitium amoris* trobadorico,[3] ed è stata considerata antropologicamente un'allusione alla lontananza come cifra dell'umano e della disposizione costitutiva dell'uomo a essere sempre oltre sé stesso, è tuttavia possibile tornare a riflettere sul concetto delineato in questa lirica.

* Questo studio è nato in occasione di una relazione al Convegno in onore di Costanzo Di Girolamo «Babariol, babariol, babarian. *Giornate di studi per Costanzo Di Girolamo*», Università degli Studi di Napoli Federico II, 16-17 ottobre 2023, di cui costituisce la versione integrale e piú lunga.

[1] Schmitt, *Ex Captivitate Salus*: 16.

[2] Il testo delle liriche si cita da Rudel, *L'amore di lontano* (Chiarini); per *Lanquan li jorn*, come si dirà piú avanti, si rifiuta al v. 23 la lezione di Chiarini *alberc* a favore di *amor* proposto ad es. da Zufferey 2009. Vedi *RIALTO* 262.2; e cf. Larghi 2014 con bibliografia.

Carte Romanze 11/2 (2023): 239-275 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/21593
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

1.

È indubbia nella fortuna critica l'identificazione del principe di Blaya col cantore per eccellenza dell'*amor de lonh*, individuato con varie declinazioni ermeneutiche nella tematica del desiderio e nella tendenza al superamento dell'io tipica dell'amore nelle sue realizzazioni umane o mistiche.[4] Conosciamo anche l'influsso dell'apologo romanzesco della *vida* del trovatore sulle letture successive della produzione rudelliana e sulla sua ricezione, nonché sulla tradizione manoscritta dei testi.[5]

Nell'avvicinarsi alla celebre canzone dell'*amor de lonh* va inoltre considerato che talora l'allusione alla lontananza, legata al desiderio amoroso, appare anche in altre liriche di Jaufre, e che occorre distinguere accuratamente tra l'innamoramento inteso come *enamoramen ses vezer* della biografia, e l'amore per una donna reale con «la séparation de l'objet aimé, déjà vu et susceptible d'être revu».[6]

[3] Vedi Spitzer 1944, in cui l'*amor de lonh* è espressione del paradosso amoroso su cui si basa la concezione erotica dei trovatori, amore cristiano trasposto sul piano secolare. Come scrive Luminiţa Diaconu 2021: par. 12: «Si l'éloignement que suppose l'amour lointain est d'ordre géographique ou sociologique, moral ou psycho-affectif (Bec 1972: 16), voire s'il est une représentation imaginaire de la tension vers un idéal trop élevé, l'absence de la dame est toujours ressentie comme une douloureuse désunion des amants et, en même temps, comme une incomplétude de l'amant. Par ailleurs, l'absence s'avère indissociable de ce qu'on pourrait appeler la remembrance du cœur, qui comporte, autant que le rêve, une ambivalence incontournable, pouvant nourrir le *joy* ou bien la *dolor*».

[4] Cf. l'identificazione dell'*amor de lonh* con la Vergine, in Appel 1901; con la Terrasanta, in Frank 1942; con la Gerusalemme celeste, in Robertson 1952; con l'amore divino, in Zorzi 1955. Cf. anche Lefèvre 1966; Rudel, *Les chansons* (Jeanroy): IV-VII; Casella 1966; Topsfield 1970. Con l'amore per la Sapienza Biblica lo identifica Lazzerini 1993 e Lazzerini 2010: *passim*. Gubbini 2014 richiama per l'*amor de lonh* la *regio dissimilitudinis* o *regio longinquitatis* della tradizione agostiniana e monastica con il motivo della *peregrinatio* dell'anima che si trova *in regione longinqua*, temi mistici utilizzati per celebrare un amore profano. Mölk 1968: 35-6 invece riteneva che Jaufre avesse trasposto la distanza sociale tra l'amante e la sua dama nel differente ostacolo della distanza geografica.

[5] Come ricordato di recente da Meliga 2018: 578, con alcuni rimandi bibliografici, «La diffusione della "leggenda" di Jaufre ha prodotto una distorsione nell'interpretazione del nostro trovatore che continua nella critica moderna». Cf. anche Barbieri 2000. Sulle riprese e "riscritture" vd. anche Kay 1987.

[6] Cf. Zufferey 2009: 7, il quale tuttavia ritiene che la donna di cui canta Jaufre in *Lanquan li jorn* sia una donna mai vista.

2.

Facendo una rapida rassegna di luoghi del canzoniere rudelliano, come è noto vi appaiono alcuni temi ed espressioni che vengono tradizionalmente avvicinati al tema dell'*amor de lonh* in *Lanquan li jorn*, o che addirittura potenzialmente confliggono con esso.

Non sap chantar qui so non di, la cui interpretazione si presenta come (programmaticamente) problematica, da sciogliere a mio avviso seguendo il genere dell'*enigma* e del paradosso a cui evidentemente si richiama, pare da assimilare al *devinalh* e a *Farai un vers de dreit nien* di Guglielmo IX,[7] e presenta il tema amoroso accostato al desiderio e al sogno, temi che portano in un certo senso inscritta in sé la lontananza.

In *Pro ai del chan essenhadors* abbiamo il riferimento alla lontananza spaziale (o sociale?) dalla donna amata (v. 17: *Luenh es lo castelhs e la tors*) e il tema del sogno (vv. 33-36: *Lai es mos cors si tot c'alhors / non a sima ni raitz, / et en dormen sotz cobertors / es lai ab lieis mos esperitz*).

In *Quan lo rius de la fontana* il protendersi del desiderio e il paradossale dolore che guarisce con la gioia (v. 27: *la dolors que ab joi sana*), che rivelano tratti ben concreti e reali e per cui Rudel s'infiamma[8] culminano nell'appellativo metaforico per rivolgersi alla donna *Amors de terra lonhdana* (vv. 8-9: *Amors de terra lonhdana, / per vos totz lo cors mi dol*).

In *Belhs m'es l'estius e·l temps floritz* non troviamo propriamente il tema della lontananza, ma piuttosto, in quello che appare come un canto gioioso per il ritorno all'amore dopo un periodo di abbattimento e insuccesso, in cui l'amante è finalmente *restauratz* nel suo *valor* e si riconosce il pregio dell'amore vero (v. 35: *qu'anc fin'amors home non trais*), compaiono alcuni generici riferimenti in senso metaforico alla posizione dell'amante rispetto ad amore (vv. 31-32: *qu'anc no fui tan lunhatz d'amor, / qu'er no·n sia sals e gueritz*) e Jaufre utilizza gli avverbi di luogo *lai* 'là' e *alhors* 'altrove' per riferirsi al luogo della donna e al suo amore, o viceversa all'allontanamento da lei, che implicherebbe la tematica del *change* e del mutamento del servizio amoroso, che si dichiara di non voler attuare dato il momento eufo-

[7] Su *Farai un vers de dreit nien* cf. Barbiellini Amidei 2010, con bibliografia.

[8] Vd. Gubbini 2005 per l'interpretazione in chiave mistica del motivo della ferita amorosa.

rico della realizzazione della gioia amorosa (vv. 27-28: *E que qu'ieu m'en anes dizen, / lai mi remanh e lai m'apais*; e vv. 10-11: *e non irai jamais alhor / ni non querrai autrui conquistz*).

In *Quan lo rossinhols el foillos*, nella versione b dei canzonieri CER,[9] l'avverbio di luogo *lai*[10] appare riferito, piú che al luogo reale dell'amata, ai temi dell'immaginazione desiderante e del sogno costantemente collegati alla donna (vv. 15-18: *D'aquest'amor sui cossiros / vellan e pueis sompnhan dormen: / quar lai ai joi meravelhos, / per qu'ieu la jaujauzitz jauzen*).

Infine nella dubbia *Qui no sap esser chantaire* compare ancora l'avverbio di luogo *lai* in riferimento al sogno e alla donna (vv. 25-29: *Ric me fai la noig somnian, / tan / m'es vis q'en mos bratz l'enclausa. / Lai n'irai el sieu repaire, / laire*, "Ricco mi fa la notte sognando, tanto mi sembra di stringerla fra le braccia. Là andrò nella sua dimora, ladro").

3.

È in primo luogo importante osservare la struttura di *Lanquan li jorn*, messa in luce ad es. da Lejeune e Zufferey:[11] sette *coblas unissonans* di sette versi *octosyllabes* con rime maschili, con fronte ABAB e una sorta di *cauda* CCD in cui a un distico a rima baciata segue un *rims estramps* all'interno della stanza (in *-atz*) (a8 b8 a8 b8 c8 c8 d8; Frank 376: 8), con *tornada* di tre versi. In tutte le *coblas*, ai vv. 2 e 4 della fronte abbiamo la ricorrenza fissa della parola-rima *lonh* come *mot-refrain*[12] o del sintagma *amor de lonh*.

[9] Si fa riferimento al testo della canzone edito come b in Rudel, *L'amore di lontano* (Chiarini): 124-7.

[10] Sullo spazio metaforico del desiderio rappresentato nei deittici *sai-lai* cf. Zink 1995; Saviotti 2020.

[11] Cf. Lejeune 1959 e Zufferey 2009: 34.

[12] A proposito di *mot-refrain* e *rims estramps* cf. Di Luca 2023: 379 e *passim*, in cui si ricordano diverse tecniche attraverso cui i trovatori sostituiscono alla rima intrastrofica il rimante anche irrelato o la parola-rima o la parola pura e semplice, che talora intensificheranno il proprio valore segnico o semantico, e la funzione della parola-rima, come del *rims derivatius*, che «è quella di esprimere diverse sfumature di significato mediante la ripetizione del medesimo significante» (*ibi*: 377). Come scrive Di Luca (*ibi*: 379), che cita

La considerazione strutturale è fondamentale per le sue ricadute di tipo sintattico, come osserva Zufferey,[13] ma soprattutto perché proprio il ritornare ribattuto della parola-rima *lonh* e del sintagma *amor de lonh* può portare a ipotizzare un gioco di ricercata *aequivocatio* e *variatio* sul significato del termine *lonh*. Si tratterebbe, da parte dell'autore, di alternare i diversi significati del significante *lonh*, come spesso avviene del resto col ritorno fisso delle parole-rima (si veda l'uso fattone in seguito nella celebre sestina arnaldiana).[14]

Jaufre alternerebbe in *Lanquan li jorn* il piú comune rinvio del termine alla *lontananza spaziale* con il rimando alla *lontananza temporale*, un'accezione presente nell'aggettivo e nell'avverbio nella lingua latina e anche nelle lingue romanze medievali.

Rudel parrebbe anzi concentrarsi in *Lanquan li jorn* sull'accezione temporale dell'avverbio e dell'aggettivo, che è ad es. attestata in Properzio, come aveva osservato Roncaglia proprio in riferimento al testo di *Lanquan li jorn*,[15] privilegiandola nella sua lirica piú famosa forse perché semanticamente piú ricercata e rara, in modo da realizzare nel suo *vers* il gioco dell'*aequivocatio* e del traslato metaforico, che come è noto è tra i mezzi espressivi prediletti dell'*elocutio* trobadorica.[16]

Di Girolamo, «già agli albori della lirica romanza, i trovatori hanno affiancato al richiamo fonico per omoteleuto cui la rima è deputata altri collegamenti retorici fra le parole in fine di verso, come "il gioco [di derivazione] verbale, l'equivoco semantico o grafico, la ripetizione pura e semplice" (Di Girolamo 1979: 46). Queste tecniche, applicate in maniera sistematica e complessa a interi componimenti, hanno attenuato gradualmente l'importanza della rima e valorizzato quella del rimante […]».

[13] Zufferey 2009: 34 ritiene vi sia una separazione forte tra le due parti della *cobla* che si traduce in punto fermo o punto esclamativo, e invece una punteggiatura leggera (corrispondente alla virgola) nella prima parte della strofa o fronte. Inoltre sempre una congiunzione collegherebbe i due piedi della fronte, tranne che alla *cobla* VI: «oú la distribution entre les *pedes* correspond au sujet, déterminé par une relative, et à son prédicat».

[14] Cf. Roncaglia 1981; Di Girolamo 1981; per la forma sestina e il suo successo, cf. Canettieri 1993; Billy 2004; D'Agostino 2009; Collura 2017 con bibliografia. Per l'interpretazione di alcuni temi della sestina e la *tornada* vd. Barbiellini Amidei 2004.

[15] Roncaglia 1961: 277.

[16] Si veda il bello studio di Kay 1990.

Una sottolineatura in direzione dell'interpretazione temporale nella canzone 262.2 è preannunciata sin dall'*incipit*, in cui il termine *lonc* 'lunghi' compare all'interno del verso. Appunto:

> Lanquan li jorn son *lonc* en mai
>
> Quando i giorni sono *lunghi* in maggio.

L'apertura stagionale, che è consueta nel trovatore, con l'allusione al bel tempo primaverile e all'allungarsi delle giornate e alla maggior durata della luce dovuta all'inclinazione dell'asse terrestre utilizza infatti anche l'aggettivo *lonc* in funzione della *durata temporale*.

Quando le giornate si allungano in maggio, cioè durano piú a lungo a causa della luce del sole, afferma Jaufre, «m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh» "mi piace il dolce canto degli uccelli (che vengono) di lontano" (v. 2): l'occorrenza della parola-rima, utilizzata nel sintagma *auzelhs de lonh*, ci dà probabilmente l'immagine evocativa ed esotica degli *uccelli migratori*, che giungono da lontano in primavera, insieme col ritorno della bella stagione.[17] Al v. 3, il poeta sfrutta il significato metaforico del verbo riflessivo *partir*:

> e quan *me sui partitz de lai*

da intendersi come "e quando mi sono distolto dal fare quello (che stavo facendo)", come leggono Jeanroy e Chiarini, cioè "quando ho cessato di udire il dolce canto degli uccelli migratori", in cui l'espressione, e dunque il verbo e l'avverbio di luogo non vanno intesi nel senso piú comune ("quando mi sono allontanato di là"), ma in senso traslato.[18] Una volta di-

[17] Gubbini 2009: 39-40 osserva che Chiarini, nelle note alla sua edizione, ricorda (a p. 93) che *de lonh* riferito agli uccelli può «significare provenienza, "(che vengono) da lontano"; oppure "in lontananza", notazione impressionistica che sfuma nel trasognamento di qualcosa di lontano»; per Allegretto 1979: 36 sarebbe «piú ovvio pensare che la lontananza degli uccelli sia piuttosto una lontananza vissuta nella memoria, conclusione cui del resto giunge anche Rita Lejeune. Dunque è piuttosto nella "mente" che risuona il canto degli uccelli di lontano».

[18] Come ricorda Zufferey 2009: 40, questo è il senso dell'espressione secondo Alfred Jeanroy e Giorgio Chiarini.

stoltosi dal dolce canto degli uccelli, o meglio dopo aver sentito quel dolce canto evocativo, dice il principe di Blaya, «remembra·m d'un'*amor de lonh*» "mi sovviene *di un amore di lunga durata, costante, fedele*" (v. 4), se questa, come si ipotizza, è qui l'interpretazione da dare al sintagma rudelliano, sempre in funzione di una ricercata *variatio* rispetto al termine *lonh*.

Il gioco retorico del testo sembra costruito tanto sulla *variazione* quanto sulla *repetitio*.[19] Infatti l'aggettivo o l'avverbio *lonh*, cosí come i sintagmi che essi vengono a formare, possono proporre alcune argute e sottili variazioni di significato, ma tale gioco di alternanza-ripetizione approda nelle stanze VI e VII a impiegare la sola figura dell'*epífora*,[20] col sintagma *amor de lonh* ripetuto in entrambe le rime b della fronte alla fine dei vv. 2 e 4 e con significato invariato, probabilmente allo scopo di creare una sottolineatura retorica, la quale pare privilegiare in queste due *coblas* la sola accezione temporale del termine.

[19] Vd. ad es. Antonelli 1979.

[20] Vd. Bice Garavelli 1988: 204: «L'epífora o epistrofe […] è figura speculare all'anafora, poiché consiste nella ripetizione di una o piú parole alla fine di enunciati (o di loro segmenti) successivi (configurazione: /…x/…x/)». «Anafore ed epifore instaurano parallelismi tipici della prosa oratoriamente sostenuta. Figure caratteristiche dell'insistenza deprecatoria, esse si raccolgono a piene mani nelle invocazioni, nelle imprecazioni, nelle preghiere. Epifore sono anche le esclamazioni (*alleluia*), le invocazioni (*ora pro nobis*), le formule conclusive (*amen*), ricorrenti in qualità di ritornelli alla fine di frasi o *cola*» (*ibid.*). «Anafora, epifora e simploche sono figure del parallelismo, che è la collocazione "in parallelo" di suoni, di parole, di forme grammaticali, di strutture sintattiche, di cadenze ritmiche: dei componenti, insomma, del discorso su tutti i livelli della sua organizzazione. La retorica classica ha classificato i fenomeni del parallelismo come parisosi, omeoteleuto e omeottoto: le "figure della corrispondenza dei membri", nella sistemazione lausberghiana. Corrispondenza come "equivalenza", di posizione e di composizione, operante nel linguaggio poetico, secondo la nota teoria di Jakobson (1966: 181-218; ma si veda anche la riformulazione di Ruwet 1979 [1975]» (*ibi*: 205). E citando Anna Laura Lepschy (1983: 802) osserva che per quanto riguarda la poesia, l'anafora (e dunque anche l'epifora, figura speculare dell'anafora) è «la figura che meglio sembra rappresentare l'organizzazione del testo poetico, il suo essere strutturato, il suo consistere di parallelismi (ai vari livelli: fonologico, lessicale, grammaticale, metrico), il costante e necessario "ritorno" di elementi equivalenti, indicato ancora una volta da Jakobson, e che ci ricorda l'accostamento freudiano fra la coazione a ripetere e la natura dell'arte, e il piacere derivante dal riconoscimento del noto nell'ignoto, insieme al carattere inquietante (*unheimlich)* per cui nel noto che ritorna c'è qualcosa dell'ignoto: l'elemento ripetuto è anche diverso, a volte addirittura antitetico…» (*ibi*: 206).

Nelle stanze da I a V, al contrario, il meccanismo testuale parrebbe prevedere nella prima occorrenza della parola-rima b della fronte al v. 2 o nella seconda occorrenza della parola-rima b al v. 4 un'alternanza costante tra la piú comune declinazione semantica in senso spaziale di *lonh* e il sintagma *amor de lonh* che lo declinerebbe in senso temporale.

Relativamente alla *cobla* IV, come infatti ritengono Lejeune e Zufferey, per motivi strutturali anche avvallati dalla tradizione manoscritta, sembra da rifiutare in clausola al quarto verso della fronte il sintagma *alberc de lonh* (v. 23) messo a testo da Chiarini: una lezione che eliminerebbe dalla sola stanza IV il ritorno fisso del sintagma *amor de lonh*; si consideri che *amor* è del resto attestato dai canzonieri B ed E,[21] mentre la lezione *alberc* pare geminata per trivializzazione dal verbo *alberguarai* che segue immediatamente nella stanza IV al v. 24.[22]

Come si è detto, solo nelle due *coblas* finali VI e VII della canzone Jaufre passerebbe dunque da una voluta *variatio* semantica sul termine *lonh* alla ripetizione o *epistrofe* del sintagma *amor de lonh* accolto sempre in accezione temporale, abbandonando l'alternanza dei significati di *lonh* a favore di una sottolineatura retorica della piena valenza simbolica del tema dell'*amor de lonh* inteso come amore costante e di lunga durata al centro del desiderio amoroso.

4.

Se esaminiamo dal punto di vista semantico il termine latino *longinquus*, attestato ad es. in Properzio,[23] possiamo constatare che esso ha il signifi-

[21] Come osserva Zufferey 2009: 9, n. 4: «C'est une erreur de lecture qui fait attribuer à E la leçon *l'amar* au lieu de *l'amor* par R. T. Pickens, *The songs of Jaufré Rudel,* Toronto (Pontifical Institute of Mediaeval Studies), 1978, p. 172 et G. Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila (Japadre), 1985, pp. 86 et 90»; la lezione *l'amor* di B ed E è connotata da Zufferey come *difficilior* (*ibi*: 8). Vedi la trascrizione diplomatica del canzoniere E, in *C.A.O.* (GATTOWEB*), JfRud 262.2 (E 288)*, 149b, 25, che riporta *lamor de lonh*.

[22] Zufferey 2009: 9, n. 4; come ricordato da Chiarini nelle note a *Lanquan li jorn*, la lezione *amor de lonh* al v. 23 era preferita da Lejeune 1959 nel testo restaurato della canzone anche per motivi strutturali.

[23] Vd. Onesta 1997: 96: «L'aggettivo *longinquus* deriva dall'avverbio *longe* (cosí come

cato di 'lontano nello spazio', oppure di 'lontano nel tempo' nell'accezione di 'costante, di lunga durata, fedele'.

Come osservato inoltre da Roncaglia e anche da Patrizia Onesta, proprio in riferimento al testo di *Lanquan li jorn* e al tema dell'*amor de lonh*, in Properzio troviamo l'*hapax* dell'aggettivo *longinquus* unito al sostantivo *amor*[24] (e notiamo che ritornano nel poeta latino i sintagmi di significato analogo *longus amor*, *assuetus amor*, *assuetum servitium*, *consuetus amor*, *certus amor*, *longa letitia*, *verus amor*, *magnus amor*).

Nell'elegia 6 del I libro, l'autore augusteo, votato all'amore fedele, costante e totalizzante per una sola donna, Cinzia, alla quale dà l'appellativo di *domina* e nei confronti della quale ci descrive dettagliatamente il proprio *servitium amoris*, concetto che egli stesso contribuisce a creare,[25] si rivolge all'amico Tullo illustrandogli la propria natura non adatta alle armi e alla gloria, affermando di preferire il morire consumato da un lungo amore:

> multi *longinquo* periere *in amore* libenter,
> in quorum numero me quoque terra tegat.

l'aggettivo *propinquus* deriva dall'avverbio *prope*) e mantiene i due significati, quello riferito al tempo e quello – che in seguito si è imposto decisamente – riferito allo spazio, entrambi già posseduti dall'avverbio stesso. Le attestazioni del significato spaziale (lontano, distante, remoto) superano di gran lunga quelle del significato temporale (lungo, durevole, di lunga durata)», «Prima di Properzio, *longinquus* con valenza temporale è ben attestato, e nel significato di *diuturnus* sia in relazione ad espressioni di tempo (Plauto, Ennio, Cicerone, Lucrezio) sia come attributo di vocaboli attinenti alla sfera della malattia e del dolore (Lucilio, Cicerone), e in nessi nei quali è in primo piano piú la distanza che la durata (Catone, Cicerone). Anzi, l'uso dell'aggettivo *longinquus* con valore temporale nel senso di *diuturnus* e riferito a vocaboli di natura temporale sembra essere stato tipico della poesia latina, almeno di quella anteriore a Properzio e si ritrova in Plauto, in Ennio, nella traduzione in esametri dei *Phaenomena* di Arato fatta da Cicerone e in Lucrezio. Questo deve essere stato anche il significato piú antico dell'aggettivo, dal momento che il suo uso con valenza spaziale si trova solo a partire da Cicerone, *De lege agraria*, III, 14, se si esclude Plauto, *Mercator*, 608, dove, però, *longinquum* è aggettivo sostantivato con valore avverbiale» (*ibi*: 98). Cf. anche *REW*: 369, *s. v. longe* (5116) e **longitanus* (5118).

[24] Roncaglia 1961: 277 scrive come: «Le contraddittorie interpretazioni che di questo tema sono state date […] non tengono conto del fatto che si tratta anzitutto d'un topos letterario, per il quale basterà citare Properzio I, 6, 27: "multi longinquo periere in amore libenter"». Cf. Onesta 1997: 89-110.

[25] Lyne 2007.

> Non ego sum laudi, non natus idoneus armis:
> hanc me militiam fata subire volunt.
>
> (I, 6, vv. 27-30)[26]

> Molti già perirono consumati da un *lungo amore*, nel novero d'essi anche me la terra ricopra. Non sono adatto alla gloria, né per natura idoneo alle armi: i fati vogliono che eserciti la milizia d'amore.

Il tema della costanza e della fedeltà a un unico amore e della dedizione assoluta a esso, che si trasfonde in quella che possiamo chiamare con termine romanzo una sorta di "*recreantise*", nel grande poeta elegiaco è assolutamente centrale nella descrizione del proprio sentimento per la donna, inizio e fine dell'amore.

L'amore prediletto da Properzio è sempre delineato come un amore consueto, di lunga data, avvalorato dalla scelta immutabile dell'amante, che rende l'amore insostituibile. È caratteristica del poeta latino, per usare le parole di Claudia Fanti: «La topica dell'amore che vince la morte, della "fides" come valore morale ed eroico dono di un unico amore non ricambiato», con «il "pathos" della solitudine per le pene dell'animo cercata nei *loca deserta*, il mito di un 'eros' che diviene desiderio di fusione nella vita e nella morte, il motivo-chiave dell'amore come vita e poesia che ne giustifica la poetica».[27]

Sono innumerevoli i contesti in cui l'autore si sofferma sulle caratteristiche di tale amore durevole:

Cf. I, 1, vv. 35-36:

> hoc, moneo, vitate malum: *sua quemque moretur*
> *cura*, neque *assueto* mutet *amore* locum.

> Vi ammonisco, evitate questo male: *ognuno indugi nella propria passione,* né si stacchi da un *amore consueto*.

[26] Cito il testo da Properzio, *Elegie* (Canali).
[27] Fanti 1985: 25.

I, 4, vv. 1-4:

> Quid mihi tam multas laudando, Basse, puellas
> *mutatum domina cogis abire mea*?
> quid me non pateris vitae quodcumque sequetur
> hoc magis *assueto ducere servitio*?

Perché, o Basso, lodando tante fanciulle, *vorresti costringermi a mutare*, *e ad allontanarmi da colei che mi domina*? Perché non permetti che il tempo che mi resta da vivere, lo trascorra *protraendo questa schiavitú a me piú consueta*?

I, 7, v. 5:

> nos, *ut consuemus, nostros agitamus amores*
>
> io *come al solito mi dedico ai miei amori.*

I, 8, vv. 44-46:

> sive dies seu nox venerit, illa mea est!
> nec mihi rivalis *certos* subducit *amores:*
> ista meam norit gloria canitiem.

vengano il giorno o la notte, ella è mia! Il rivale non mi sottrae *quest'amore sicuro:* una tale gloria giungerà a conoscere la mia canizie.

I, 12, v. 5:

> nec mihi *consuetos* amplexu nutrit *amores*
>
> non nutre con i suoi amplessi il mio *consueto amore.*

e I, 12, vv. 19-20:

> mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est:
> Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit.

A me non è lecito amare un'altra, né staccarmi da questa: Cinzia è stata la prima e sarà l'ultima.

E a proposito dell'amore tenace di Calipso per Ulisse, I, 15, vv. 13-14:

> […] dolebat
> illa tamen, *longae* conscia *letitiae*.

ella tuttavia soffriva al consapevole ricordo della *lunga felicità*.

e I, 15, vv. 29-31:

> multa prius: vasto labentur flumina ponto,
> annus et inversas duxerit ante vices,
> *quam tua* sub nostro *mutetur* pectore *cura*

Numerosi fiumi nasceranno dal mare e l'anno invertirà il corso delle sue stagioni *prima che* dentro il mio cuore *muti la passione per te*.

I, 19, vv. 11-12:

> illic quidquid ero, semper tua dicar imago:
> *traicit et fati litora magnus amor*.

Laggiú, comunque sarò, sia pure soltanto fantasma, sarò detto tuo: *un grande amore varca anche le rive fatali*.

e I, 19, vv. 25-26:

> quare, dum licet, inter nos laetemur amantes:
> *non satis est ullo tempore longus amor*.

Perciò noi amanti, finché si può, godiamo: *mai nessun tempo l'amore è lungo abbastanza*.

II, 1, vv. 47-48:

> laus in amore mori: laus altera si datur uno
> posse frui: fruar o solus amore meo!

È gloria morire d'amore; un'altra gloria è concessa al godere di un unico amore: possa io solo godere del mio amore.

e II, 1, vv. 57-58:

> omnis humanos sanat medicina dolores:
> *solus amor morbi non amat artificem*.

La medicina risana tutti i dolori degli uomini; *soltanto Amore rilutta a chi possa guarire il morbo*.

II, 13B, vv. 34-35:

> et duo sint versus: QUI NUNC IACET HORRIDA PULVIS,
> UNIUS HIC QUONDAM SERVUS AMORIS ERAT.

per epigrafe due versi: «Colui che qui giace, squallida polvere, un tempo fu schiavo d'un solo amore».

II, 15, vv. 23-30:

> dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore:
> nox tibi longa venit nec reditura dies.
> atque utinam haerentis sic nos vincire catena
> velles, *ut numquam solveret ulla dies*!
> *exemplo iunctae tibi sint in amore columbae,*
> *masculus et totum femina coniugium.*
> *errat, qui finem vesani quaerit amoris:*
> *verus amor nullum novit habere modum*.

Finché i fati ce lo permettono, saziamoci gli occhi di amore: viene per te una lunga notte, e il giorno non tornerà. Oh volessi che una catena ci avvincesse *cosí che nessun giorno ci potesse piú separare. Ti siano di esempio le colombe congiunte in amore, il maschio e la femmina stretti in un connubio totale. Erra colui che cerca la fine di un folle amore: un amore vero non conosce alcun limite né misura*.

e II, 15, vv. 36-38:

> *huius ero vivus, mortuus huius ero.*
> quod mihi si <in>te<r>dum talis concedere noctes
> illa velit, vitae longus et annus erit.

di lei sarò vivo, di lei morrò! Se ella volesse concedermi talvolta di tali notti, anche un anno di vita sarà lungo.

II, 20, vv. 17-18:

> *me tibi ad extremas mansurum, vita, tenebras:*
> *ambos una fides auferet, una dies.*

che io, mia vita, rimarrò con te fino agli estremi momenti della tenebrosa morte: un'unica fede, un unico giorno ci rapirà entrambi.

e II, 20, vv. 34-36:

> *ultima talis erit, quae mea prima fides.*
> *hoc mihi perpetuo ius est, quod solus amator*
> *nec cito desisto nec temere incipio.*

l'ultima fede sarà quale fu la prima. Questa è la mia norma costante: unico fra gli amanti, non desisto anzitempo, né incomincio a caso.

II, 25, v.9:

> *at me ab amore tuo deducet nulla senectus*

In quanto a me, nessuna vecchiaia mi distoglierà dal tuo amore.[28]

Riguardo alla diffusione dell'elegiaco latino nel medioevo, gli studi illustrano come dopo un periodo in cui Properzio non appare nei programmi scolastici e nel canone degli studi né negli inventari delle biblioteche, la sua fortuna cominciò a rifiorire gradualmente nel XII secolo nel centro e nel nord della Francia:

> Propertius started spreading again gradually in northern France around the twelfth century, in a culturally strategic area where the precious monastic libraries of Corbie and St. Riquier were still active. The verbal revival of the

[28] Ancora sul tema della fedeltà e della durata dell'amore, si possono citare i seguenti passi di Properzio: I, 4, vv. 15-16: «quo magis et nostros contendis solvere amores, / hoc magis accepta fallit uterque *fide*», "Quanto piú cerchi di dissolvere il nostro amore, tanto piú ti deludiamo con mutua *fedeltà*"; I, 5, vv. 1-2: «Invide, tu tandem voces compesce molestas / et sine nos cursu, quo sumus, ire pares!», "O invidioso, placa alfine le tue parole moleste e lascia che lei ed io percorriamo insieme la nostra via"; I, 11, vv. 23-24: «tu mihi sola domus, tu, Cynthia, sola parentes, / omnis tu nostrae tempora letitiae», "Tu sola sei la mia casa, Cinzia, i miei genitori, tu sei la letizia di qualsiasi momento"; I, 18, vv. 17-18: «an quia parva damus mutato signa colore / et non ulla meo clamat in ore *fides*?», "O forse perché non esprimo l'amore trascolorando, e perché la *fedeltà* non grida sul mio volto?"; II, 6, vv. 41-42: «nos uxor numquam, numquam deducet amica: / *semper amica mihi, semper et uxoreris*», "Ma me non sedurrà mai una sposa né un'amante: *tu mi sarai sempre amante e sposa*"; II, 7, vv. 19-20: «tu mihi sola places: placeam tibi, Cynthia, solus: / hic erit et patrio nomine pluris amor» "Tu sola mi piaci: che io solo ti piaccia, o Cinzia, quest'amore varrà per me ancora piú del sangue di padre".

> Umbrian poet can be witnessed in *De septem septenis* and *Pamphilus* by John of Salisbury († 1180), who received his background education in France, between Chartres and Paris, in the same area where soon before the year 1200 Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Gud. Lat., 224, the oldest manuscript and first example of a specific branch of the transmission revealed to be particularly correct was written. Approximately fifty years later, from an indipendent text, but probably belonging to a common archetype, the Leiden, Bibl. der Rijksuniv., Voss. Lat. O. 38 was transcribed near Orléans for Richard de Fournival, chancellor of the cathedral in Amiens. Propertius' consistent literary use is confirmed by the drafting of *Biblionomia*, a systematic bibliography composed by Richard de Fournival[29] […] A textual reference, different from all the others, still leads back to northern France in the thirteenth century, as reported by the compiler of the florilegium Vat. Reg. Lat. 2120, before united with Par. Lat. 15155, and by the annotator of *Vocabularium* of Papia Bern, Burgerbibl., 276. Some traces of this tradition seem to have emerged precociously also in Northern Italy already in the second half of the thirteenth century. The rich repertoire of classical suggestions, taken from not very widely spread authors and exposed in the poems of the notary Lovato Lovati from Padua, excludes any dependence from *florilegia*. Similar considerations can also be put forward considering the Propertian quotations in the *Epistolae metricae* by the poet and dramatist Albertino Mussato, the other representative of Paduan prehumanism, active at the beginning of the fourteenth century.[30]

[29] Vedi in proposito anche Butterfield–Heyworth 2011.

[30] Gavinelli 2006: 400-1. Cf. anche Butrica 1984; Butrica 2006: 25-43. Vd. il recente intervento di Franzoni 2020 il quale dà notizia di una breve missiva che Siberto, priore dell'abbazia di San Pantaleone di Colonia indirizza fra 1123 e 1138 al piú noto Rodolfo, già abate del monastero belga di Saint-Trond nella diocesi di Liegi. L'epistola di Siberto ci è giunta perché anteposta alla risposta di Rodolfo: in essa Siberto si rivolge all'ex abate richiamando in maniera convenzionale il legame di stima e di affetto che li lega; ed è qui (Tombeur 2013: 99, rr. 6-8) che arriva un'eco properziana: Siberto, scrivendo «sic enim uerus amor, nullum qui nouit habere modum, mentem uestri desiderio penetrat», cita Prop. II 15, 30 «uerus amor nullum nouit habere modum». Come affermò Waddell 1927: XXI-XXII, se il canone scolastico degli autori classici proposti agli studenti nel medioevo ha talora delle mancanze, questi silenzi non andrebbero intesi in modo troppo drastico: «There are gaps, notably Catullus, Propertius, Tibullus, and the great name of Lucretius, though the Byronic glamour about the first three was well known, for to a Love's Assize of the thirteenth century Catullus comes with Lesbia, Propertius with Cynthia, Tibullus with Delia», e cita in nota il riferimento alla *Metamorphosis Goliae*, ed. Wright, in *Latin Poems attributed to Walter Mapes*, 27. Per il poema anonimo, scritto forse dopo il 1142, e dunque nel XII secolo cf. Wetherbee 2017: 42, che osserva come gli autori invitati al banchetto di nozze tra Mercurio e Filologia (come nel *De Nuptiis* di Marziano Capella a

5.

In ambito medievale romanzo, troviamo la stessa accezione per l'aggettivo *lontano* legato ad *amore* nel piccolo capolavoro del *Lai d'Aristote,*[31] forse prodotto nella corte di Fiandra intorno al terzo decennio del XIII secolo. Il celebre apologo di Aristotele cavalcato è legato al tema della *recreantise* di Alessandro innamorato ricambiato dalla bella fanciulla indiana per la quale trascura le armi e i propri compagni. Aristotele lo rimprovera, ma verrà punito dalla vendetta della donna che lo seduce col canto e la propria bellezza, mostrandogli l'onnipotenza di Amore a cui non ci si può opporre.

Ai vv. 314-321 del poemetto in *octosyllabes,* Henri anticipa l'epilogo al suo pubblico, affermando che quel giorno stesso il maestro di Alessandro dovrà a sue spese riconoscere la propria sconfitta e il valore dell'amore cortese:

> En cui se porra bien vanter
> son maistre Aristote d'Ateines
> qu'*amors* bones, loiax, *loingtaignes*
> se desirent a aproichier

cui si rifà l'opera per almeno due terzi) rappresentino un umanesimo intellettuale del XII secolo che il poema si propone come fine principale di affermare e difendere. Vd. *ibi*: 57, vv. 177-180, 45: «Secum suam duxerat Getam Naso pullus; / *Cynthiam Propercius*, Delyam Tibullus; / Tullius Terenciam, Lesbiam Catullus; / vates huc convenerat sine sua nullus». Come ricorda inoltre Wetherbee (*ibi*: 65): «The catalogue of ancient auctores and their ladies in lines 177-83 is based on Sidonius Apollinaris, *Epistulae* 2.10.5-6» (Sidonius Apollinaris [Loyen]). Vd. anche Munk Olsen 1991: 24-55.

[31] *Il* Lai *di Aristotele* (Infurna). L'autore del *lai* fu identificato dal Settecento con Henri d'Andeli, chierico normanno vicino all'ambiente dell'Università parigina, e poi dal 2004, ad opera di François Zufferey e soprattutto sulla base della valorizzazione di tratti dialettali piccardi, con Henri de Valenciennes, un chierico legato alla corte di Fiandra. Termine *post-quem* per l'operetta è la datazione attribuita al *Roman de la Rose* o *Guillaume de Dole* di Jean Renart, scritto tra il 1210 e il 1228, poiché nel *Lai d'Aristote* Henri utilizza alcuni inserti lirici (tre *caroles* e una *chanson de toile*) seguendo la moda letteraria che l'autore delle Fiandre dichiara di aver adottato per primo, inserendo nel suo *roman* strofe e suoni. Cf. *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (Lecoy), vv. 10-12: «einsi a il chans et sons mis / en cestui Romans de la Rose, / qui est une novele chose». Vedi Corbellari–Zufferey 2004. Per alcune filigrane aristoteliche, cf. Ilina 2015 e Barbiellini Amidei 2022.

ne mais n'en ira reprouchier
le roi, ne ne dira ennui,
tant saura de folie en lui
et tant ert de volenté yvres.

Oggi il suo maestro Aristotele d'Atene dovrà riconoscere che è sacrosanto anelare ad *amori* buoni, sinceri, *costanti,*[32] e il desiderio ubriacandolo lo farà talmente smaniare che smetterà di infastidire il re con i suoi molesti rimproveri.

L'amore di cui è preso Alessandro Magno per la fanciulla indiana, dalla quale è ricambiato in uguale misura, è come quello descritto da Properzio un amore totalizzante, tale da assorbire le attenzioni, il tempo e l'energia del sovrano, ed è tuttavia desiderabile, dice l'autore, che lo descrive come amore perfetto e cortese, ricadendo, come detto sopra, nel novero degli amori che si desiderano incontrare, perché buoni, leali e costanti.

Per la descrizione di Alessandro come *fins amis* e il tema della sua *recreantise*, si vedano ad es. i vv. seguenti:

Li bons rois de Grece et d'Egipte
avoit desoz ses piez sozgipte
de novel Inde la major;
s'iert la demorez a sejor,
et se vos me volez enquerre
por quoi demoroit en la terre
si volentiers et tenoit quoi,
bien vos dirai raison por quoi.
Amors qui tot prant et enbrace
et tot aërt et tot enlace
l'avoit ja si en braies mis
qu'il ert devenuz fins amis,
dont il ne se repentoit mie,
quar il avoit trouvee amie
si bele com a souhaidier.
N'avoit cure d'aillors plaidier,
fors qu'avuec li manoir et estre.
Biens est Amors poissanz et mestre,
que du monde le plus poissant

[32] Cosí traduce e intende Marco Infurna nell'edizione citata *Il* Lai *di Aristotele*, a sua cura, e cf. anche la nota a p. 81 in cui dichiara che l'aggettivo ha qui «valore temporale».

fait si humble et obeïssant,
qu'il ne prant nul conroi de lui,
ainz obeïst tot a autrui.
C'est droiz, qu'Amors est de tel pris
puis qu'ele a un home enpris,
n'i doit il avoir nul desroi,
qu'autant a Amors sor un roi
de droit pooir, ce est la some,
comme sor tout le plus povre home
qui soit en Chanpaigne n'en France
tant est sa seignorie franche.
Li rois avuec s'amie meint;

(vv. 89-119)

Il buon re di Grecia e d'Egitto aveva da poco sottomesso l'India maggiore e lí se ne stava senza spostarsi. Se mi chiedete per quale motivo si tratteneva tanto volentieri e tanto tranquillamente in quella terra questa è la risposta: Amore che tutto prende e abbraccia e tutto afferra e allaccia l'aveva a tal punto irretito da trasformarlo in fine amante, cosa che non gli dispiaceva affatto, poiché l'amata era cosí bella che non poteva desiderare di piú. *Aveva un unico interesse ormai: restarsene con lei.* Amore è davvero invincibile signore se l'uomo piú potente del mondo rende cosí umile e sottomesso che, dimentico di sé stesso, desidera soltanto assecondare l'altrui volontà. Giusto cosí: Amore ha un tal valore che chi ne viene catturato non deve per nulla dolersene; Amore, questa è la verità, può su di un re quanto sul piú misero uomo di Champagne o Île de France, *tanto assoluta è la sua signoria. Il re se ne sta con la sua amica.*

6.

La possibile influenza del grande elegiaco latino sulla creazione del tema dell'*amor de lonh* in *Lanquan li jorn* si inscrive di necessità nel capitolo molto sostanzioso dell'influenza dei classici nel medioevo e nei trovatori[33] (con un capitolo a parte di grande fascino quale ad es. quello dell'emergere

[33] Ziolkowski 1993: 47 ricorda che nel medioevo «La poesia d'amore in volgare fu di rado totalmente indipendente dalle tradizioni classica e cristiana». Vd. Munk Olsen 1991; per l'insegnamento dei classici nel Midi e nell'area pittavina Bernardi 2010; Balbo–Noto 2011 con bibliografia; Pirot 1972; Villa 1992; Viscardi 1934.

della soggettività nella letteratura medievale romanza).[34] Com'è noto, in una prospettiva diacronica e storico-culturale, la scrittura del medioevo volgare sin dai suoi inizi «è dominata dalla confluenza delle due tradizioni» classica e cristiana.[35] Certo indiscussa è l'influenza ovidiana nel medioevo,[36] e la fortuna generale degli elegiaci latini, testimoniata ad es. da Jean de Meun nel *Roman de la Rose*. Jean de Meun ricorda tali *auctores* al centro del *RdR*, in un passaggio di grande rilievo e giustamente famoso, in cui il Dio d'Amore deplora la perdita degli autori antichi, preannuncia la morte di Guillaume de Lorris e profetizza paradossalmente per bocca dello stesso la nascita del secondo autore Jean de Meun:

> *Gallus, Catillus e Ovides*
> *qui bien sorent d'amours traitier,*
> *nous reüssent or bien mestier;*
> *mais chascuns d'aus gist morz pourriz.*
> Vez ci Guillaume de Lorriz,
> cui Jalousie, sa contraire,
> fait tant d'angoisse e de duel traire

[34] Sul tema cf. da ultimo Vilella 2022 con rimandi bibliografici. Morris 1972: 158 e 160; Köhler 1985: *passim*; Zink 1985; Antonelli 2016.

[35] Boitani 1999: 182. Come osserva lo studioso: «Lo scrittore del Medioevo volgare si trova, come e forse piú del suo predecessore o contemporaneo in lingua latina, stretto fra due paradigmi ideologici, immaginari e stilistici: quello offerto dall'antichità classica e quello presentato dagli autori cristiani» (*ibi*: 181, con bibliografia).

[36] Per l'influsso ovidiano in particolare in Jaufre, si veda quella che è stata interpretata come polemica antiovidiana in *Pro ai del chan essenhadors*, vv. 9-12: «Las pimpas sian als pastors / et als enfans burdens petitz, /e mias sion tals amors /don ieu sia jauzens jauzitz». Come affermato da Lazzerini 2001: 64: «Al poeta dei *Remedia Amoris*, che consigliava di smorzare le pene amorose nella serenità agreste (v. 169: "Rura quoque oblectant animos studiumque colendi", 'Anche i campi e l'amore per l'agricoltura ricreano lo spirito'), con un rilassante sottofondo musicale (v. 181: "pastor inaequali modulator harundine carmen", 'il pastore suona una melodia con la zampogna a canne disuguali'), Jaufre replica con tagliente ironia, opponendo la *sua* ricetta: la scelta d'un amore che non avrà mai bisogno di "rimedi", e che pertanto elimina alla radice la necessità di ricorrere a palliativi rozzi e puerili. Il disprezzo per gli antidoti ovidiani illumina la posizione rudelliana piú di tante elucubrazioni ermeneutiche: la polemica, infatti, è tutt'altro che episodica, considerata la preminenza di *Naso magister* – il maestro dell'amore lascivo, l'altra faccia dell'inesausto scavo esegetico sul *Cantico* – nella cultura del XII secolo, *aetas ovidiana* oltre che boëtiana».

qu'il est en perill de morir
se je ne pens dou secourir.

(vv. 10522-10530)[37]

7.

Come nota a margine di quanto osservato, si può anche aggiungere che nel breve canzoniere di Rudel c'è forse un altro passo che potrebbe rinviare a un influsso della mitologia classica e di Properzio, che tanto la utilizza nelle proprie elegie.[38] Si tratta di uno dei passaggi piú discussi ed enigmatici del trovatore, i vv. 45-46 di *Belhs m'es l'estius e·l temps floritz*: «que tot can lo *fraire* m desditz, / aug autrejar a la *seror*» ("ché tutto quello che il fratello mi vieta, vedo (odo) che me lo concede la sorella").

Mais d'una re soi en error
e ·n estai mos cors esbaitz:
que tot can lo fraire ·m desditz,
aug autrejar a la seror.[39]
E nulhs hom non a tan de sen,
que puesc'aver cominalmen,
que ves calque part non biais.

(vv. 43-49)

[37] *RdR* (Langlois); cf. anche i vv. 10561-10574.

[38] Come scrive Fanti 1985: 27, «Il ricorso al mito è un espediente stilistico di Properzio: è l'elemento alessandrino cui piú frequentemente il poeta ricorre per elevare il mondo delle *nugae*, delle passioni della vita di ogni giorno all'altezza dei *carmina docta* neoterici. Altro elemento aulicizzante in Properzio è l'uso della metafora la quale gli permette un discorso brachilogico e genera immagini di un robusto realismo».

[39] Nel commento alla canzone *Belhs m'es l'estius* in *RIALTO* (http://www.rialto.unina.it) a cui rinvio per la bibliografia pregressa, si osserva riguardo all'interpretazione dei vv. 45-46 e di *fraire* e *seror*: «si vedano le varie ipotesi in Pietro G. Beltrami – Beltrami 1978-1979: 103-4, nn. 45-6 – e Giorgio Chiarini – Rudel, *Il canzoniere* (Chiarini): 107-8, nn. 43-6 – "tutte, in varia misura, poco persuasive" secondo Chiarini; si sceglie di riportare quella di Beltrami fondata sull'autorità di Pellegrini [ma anche Spitzer era significativamente dello stesso avviso] cioè che *fraire* e *seror* valgano come distributivo per dire 'tutti'; a questa interpretazione si deve aggiungere quella piú recente di Lucia Lazzerini – l'unica appoggiata sull'autorità di testi coevi – che vede in *Fraire* il Verbo, e *seror* la natura umana nella sua fragilità e nei suoi cedimenti alla tentazione» (cf. Lazzerini 1993:

Un passaggio per il quale si può prendere in considerazione Properzio, *Liber* III, VII (XV), *O me felicem! o nox mihi candida, et o tu*, vv. 15-16:

> Nudus et Endymion *Phoebi cepisse sororem*
> dicitur et nudae concubuisse deae.
>
> si dice che anche Endimione nudo *abbia dormito con la sorella di Febo*, nuda.

Jaufre parla di misteriosi 'fratello' e 'sorella': e sono in difficoltà, dice, perché vedo che quello che mi disdice, che mi nega il fratello, me lo consente la sorella; e forse il *fratello* è appunto Febo ricordato da Properzio, il *sole,* per indicare il *giorno*, e la *sorella* di Febo la *luna*, che potrebbe indicare la *notte* e la dimensione del sogno, o comunque la dimensione notturna dell'incontro amoroso. Rudel nella sua veste di amante cortese si direbbe dunque confuso perché nelle traversie del corteggiamento amoroso per la donna amata si vede forse ammesso di nascosto, e ciò che gli viene disdetto alla luce del sole, gli viene concesso nel segreto della notte. L'*exemplum* di Properzio[40] rientra nella poesia classica certamente nota a Petrarca, che nella sua sestina (*Rvf*, 231, v. 31) ricorda Endimione «vago de la luna», la quale lo visita in sogno, e al petrarchista esperto di trovatori Benet Gareth, che dedica a Endimione l'intero suo canzoniere, e possiamo ancora richiamare l'importanza della tematica del sogno in Jaufre.[41]

196-7). Beltrami inoltre, nella successiva Postilla alla fine del suo saggio osserva in alternativa: «Quanto, appunto, al *fraire* e alla *seror*, pur continuando a trovare il testo enigmatico, inclino ora a credere che sia logico cercare piú semplicemente nel testo stesso un soggetto maschile e uno femminile che si oppongono l'uno all'altro. Il *fraire* potrebbe dunque essere il *plus savis hom* del v. 33, che parla contro *amor*, e la *seror* la stessa *amor*, che invece si presenta, ora, favorevole» (Beltrami 1978-1979, poi in Beltrami 2020: 144).

[40] Si noti che il nome luna era l'equivalente dello pseudonimo usato da Properzio per la sua donna, Cynthia, uno dei nomi che i latini davano al corpo celeste.

[41] A proposito dell'interpretazione qui proposta di *fraire* e *seror* come 'giorno' e 'notte' si osservi anche una particolare attenzione di Jaufre per tali indicazioni temporali: giorno e notte affiancati compaiono in *Pro ai del chan essenhadors* al v. 42, in un passo in cui essi sono legati al luogo in cui risiede la donna e al motivo dei custodi che si oppongono al godimento del *joi* amoroso (vv. 41-48): «Ma voluntat s'en vai lo cors / *la nueit e·l dia* esclarzitz, / laintz per talan de socors; / mas tart mi ve e tart mi ditz: / "Amicx", fa selha, "gilos brau / an comensat tal batestau / que sera greus a departir, / tro qu'abdui en siam jauzen"». Si pensi ancora al genere dell'*alba* e alla preoccupazione topica per il

8.

Quel che sappiamo della diffusione di Properzio nel medioevo ci rimanda come si è accennato al rifiorire della sua presenza nella Francia centrale e settentrionale ma anche in Germania sin dalla prima piuttosto che dalla seconda metà del XII secolo, e può dunque darsi che Jaufre abbia avuto un contatto con i testi e la melanconica concezione dell'amore di Properzio, un poeta che fa ampio uso della metafora, anche brachilogicamente, ed è connotato da una raffinata e complessa ricerca espressiva.[42]

Ai fini dell'interpretazione qui offerta della formula dell'*amore lontano* in *Lanquan li jorn* come riferita all'amore costante, saldo e duraturo nel tempo, si è visto che il sintagma *longinquus amor* era stato trascelto da Properzio per attribuire solennità al suo amore per Cinzia,[43] e forse perché fosse anche equivalente ad "amore di valore, grande amore, amore perfetto", e in seguito la cifra *amors loingtaignes* nel *Lai d'Aristote* anche al concetto della *fin'amors*.

Un'attestazione certa dell'influsso diretto di Properzio oppure mediato attraverso brani scelti inseriti in florilegi[44] o altro non apparirebbe

sorgere del sole collegato al risveglio del marito e dei custodi della donna. Per Petrarca, cf. Marcozzi 2002.

[42] Come scrive Norden 1986, II: 727: «anche per la poesia latina si può notare in Francia, in autori appartenenti alla cerchia dei classicisti, dal XII sec. in poi, una indubbia trasformazione, che ci ricorda i tempi di Carlo Magno […] I vecchi poeti, soprattutto Stazio, Lucano ed Ovidio, ma anche Tibullo e Properzio, furono studiati sia per il loro contenuto che per la loro forma: si vedano ad es. le poesie di Matteo di Vendôme, vescovo di Le Mans, arcivescovo di Tours, † 1134». E riguardo a Properzio, ancora, secondo Norden esso venne conservato dall'opera in particolare di Ildeberto di Lavardin, † 1133. «Si può forse supporre che proprio da lui parta quella corrente classicistica che predomina nel corso del XII e XIII secolo nella poesia latina di Francia, poiché la sua fama presso i contemporanei ed i posteri fu smisurata; le sue poesie erano note in Inghilterra, e i cardinali che venivano in Francia le portavano, al loro ritorno, a Roma. Fu chiamato *divinus* e lo studio delle sue opere fu raccomandato nelle scuole. Io credo perciò che Tibullo e Properzio siano stati conservati a noi proprio per l'opera di quest'uomo, ossia della corrente che egli rappresentò e che a lui si riallacciò» (*ibi*, II: 729).

[43] Vedi Onesta 1997: 99.

[44] Cf. Ziolkowski 1993: 45.

neppure propriamente indispensabile. Come dimostrano infatti in area francese medievale gli stessi vv. 316-317 del *Lai d'Aristote* dei primi decenni del Duecento già citati, che annotano

> qu'*amors* bones, loiax, *loingtaignes*
> se desirent a aproichier

che è sacrosanto anelare ad *amori* buoni, sinceri, *costanti*

il sintagma in senso temporale con l'aggettivo o avverbio unito al sostantivo *amore* era evidentemente utilizzato, conosciuto e diffuso.[45] Se Henri ci dice che si desiderano gli *amors loingtaignes* ("gli amori di lungo corso, fedeli, che durano da tanto tempo"), da lui accostati a "buoni" e "leali", sta facendo riferimento allo stesso concetto del *longinquus amor* dell'elegiaco latino (il quale desidera un amore che dura a lungo e può portare alla morte). Un analogo percorso razionale può aver seguito Jaufre Rudel[46]

[45] Per *amors lointainne* cf. anche Godefroy (GD), *s. v. lointain*: 'long, qui dure longtemps': «Grant dolour et grant poene / Trait on d'*amors lontainne*» (*Chanz.,* ms. Berne 389, f° 95 v°). E per *lontano* in accezione temporale in ambito italoromanzo si può invece vedere Protonotaro (Pagano), canz. 2, v. 8: «meo *lontano* servire»; Mazzeo di Ricco (Latella), canz. I, v. 55: «un *lontano* benservire»; Davanzati (Menichetti): 28, canz. 6, v. 32: «del mio *lontano* ateso» ('attesa') e 75, canz. 20, v. 10: «D'un sí *lontano* ateso»; Monte Andrea (Minetti), tenz. 109, v. 11: «nel quale son, *lontano* tempo, stato!»; Ciuccio, *Rime* (Elsheikh), canz. 2, v. 1: «Lo [meo] *lontano* e periglioso afanno»; Brunetto, *Orazioni* (Lorenzi): 50, 1: «Questo presente giorno, signori sanatori, àe posto fine al mio *lontano* tacere» (traduce *diuturni silenti*); Alighieri, *Commedia* (Petrocchi), *Par.*, XV, v. 49: «E seguí: "Grato e *lontano* digiuno"»; *Libro d'Amore* (Barbiellini Amidei): par. 64: «E dunque se conosci che di nobiltà son adornato, la tua prodezza inchina ver di me, e almen dammi la speranza de *l'amor tuo desiderato sí lontano*, sí che io viver possa, ché non mi riman isperanza di salute se del tuo amor tu mi disperi» (In Capellanus, *De Amore* [Trojel]: 25: «Si ergo cognoscas, me morum nobilitate gaudere, tuam me versus probitatem inclina et dona mihi spem saltem *tui tam diu desiderati amoris*, ut vivere possim; non enim est spes ulla salutis, si de tuo me desperes amore»).

[46] Si osservi che nell'interpretazione di Aurelio Roncaglia e di Patrizia Onesta, entrambi citano Properzio nelle loro considerazioni a proposito della formula e del tema dell'*amor de lonh,* ma a loro giudizio Jaufre avrebbe tramutato la durata nel tempo dell'elegiaco latino in spazialità, diversamente da quanto qui si propone.

nella selezione della dimensione temporale del termine *lonh*, piú rara, per creare la formula a noi ben nota *amor de lonh,* cristallizzatasi e di grande e duraturo successo nell'ambito occitanico e letterario, ancora oggi connotata da un fascino inuguagliato.

9.

Come accennato da Roncaglia, il poeta sfrutterebbe il *topos* properziano dell'amore di lungo corso, verso il quale anela (*cobla* I), e che definisce in assoluto il piú nobile e migliore (*que gensor ni melhor non sai / ves nulha part, ni pres ni lonh,* alla *cobla* II), un *amor valen* (*Pro ai del chan essenhadors,* v. 8). E di qui le affermazioni iperboliche di Jaufre, pur di ottenere un tale amore, e dato il suo pregio sicuro (*Tant es sos pretz verais e fis*, alla *cobla* II), di essere fatto schiavo nel regno dei saraceni (*cobla* II). Se ottenesse dalla donna *l'amor de lonh*, "l'amore duraturo", l'amante si allontanerebbe da lí triste e gioioso (*Iratz e jauzens*, *cobla* III), secondo i consueti movimenti contrastanti della melanconia amorosa, anche se non sa quando lo potrà ottenere perché le loro terre sono molto distanti (*cobla* III), e tuttavia si affida a Dio, immaginando la richiesta alla donna dell'amore costante e di esser ammesso accanto a lei, nel colloquio amoroso (*cobla* IV). Sempre nei modi dell'iperbole, Jaufre afferma di ritenere veritiero Dio grazie al quale potrà vedere l'amore costante, che tuttavia è lontano, e auspica di poter essere pellegrino presso la donna (*cobla* V). Dio, che fece ogni cosa, e quest'amore costante, mi doni il potere, dice il poeta, che io possa vedere ricambiato quest'amore costante, poiché questa è la mia volontà, in modo da goderne (*cobla* VI). Dice certamente il vero chi lo chiama avido e desideroso della gioia che piú gli piace, l'amore costante, e tuttavia quello che vuole gli è differito, poiché il suo padrino lo incantò in modo che egli amasse e non fosse amato (*cobla* VII). Sia dunque maledetto il padrino che lo incantò affinché egli non fosse amato! (*tornada*).

10.

Quel che era in origine nei poeti latini il significato primario dell'aggettivo *longinquus*, utilizzato da Properzio nella formula *longinquus amor,* ovvero

quello che rimanda alla distanza temporale, e non spaziale, equivalente a *diuturnus*, a eterno e longevo, diventò col tempo secondario e piú raro, un arcaismo. Per quanto *longinquus* in senso temporale abbia una prestigiosa e ricca tradizione poetica, il sintagma *longinquus amor* appare un *hapax* del grande elegiaco latino.

Come sembra confermare anche la *struttura* del *vers Lanquan li jorn*, nel testo di Jaufre l'accezione temporale, piú ricercata, di *amor de lonh* appare al centro dell'attenzione, e la distanza spaziale a cui pure si fa riferimento nella lirica pare al contrario introdotta dal gioco dell'*aequivocatio* sui significati dell'avverbio e dell'aggettivo *lonh*, e dalle dichiarazioni iperboliche e ottative utilizzate due volte, alla *cobla* II e alla *cobla* V, sui motivi metaforici della cattività in Oriente e del pellegrinaggio amoroso.

Se in quest'ipotesi interpretativa la cifra sfuggente dell'*amor de lonh* riconquista una piena leggibilità e giustificazione strutturale nel tessuto dei versi, possiamo tuttavia notare che rimane attiva la dialettica tra realizzazione virtuale del desiderio e sua inattingibilità, come quella tra intimità e lontananza: l'ostacolo è qui la distanza spaziale e la maledizione del padrino.

Spitzer ricordava che «l'éloignement est paradoxalement consubstantiel avec le désir de l'union»,[47] osservazione che non vale solo per l'epoca medievale, la quale valorizza soprattutto l'elemento fantasmatico dell'immaginazione, l'*immoderata cogitatio*[48] al centro del desiderio.

In *Lanquan li jorn*, per dare solennità al suo amore, Jaufre, come già aveva fatto Properzio, selezionerebbe l'*amor valen* e *fis*, l'*amor de lonh* caratterizzato dalla *lunga durata*, ma è pure viva la dicotomia tra la prossimità, vicinanza, e la distanza dalla realizzazione del desiderio, e l'amante esercita la sua volontà a discapito della maledizione del *pairis*.

Il testo poetico dunque condivide con la letteratura medievale nel suo insieme alcune delle strategie che paiono ossessionarla, che si tratti di frapporre ostacoli spaziali (qui ad es. i *pas e camis,* v. 19), dell'elemento del viaggio-pellegrinaggio, del collegamento attraverso gli uccelli intermediari che

[47] Spitzer 1944: 93.

[48] Come la definirà Cappellano nel *De Amore*. Cf. Capellanus, *De Amore* (Trojel): 3, cap. I.

mettono in comunicazione sfere remote, tutti componenti di una semantica teleiopoietica, che crea il significato e la prossimità attraverso la distanza.[49]

L'incanto di *Lanquan li jorn*, *vers* veramente intessuto dal poeta con *paubres motz*, le parole semplici ricordate dalla *vida*, con una sintassi lineare e scandita, e dotato di una struttura chiara e limpida, sembra risiedere in definitiva nella sua dimensione evocativa tutta in profondità, che concretizza davanti ai nostri occhi immagini indelebili, accompagnate dal ritorno arcaizzante e dalla forza lievemente allucinatoria della parola-rima,[50] e dall'eco piú nascosta e raffinata del *rims dissolutz*, *sine rithimo* o senza corrispondenza all'interno della stanza, ma posto ugualmente in rilievo in posizione finale.

APPENDICE

Lanquan li jorn son lonc en mai (*BdT* 262.2)[51]

I

Lanquan li jorn son lonc en mai
m'es belhs dous chans *d'auzelhs de lonh*,[52]
e quan me sui partitz de lai
remembra·m d'un *amor de lonh*:
vau de talan embronx e clis,
si que chans ni flors d'albespis
no·m platz plus que l'iverns gelatz.

[49] Come scrive Gebert 2014: 88 «medieval literature seems obsessed with teleiopoietic strategies, semantics and figures such as letter-writing, vision through spatial obstacles, messengers and angels, travelling, spatial hinges like birds which connect remote spheres and many other phenomena of spatial inclusion and exclusion that produce proximity through distance».

[50] Si osservi che il meccanismo di ripresa della parola-rima con leggera variazione ritorna anche nella *tornada* rispetto agli ultimi tre versi o *cauda* della *cobla* VII.

[51] Come detto sopra, il testo si cita da Rudel, *L'amore di lontano* (Chiarini), ma si rifiuta al v. 23 la lezione *alberc* a favore di *amor* proposto ad es. da Lejeune (1959) e da Zufferey (2009): 9, n. 4. La traduzione di servizio è mia.

[52] Appunto gli uccelli migratori, ritornati dai paesi piú caldi, cf. Zufferey 2009: 48.

Quando i giorni sono lunghi in maggio mi piace il dolce canto degli uccelli che giungono di lontano, e dopo averli uditi, mi sovviene di un amore costante: vado per il desiderio cupo e chino, tanto che né il canto né il fiore del biancospino mi piacciono piú dell'inverno gelato.

II

Ja mais d'amor no ·m jauzirai[53]
si no ·m jau d'est'*amor de lonh*:
que gensor ni melhor non sai
ves nulha part, *ni pres ni lonh*.
Tant es sos pretz verais e fis
que lai el reng dels sarrazis
fos ieu per lieis chaitius clamatz!

Mai non godrò dell'amore se non godo di quest'amore costante, poiché non ne conosco uno piú nobile né migliore in nessun luogo, né vicino né lontano. Tanto è il suo pregio veritiero e sicuro,[54] che là nel regno dei saraceni vorrei per esso esser chiamato prigioniero!

III

Iratz e jauzens m'en partrai,
s'ieu ja la vei l'*amor de lonh*;
mas no sai quoras la veirai,
car trop son nostras *terras lonh*:
assatz i a pas e camis,
e per aisso no ·n sui devis…
Mas tot sia cum a Dieu platz!

Triste e gioioso me ne allontanerò,[55] se mai io veda l'amore costante; ma non

[53] A proposito dei frequenti futuri alla prima persona della canzone (vv. 8, 15, 16, 17, 22, 24, 28) Zufferey 2009: 50 parla di una dimensione di *rêve éveillé* da collegare alla tematica del desiderio, espressione già di Lejeune 1959.

[54] Si segue qui la traduzione di Zufferey 2009: 35 che preferisce la lezione "sicuro" da FĪDUS: «Aux vv. 12 et 26, la confusion des produits de FĪDUS > *fis* 'sûr, certain, fidèle' et de FĪNIS > *fi(n)s* 'pur, parfait', qui entache malheuresement les dictionnaires d'ancien provençal, a induit Jeanroy en erreur».

[55] Per gli stati emotivi ossimorici che connotano l'innamoramento e la melanconia

so quando lo vedrò, poiché le nostre terre sono troppo lontane: vi sono molti passi e cammini, e perciò non sono indovino… Ma sia veramente come piace a Dio!

IV

Be ·m parra jois quan li querrai,
per amor Dieu, l'*amor de lonh*:
e, s'a lieis platz, alberguarai
pres de lieis, si be ·m *sui de lonh*.
Adoncs parra ·l parlamens fis
quan drutz lonhdas sera tan vezis
qu'ab cortes ginh[56] jausis solatz.

Sarà veramente realizzata la mia gioia quando le chiederò, per grazia di Dio, l'amore costante: e, se a lei piace, risiederò vicino a lei, se anche sono di lontano. Allora sarà perfetto il colloquio, quando l'amante lontano sarà tanto vicino, che con modi cortesi possa godere della gioia.

V

Ben tenc lo Senhor per verai
per qu'ieu veirai l'*amor de lonh*;
mas per un ben que m'en eschai
n'ai dos mals, quar tan *m'es de lonh*.
Ai! car me fos lai pelegris,
si que mos fustz e mos tapis
fos pels sieus belhs huelhs remiratz!

Ben ritengo il Signore per veritiero grazie al quale vedrò l'amore costante; ma per un bene che mi tocca in sorte ne ho due mali, perché è tanto lontano da

amorosa descritti anche nei trattati di medicina medievali rinvio a Barbiellini Amidei 2010.

[56] Cf. *RIALTO*: «La variante *ab bel ditz* (*facilior* secondo Chiarini rispetto a *ab cortes ginh* e *ginh* sarà probabilmente privo della connotazione negativa spesso inerente al lemma e varrà 'atteggiamento' [traduzione Lazzerini] piuttosto che 'sagacia' [traduzione Chiarini]) si considera possibile variante d'autore in Corrado Bologna–Andrea Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina, Sicania, 1991, Appendice, III.3».

me. Ah! potessi essere là pellegrino, in modo che il mio bastone e il mio mantello fossero contemplati dai suoi begli occhi!

VI

Dieus, que fetz tot quant ve ni vai[57]
e formet sest'*amor de lonh*,
mi don poder, que cor ieu n'ai,
qu'ieu veia sest'*amor de lonh*,
veraiamen, en tals aizis,
si que la cambra e ·l jardis
mi resembles totztemps palatz!

Dio, che fece tutto quanto viene e va e creò quest'amore costante, mi doni la possibilità, poiché ne ho l'intenzione, che io veda quest'amore costante, veramente, con agi tali, che la camera e il giardino mi appaiano per sempre palazzo!

VII

Ver ditz qui m'apella lechai
ni deziron d'*amor de lonh*,
car nulhs autres jois tan no ·mplai
cum jauzimens d'*amor de lonh*.
Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis,[58]
qu'enaissi ·m fadet mos pairis
qu'ieu ames e non fos amatz.

Dice il vero chi mi chiama avido e desideroso dell'amore costante, poiché nessun'altra gioia mi piace tanto come il godimento dell'amore costante. Ma ciò

[57] Si noti che l'immagine è poi legata al tema del *tempo* e della *costanza amorosa* da Bernart de Ventadorn in *BdT*, 70.30, vv. 1-4: «Lo tems vai e ven e vire / per jorns, per mes e per ans, / et eu, las! no ·n sai que dire, / c'ades es us mos talans». Cf. Bernart de Ventadorn (Appel).

[58] Si potrebbe ammettere anche *m'es tan tahis* (< *tainar* 'ritardare, differire', equivalente ad *atahinar*): per una discussione, cf. *RIALTO*, commento al v. 47 (e v. 50), e *D.O.M. en ligne*, *s. v. aïs (?)*, in cui si osserva ad es. che Pickens, *The songs* (nota al verso e p. 169), considera *tant a(h)is* dei copisti di AB C errore per *tan ta(h)is,* da *tain* ('ritardo') o meglio lo si può considerare aggettivo verbale da *tainar* 'ritardare, differire'.

che io voglio mi è differito, che cosí mi incantò il mio padrino: che io amassi e non fossi amato.

VIII

Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis,[59] 50
totz sia mauditz lo pairis
que m fadet qu'ieu non fos amatz!

Ma poiché ciò che io voglio mi è differito, sia veramente maledetto il padrino che mi incantò che io non fossi amato!

Beatrice Barbiellini Amidei
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Alighieri, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata,* a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.

Bernart de Ventadorn (Appel) = Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar, hrsg. von Carl Appel, Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer, 1915.

Brunetto, *Orazioni* (Lorenzi) = Brunetto Latini, Volgarizzamento dell'orazione

[59] Vale per il v. 50 della *tornada* quanto proposto alla nota precedente per il v. 47. Sostituisco inoltre il punto dell'edizione Chiarini (Rudel, *L'amore di lontano*) con una virgola alla fine del primo verso, accogliendo un'ipotesi interpretativa di Zufferey 2009: 35. Egli infatti non pone un punto fermo alla fine del primo verso della *tornada* poiché: «Au v. 50, en vertu du fait qu'une tornade en écho reprend en principe la *cauda* de la dernière strophe, non telle quelle, mais en introduisant des légères variations, il est peu probable que le *Mas* assume la même signification qu'au v. 47: la deuxième fois la conjonction doit avoir un sens causal ('puisque'), ce qui permet d'éviter la fragmentation de la séquence en introduisant un point à la fin du vers».

Pro Marcello di Cicerone, in Cristiano Lorenzi, *Le orazioni «Pro Marcello» e «Pro rege Deiotaro» volgarizzate da Brunetto Latini*, «Studi di filologia italiana» 71 (2013): 19-77, 50-61.

Capellanus, *De Amore* (Trojel) = Andreas Capellanus, *De Amore libri tres,* par Emil Trojel, Hauniae, in Libreria Gadiana, 1892.

Ciuccio, *Rime* (Elsheikh) = Mahmoud Salem Elsheikh, *Il caso Ciuccio*, «Studi di filologia italiana» 38 (1980): 11-32, 20-7.

Davanzati (Menichetti) = Chiaro Davanzati, *Rime*, a c. di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

Il Lai *di Aristotele* (Infurna) = Henri d'Andeli, *Il* Lai *di Aristotele*, a c. di Marco Infurna, Roma, Carocci («Biblioteca Medievale»), 2005, 2013.

Libro d'Amore (Barbiellini Amidei) = *Libro d'Amore, attribuibile a Giovanni Boccaccio. Volgarizzamento del De Amore di Andrea Cappellano. / Testi in prosa e in versi,* a c. di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca («Collana Scrittori italiani e testi antichi»), 2013.

Mazzeo di Ricco (Latella) = Mazzeo di Ricco, a c. di Fortunata Latella, in *I poeti della Scuola siciliana*, II. *Poeti della corte di Federico II*, dir. da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008: 663-5, 672-4, 680-2, 687-8, 694-6, 702-4, 713.

Monte Andrea (Minetti) = Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, a c. di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979.

Properzio, *Elegie* (Canali) = Properzio, *Elegie*, introduzione di Paolo Fedeli, traduzione di Luca Canali, Milano, BUR, 2022[13] (prima ed.: 1987).

Protonotaro (Pagano) = Stefano Protonotaro, a c. di Mario Pagano, in *I poeti della Scuola siciliana*, II. *Poeti della corte di Federico II*, dir. da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008: 328-30, 339-42.

RdR (Langlois) = *Le roman de la Rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les maniscrits par Ernest Langlois, Paris, Firmin-Didot, 1914-1924, 5 voll. il cui testo si cita da Guillaume de Lorris–Jean de Meun, *Il Romanzo della Rosa*, a c. di Roberta Manetti, Silvio Melani, Alessandria, Edizioni dell'Orso («Gli Orsatti»), 2015, 2 voll.

Rudel, *Il canzoniere* (Chiarini) = *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, a c. di Giorgio Chiarini, L'Aquila, Japadre, 1985.

Rudel, *L'amore di lontano* (Chiarini) = Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, a c. di Giorgio Chiarini, Roma, Carocci («Biblioteca Medievale»), 2003.

Rudel, *Les chansons* (Jeanroy) = *Les chansons de Jaufré Rudel*, par Alfred Jeanroy, Paris, Librairie H. Champion («Les Classiques Français du Moyen Age»), 1924[2] (éd. revue).

Schmitt, *Ex Captivitate Salus* = Carl Schmitt, *Ex Captivitate Salus. Esperienze degli anni 1945-47*, Milano, Adelphi, 1987 (ed. or.: Köln, GrevenVerlag, 1950).

Sidonius Apollinaris (Loyen) = Sidoine Apollinaire, *Lettres*, par André Loyen, Paris, Les Belles Lettres,1960.

LETTERATURA SECONDARIA

Allegretto 1979 = Manuela Allegretto, *Il luogo dell'amore. Studio su Jaufre Rudel,* Firenze, Olschki, 1979.

Antonelli 1979 = Roberto Antonelli, *Equivocatio e repetitio nella lirica trobadorica*, in Id., *Seminario romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979: 113-53.

Antonelli 2016 = Roberto Antonelli, *La questione dell'Io, dal romanzo antico-francese alla lirica italiana,* in Federico Saviotti, Giuseppe Mascherpa (a c. di), *L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale*, Pavia, Pavia University Press, 2016: 69-80.

Appel 1901 = Carl Appel, *Wiederum zu Jaufre Rudel,* «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 107 (1901): 338-49.

Balbo–Noto 2011 = Andrea Balbo, Giuseppe Noto, *I nomi dei classici latini nella poesia dei trovatori*, in Andrea Balbo, Federica Bessone, Ermanno Malaspina (a c. di), *«Tanti affetti in tal momento». Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria, Dell'Orso, 2011: 11-40.

Barbiellini Amidei 2004 = Beatrice Barbiellini Amidei, *L'immagine del desiderio e la metafora feudale nella sestina di Arnaut Daniel,* «Cultura neolatina» 64 (2004): 443-73.

Barbiellini Amidei 2010 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Guglielmo IX, «Farai un vers de dreit nien» e l'immaginazione melanconica,* «Studi mediolatini e volgari» 56 (2010): 27-54.

Barbiellini Amidei 2022 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Dall'Oriente all'Occidente: il «Lai d'Aristote»,* in Luca Sacchi, Cristina Zampese (a c. di), *La novella in viaggio. Viaggi narrati, narratori in cammino, motivi in transito,* Milano, LEDizioni («Biblioteca di Carte Romanze»), 2022: 43-68.

Barbieri 2000 = Luca Barbieri, *Vida, amors, mortz: Jaufre Rudel tra copisti, lettori e interpreti,* in Aa. Vv., *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti,* Genève, Slatkine, 2000: 55-70.

Beltrami 1978-1979 = Pietro G. Beltrami, *La canzone Belhs m'es l'estius di Jaufre Rudel*, «Studi mediolatini e volgari» 26 (1978-1979): 77-105.

Beltrami 2020 = Pietro G. Beltrami, *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020.

Bernardi 2010 = Marco Bernardi, *L'Orazio Par. lat. 7979 e la formazione dei trovatori,* «Critica del testo» 13/2 (2010): 25-65.

Billy 2004 = Dominique Billy, *La sextine réinventée suivi d'un essai de métrique génétique*, «Stilistica e metrica italiana» 4 (2004): 3-32.

Boitani 1999 = Piero Boitani, *Cristianesimo e tradizione pagana*, in *Lo Spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, Dir. Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, I. *La produzione del testo*, t. I, Roma, Salerno Editrice, 1999: 181-204.

Bologna–Fassò 1991 = Corrado Bologna, Andrea Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina, Sicania, 1991.

Butrica 1984 = James L. Butrica, *The Manuscript Tradition of Propertius*, Toronto · Buffalo · London, University of Toronto Press, 1984.

Butrica 2006 = James L. Butrica, *The Transmission of the Text of Propertius*, in Hans Christian Günther (ed. by), *Brill's Companion to Propertius*, Leiden · Boston, Brill, 2006: 25-43.

Butterfield–Heyworth 2011 = David Butterfield, Stephen Heyworth, *Fournival and Propertius: a note on the early history of Leiden Voss. Lat. O 38,* «Revue d'histoire des textes» n. s. 6 (2011): 367-76.

C.A.O. (GATTOWEB) = *C.A.O. Corpus dell'Antico Occitano*, in *GATTOWEB* (http://caodiweb.ovi.cnr.it).

Canettieri 1993 = Paolo Canettieri, *La Sestina e il dado: sull'arte ludica del trobar*, Roma, Colet, 1993.

Casella 1966 = Mario Casella, *Jaufre Rudel,* in Id., *Saggi di letteratura provenzale e catalana,* Bari, Adriatica, 1966: 69-115.

Collura 2017 = Alessio Collura, *Due unica tra le «altre sestine provenzali»: Quan pes qui suy, fuy so que m franh (BdT 376.2) ed Eras, pus vey mon benastruc (BdT 227.3)*, «Carte Romanze» 5/1 (2017): 59-86.

Corbellari–Zufferey 2004 = Alain Corbellari, François Zufferey, *Un problème de paternité: le cas d'Henri d'Andeli*, «Revue de linguistique romane» 68/269-270 (2004): 47-78.

DOM en ligne = *D.O.M. en ligne. Dictionnaire de l'occitan médiéval* (https://dom-en-ligne.de).

D'Agostino 2009 = Alfonso D'Agostino, *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano, CUEM, 2009.

Di Girolamo 1979 = Costanzo Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli, Liguori, 1979.

Di Girolamo 1981 = Costanzo Di Girolamo, *Forma e significato della parola-rima nella sestina*, in Alberto Vàrvaro (a c. di), *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza* (Napoli, 15-20 Aprile 1974), Napoli · Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1981, 5 voll., V: 259-72.

Di Luca 2023 = Paolo Di Luca, *La rima assente nella lirica occitana e catalana: dal* rim derivatiu *agli* estramps, «eHumanista/IVITRA» 23 (2023): 368-81.

Diaconu 2021 = Luminiţa Diaconu, *De Jaufre Rudel à la littérature en langue d'oïl: échos du topos de l'amor de lonh et poétique de la mémoire affective*, «Revue des Langues Romanes» 125/1 (2021): 39-60.

Fanti 1985 = Claudia Fanti, *L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo*, «Italianistica» 14/1 (gennaio/aprile 1985): 23-44.

Frank 1942 = Grace Frank, *The Distant Love of Jaufré Rudel,* «Modern Language Notes» 57 (1942): 528-34.

Franzoni 2020 = Silverio Franzoni, *Una nuova traccia di conoscenza del testo di Properzio nel XII secolo (con un riesame del* fortleben *nel XII e XIII secolo)*, «Aevum» 94/2 (2020): 297-315.

Gavinelli 2006 = Simona Gavinelli, *The reception of Propertius in Late Antiquity and Neolatin and Renaissance Literature*, in Hans Christian Günther (ed. by), *Brills Companion to Propertius*, Leiden · Boston, Brill, 2006: 399-415.

Gebert 2014 = Bent Gebert, *The Greater the Distance, the Closer You Get. On Teleiopoetry,* in Markus Stock, Nicola Vöhringer (hrsg. von), *Spatial practice: medieval, modern*, Göttingen, V & R Unipress («Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit», 6), 2014: 63-88.

Godefroy (GD) = *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle,* par Frédéric Godefroy, Paris, Vieweg, 1826-1897, 10 voll., (http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy).

Gubbini 2005 = Gaia Gubbini, *La ponha d'amor e la cadena: ferite e catene trobadoriche tra Jaufre Rudel, Raimbaut d'Aurenga e Bertran de Born*, «Critica del testo 8/3 (2005): 781-801.

Gubbini 2009 = Gaia Gubbini, *Auzelhs de lonh*, «Critica del testo» 12/2-3 (2009): 39-47.

Gubbini 2014 = Gaia Gubbini, *Amor de lonh: Jaufre Rudel, Agostino e la tradizione monastica,* in Paolo Canettieri, Arianna Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti, Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, 2014, 2 voll., I: 885-92.

Hoepffner 1937 = Ernest Hoepffner, *Pour l'étude de Jaufré Rudel*, «Romania» 68 (1937): 93-102.

Ilina 2015 = Alexandra Ilina, *Se moquer d'Aristote au Moyen Âge,* in Emese Egedi-Kovács (éd. par), *Byzance et l'Occident II: Tradition, transmission, traduction*, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, 2015: 63-73.

Kay 1987 = Sarah Kay, *Continuation as criticism: the case of Jaufre Rudel*, «Medium Aevum» 56/1 (1987): 46-64.

Kay 1990 = Sarah Kay, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge · New York · Port Chester · Melbourne · Sydney, Cambridge University Press («Cambridge Studies in French»), 1990.

Köhler 1985 = Erich Köhler, *L'avventura cavalleresca,* Bologna, il Mulino, 1985 (ed. or.: 1970).

Larghi 2014 = Gerardo Larghi, *Jaufre Rudel* (…1120-1148…), in Saverio Guida, Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori,* Modena, Mucchi, 2014: 316-21.

Lazzerini 1993 = Lucia Lazzerini, *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese,* «Medioevo romanzo» 18 (1993): 153-205 e 313-69.

Lazzerini 2001 = Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc,* Modena, Mucchi, 2001.

Lazzerini 2010 = Lucia Lazzerini*, «Silva portentosa». Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 2010.

Lefèvre 1966 = Yves Lefèvre, *Jaufré Rudel, professeur de morale,* «Annales du Midi» 78 (1966): 415-22.

Lejeune 1959 = Rita Lejeune, *La chanson de l'«amour de loin» de Jaufré Rudel*, in Aa. Vv., *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, STEM Mucchi, 1959, 2 voll., I: 403-42.

Lyne 2007 = Richard Oliver Allen Marcus Lyne, *Seruitium amoris* (1979), in Id., S. J. Harrison (ed. by), *Collected Papers on Latin Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2007: 85-100. (OxfordScholarshipOnline:https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199203963.001.0001;https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199203963.003.0006).

Marcozzi 2002 = Luca Marcozzi, *La Biblioteca di Febo, mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Cesati, 2002.

Meliga 2018 = Walter Meliga, *Posizione e diffusione dei primi trovatori,* in Mario Pagano (a c. di), *«Que ben devetz conoisser la plus fina». Per Margherita Spampinato*, Studi promossi da Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Mario Pagano, Stefano Rapisarda, Avellino, Sinestesie, 2018: 567-82.

Mölk 1968 = Ulrich Mölk, *"Trobar clus" - "trobar leu". Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, Fink, 1968.

Morris 1972 = Colin Morris, *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, Toronto, University Press, 1972.

Mortara Garavelli 1988 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.

Munk Olsen 1991 = Birger Munk Olsen, *I classici nel canone scolastico alto medievale*, Spoleto, CISAM, 1991: 24-55.

Norden 1986 = Eduard Norden, *La prosa d'arte antica. Dal VI secolo A. C. all'età della Rinascenza*, ed. it. a c. di Benedetta Heinemann Campana, con una nota di aggiornamento di Gualtiero Calboli e una premessa di Scevola Mariotti, Roma, Salerno Editrice, 1986, 2 voll. (ed. or.: 1898).

Onesta 1997 = Patrizia Onesta, *L'*amor de lonh *di Jaufre Rudel e il* longinquus

amor *di Properzio*, «Quaderni di filologia e lingue romanze» 3/12 (1997): 89-110.

Pirot 1972 = François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972.

REW = *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, von Wilhelm Meyer-Lübke, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1911-1920.

RIALTO = Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana (http://www.rialto.unina.it).

Robertson 1952 = Durant Waite Robertson (Jr.), *Amors de terra lonhdana,* «Studies in Philology» 49 (1952): 566-82.

Roncaglia 1961 = Aurelio Roncaglia, *Le piú belle pagine delle letterature d'oc e d'oïl,* Milano, Nuova Accademia Editrice, 1961.

Roncaglia 1981 = Aurelio Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, «Metrica» 2 (1981): 3-41.

Saviotti 2020 = Federico Saviotti, Sai *et* lai. *Pour une géographie du désir chez les troubadours*, «Atlante. Revue d'études romanes» 12 (2020): 1-18 (https://journals.openedition.org/atlante/331).

Spitzer 1944 = Leo Spitzer, *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, «University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature», V, Chapel Hill, North-Carolina University Press, 1944, poi in Id., *Romanische Literaturstudien: 1936-1956*, Tübingen, De Gruyter, 1959: 363-417.

Topsfield 1970 = Leslie Thomas Topsfield, *"Jois", "amors", and "fin'amors" in the poetry of Jaufre Rudel,* «Neuphilologische Mitteilungen» 71/2 (1970): 277-305.

Vilella 2022 = Eduard Vilella, *El "Trobar envers" secondo Luigi Milone. Io lirico e performatività*, in Giosuè Lachin, Francesco Zambon, *«Bels amics ben ensenhatz». Studi in onore di Luigi Milone*, Modena, STEM Mucchi, 2022: 31-45.

Villa 1992 = Claudia Villa, *I classici,* in *Lo spazio letterario del Medioevo, 1. Il Medioevo latino, I. La produzione del testo, t. I,* Roma, Salerno Editrice, 1992: 479-522.

Viscardi 1934 = Antonio Viscardi, *La tradizione aulica e scolastica e la poesia trobadorica,* «Studi medievali» 7 (1934): 151-64.

Waddell 1927 = Helen Waddell, *The Wandering Scholars*, Boston · New York, Houghton Mifflin Company, 1927, *Introduction*: IX-XXVIII.

Wetherbee 2017 = Winthrop Wetherbee, *The* Metamorphosis Goliae Episcopi: *A revised Edition, Translation, and Notes*, «The Journal of Medieval Latin» 27 (2017): 41- 67.

Zink 1985 = Michel Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

Zink 1995 = Michel Zink, *«Ici et là»*, in Luciano Rossi (a c. di), *«Cantarem d'aquestz*

trobadors». Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995: 235-41.

Ziolkowski 1993 = Jan M. Ziolkowski, *La poesia d'amore,* in *Lo spazio letterario del Medioevo, 1. Il Medioevo latino, I. La produzione del testo, t. II,* Roma, Salerno Editrice, 1993: 43-71.

Zorzi 1955 = Diego Zorzi, *L'"amor de lonh" di Jaufré Rudel,* «Aevum» 29/2 (1955): 124-44.

Zufferey 2009 = François Zufferey, *Nouvelle approche de l'amour de loin*, «Cultura Neolatina», 69/1-2 (2009): 7-58.

RIASSUNTO: Il saggio si sofferma sulla celebre formula dell'*amor de lonh* nel *vers Lanquan li jorn* di Jaufre Rudel. Il meccanismo strutturale del componimento appare costruito sul *mot-refrain lonh* e sul sintagma *amor de lonh* utilizzati prima con *aequivocatio* e poi con ripresa-epistrofe rispettivamente nelle *coblas* I-V e VI-VII. Questo dato e rimandi testuali come il *longinquus amor* di Properzio – già additato da Roncaglia e Patrizia Onesta come un vero e proprio *topos* letterario utilizzato nella lirica di Jaufre – e come gli *amors loingtaignes* del *Lai d'Aristote* farebbero ipotizzare che *Lanquan li jorn* utilizzi il sintagma poi cristallizzatosi e di enorme e inuguagliato successo letterario nell'accezione temporale di 'amore costante, durevole, di lungo corso'.

PAROLE CHIAVE: Jaufre Rudel, *Lanquan li jorn*, *amor de lonh*, Properzio, *longinquus amor*, *Lai d'Aristote, amors loingtaignes*, amore costante, *mot-refrain*, *aequivocatio*, *variatio, repetitio*, epistrofe, *Belhs m'es l'estius* vv. 45-46.

ABSTRACT: The essay is focused on the famous formula *amor de lonh* in Jaufre Rudel's *Lanquan li jorn son lonc en mai.* The metric structure appears to be built around the *mot-refrain lonh* and the syntagm *amor de lonh* first with *variatio* and then with epistrophe (in *coblas* I-V and VI-VII respectively). According to this data and the textual references to Propertius' *longinquus amor* – already considered by Roncaglia and Patrizia Onesta as a literary *topos* in Jaufre's lyric – and *Lai d'Aristote*'s *amors loingtaignes*, the famous syntagm *amor de lonh* (later fixed and of incomparable literary success) was probably used by the author in the temporal meaning of 'constant, long-lasting love'.

KEYWORDS: Jaufre Rudel, *Lanquan li jorn*, *amor de lonh*, Propertius, *longinquus amor*, *Lai d'Aristote, amors loingtaignes*, long-lasting love, *mot-refrain*, *aequivocatio*, *variatio, repetitio*, epistrophe, *Belhs m'es l'estius* vv. 45-46.

NOVELLE ITALIANE ANTICHE NELLA TRADIZIONE MANOSCRITTA: CONTENUTO, STRUTTURA E GENEALOGIA DEL COD. FIRENZE, BNCF II III 343

Un ampio *corpus* di novelle toscane antiche in prosa è tramandato in differenti proposte antologiche da una manciata di codici di aree ed epoche diverse – dal Tre al Cinquecento – ed è confluito, per via di modifiche, riduzioni e nuove aggregazioni, nella monumentale compilazione cinquecentesca patrocinata da Pietro Bembo, stampata per la prima volta da Carlo Gualteruzzi con il titolo *Le ciento novelle antike* e ormai nota come *Novellino* (*Nov*).[1] Una parte considerevole di quel patrimonio novellistico

[1] Si elencano qui di seguito i testimoni. Due codici hanno le novelle rubricate e numerate fino a cento (compreso il prologo), cioè il *Novellino* vulgato (*Nov*): ms. V (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3214, del 1523: cc. 1v-85v) e Gz (*Le ciento novelle antike*: è l'*editio princeps* gualteruzziana, del 1525). L'ordinamento è condiviso anche da quattro mss. dei secoli XIV e XV, ma solo parzialmente e senza numerazione: senza rubriche, S (Firenze, BNCF II III 343 di cui qui si tratterà piú specificamente) e G (Firenze, BML, Gaddiano reliqui 193: cc. 11r-21r); con rubriche, A (Firenze, BNCF, Palatino 566: cc. 1-15) e P^2 (seconda sez. del Panciatichiano 32 della BNCF: cc. 51r-62r). Struttura e consistenza del *corpus* sono diverse nella prima sez. del Panciatichiano: P^1 (cc. 9r-43r; conserva il *Libro di novelle e di bel parlare gientile*, o Ur-*Novellino* [*UrN*]). Il ms. L (Firenze, BML, Plut. 90 sup. 89, del sec. XV, terzo quarto) ha solo due delle *cento* novelle, senza rubriche né numerazione (*Nov* LII e IX, in sezioni diverse e tra loro distanti). Con β si indica il subarchetipo di uno dei due rami dello stemma (riprodotto qui in Appendice): esso doveva avere una selezione di novelle dell'*UrN* (meglio preservato in P^1) riordinate e seguite da altre estranee. P^1 e β non sono legati per via diretta, ma rinviano a un capostipite perduto. La ricostruzione, ipotizzata da Aruch (1910) e confermata con minimi aggiustamenti da Monteverdi (1954), è stata piú recentemente precisata (vd. *Novellino* [Conte]: 278): P^1; SG(L), P^2A, VGz. È una rappresentazione in movimento: P^1 (unico esponente di α) è piú fedele all'*UrN*, che invece è stato rimaneggiato da β, dal quale discendono gli altri testimoni (anche con sottrazioni, qualche riscrittura e aggiunte di gruppi di novelle). Una terza sezione del Panciatichiano (P^3) non rientra nello stemma dal momento che tra le poche novelle che ha in comune con P^1 o P^2 (ma che sono molto piú estese) non si trovano errori congiuntivi.

Carte Romanze 11/2 (2023): 277-312 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/21076
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

due-trecentesco, recuperato e monumentalizzato nell'impresa «bembiana-gualteruzziana», è riconducibile a due antologie trecentesche. Una è il ms. Panciatichiano 32 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che tramanda il piú antico libro d'autore di novelle italiane, o Ur-*Novellino* (*UrN*, forse della fine del Duecento), seguíto da altri testi non solo narrativi e da due ampi gruppi di novelle di diversa epoca e provenienza. All'altra, perduta, fanno capo i rimanenti codici del *Nov*: indicata con β nello stemma, essa doveva contenere una selezione di pezzi dell'*UrN* riordinati e affiancati ad altri gruppi di novelle a quello estranei, e circolava almeno intorno alla metà del Trecento.[2] Fra i discendenti di β si appunterà qui l'attenzione sul ms. II III 343 della Nazionale Centrale di Firenze (già Magl. XXV 513, già Strozz. 286), siglato S: si cercherà di mostrare quale ruolo abbia nella ricostruzione della vicenda testuale del *corpus* e quale apporto dia allo studio degli esordi della novella in Toscana e della sua progressiva codificazione come genere letterario.

1. Il codice S

Tra i due manoscritti del codice II III 343, composito, ci si limita qui al secondo, miscellaneo, databile al sec. XIV *ex.* – XV *in.*[3] Esso contiene:

1. alle cc. 3-71r una raccolta di pezzi in prosa dal titolo *Vite di filosofi*;[4]

[2] Edizioni di riferimento del *Nov*: ed. crit. Segre (secondo il ms. V), Favati (fondata su uno stemma confutato, e contestata: vd. pure *infra*, § 2 e n. 7), Conte (*UrN* secondo P^1; *Nov* secondo V: testo accolto da Mouchet). Ed. delle novelle del Panciatichiano: *Novelle antiche* (Biagi; dà anche G); *Libro di novelle* (Ciepielewska-Janoschka); *Novellino e Conti* (Lo Nigro: 343-414; sezione P^3). Con la sigla *UrN* seguita da cifre arabe si indicano i paragrafi dell'*UrN* a partire dal prologo (secondo l'ed. Conte); in numeri romani, la numerazione del *Nov* vulgato.

[3] Descrizione: *Novelle antiche* (Biagi): C-CI (con assegnazione erronea ai «primi del sec. XIV»); *Mostra di codici* 1957: 125-6. Il primo ms. è cosí descritto: da c. 1 a c. 11 «comprende la *Storia della guerra* [che iniziò nel 1390] *tra i Fiorentini e il Conte di Virtú* di Goro di Stagio Dati e noterelle di storia fiorentina; in fine (c. 12) distici proverbiali rimati» (*ibi*: 125).

[4] Non sono i *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori* (volgarizzamento duecentesco dei *Flores historiarum* di Adamo di Clermont), ma «una redazione molto piú ampia e indipendente» (*ibid.*).

2. alle cc. 71v-84r una prima serie di novelle non rubricate e prive di numerazione antica: è un segmento continuo della perduta antologia β (in parte cavata dall'*UrN*, ristrutturato e incrementato con apporti di tradizione diversa; la sua consistenza è solo parzialmente ricostruibile). Le novelle si susseguono come nel *Nov* vulgato, dove sono numerate VI-LVIII.[5] A queste si mescolano pochi altri pezzi, due dei quali sono conservati pure da altri testimoni del *Nov*: la novella di Messer Amari (anche in P^1: *UrN* 31) fra *Nov* XXV e XXVI; la novella che inizia *Fue uno savio religioso* (P^1: *UrN* 51) fra *Nov* XXXIV e XXXV come in G (che è un collaterale di S). È dimostrato che le due novelle fossero originariamente in β e che siano state escluse dal *corpus* piú recentemente (mancano infatti in A, V e Gz). Ci sono due *sentenze* dopo *Nov* L: *Tre cose sono* … e *La verità è sí forte* … (sulle quali vd. *infra*, § 2.b);
3. alle cc. 84r-86v, copiate di seguito dallo stesso copista, senza segni di discontinuità nella struttura della pagina, altre dieci novelle – ugualmente non rubricate né numerate – che sono dei pezzi unici. Con la fine della c. 86, s'interrompono la decima novella (alla cui quinta riga finisce la carta) e il manoscritto.[6]

Per comodità, alla sezione del *Nov* e a quella successiva ci si riferirà rispettivamente con le sigle S^1 e S^2.

2. La sezione S^1 e la tradizione del *Novellino*

L'unica ipotesi di ricostruzione stemmatica del *Nov* tuttora non confutata assegna al gruppo β, sulla base degli errori, il ms. S e il suo collaterale G,

[5] Non sono edite trascrizioni integrali del frammento, comunque studiato e utilizzato dagli editori critici (Favati, Conte), che ne rendono conto anche in apparato. Per ogni novella, una mano recente ha apposto a margine il corrispondente numero assegnato nella vulgata. Oltre che in VGz, il *corpus* di S ha *parziale corrispondenza nei piú antichi mss. G e (con rubriche) A, che* contengono le seguenti novelle: *Nov* XXIII-XXV, XXXII-LI, LIII, LV-LIX (G); VI-XXXIII, XLI-XLIX, LIV-LXV (A).

[6] Ed. delle novelle di questa sezione: *Novellino e Conti*: 317-34; le prime nove sono state pubblicate anche da Papanti (*Novelle antiche*, num. 24-32), il breve frammento della decima da Biagi (*Novelle antiche*: CI).

discendenti da un comune antigrafo perduto.[7] Anche se la *varia lectio* mostra che il testo delle singole novelle è piuttosto stabile,[8] alcune divergenze tra i codici rispecchiano la bipartizione dello stemma, altre i sottogruppi di β. Per esempio: P^1 *vs* β (SAVGz tra loro concordi); P^1AVGz *vs* SG; P^1SG *vs* AVGz; P^1SGA *vs* VGz. La costellazione delle varianti mostra dunque come la diffusione dell'antico libro d'autore si sia attuata prevalentemente attraverso dei rimaneggiamenti, di cui i codici superstiti sono il riflesso.

Fatta eccezione per qualche errore sicuro, lo stemma non dirime quando P^1 e β divergono per lezioni che, come avviene nella stragrande maggioranza dei casi, sono equipollenti. Una concentrazione di indizi conferisce al primo (che è anche il manoscritto piú antico) un'indubbia autorevolezza, ma in vari passi si rivela preziosa anche la testimonianza del gruppo concorrente (che, come P^1, discende dall'*UrN*) i cui codici hanno tra loro significative affinità, micro e macrotestuali.[9] Ogni sottogruppo di

[7] La ricostruzione, suffragata dagli errori, è coerente con una valutazione basata su criteri esterni (ordinamento delle novelle, rubricazione, definitiva numerazione): ed. Conte: 279-80. Un macroscopico indizio che la questione filologica sia problematica è dato dal fatto che si siano potuti ipotizzare stemmi diversi, in cui proprio la posizione di S (e G) è stata oggetto di controversia. Favati ha ritenuto che S e G (nonché L, che ha solo *Nov* LII e IX) potessero appartenere – nello stemma bipartito – allo stesso ramo di P^1 anziché a quello di P^2AVGz (a cui invece li assegnano Aruch e Monteverdi), con ricadute decisive sulla ricostruzione del testo e dell'ordinamento primitivo della raccolta (cf. infatti la sua contestata edizione critica): se l'ordine cosiddetto «delle cento novelle», oltre che in tutti i testimoni di un ramo (P^2AVGz) fosse anche in due mss. di quello concorrente (SG), sarebbe meccanicamente garantita la sua priorità su quello alternativo di P^1, che risulterebbe isolato nel suo stesso ramo. Lo stemma di Favati è stato però argomentatamente confutato da Segre (1998: 93 e n. 8). Lo stemma attualmente condiviso, invece, non consente di stabilire quale fosse l'ordine primitivo, poiché quello di P^1 è diverso da quello di β: solo una convergenza significativa di piú indizi garantisce la poziorità dell'assetto di P^1 (il piú fedele all'*UrN*) poi modificato in β (vd. *infra*, n. 9).

[8] Molti sono gli elementi invariati anche nella struttura sintattica della prosa: Dardano 1965: 398, 399.

[9] P^1 è un testimone verosimilmente integrale dell'*UrN*. Pur con alcuni errori, omissioni, banalizzazioni, ne conserva piú fedelmente testo e struttura; è spesso latore di lezioni che hanno piú precise corrispondenze nelle fonti individuate (ed. Conte: 270-83) e vi affiora pure «una serie di tratti arcaici presenti nella struttura sintattica e nella scelta degli elementi periodali» (Dardano 1965: 393 ss.). Per la sua poziorità propende già Aruch (1910: 49), il quale però erroneamente lo considera solo un frammento della raccolta

β riflette anche assestamenti sia strutturali che testuali. Né β (che dell'*UrN* rinnova la struttura e anche qua e là il testo) né β^2 (che si attua in due stadi, ciascuno con ammodernamenti, testimoniati l'uno da P^2 e A, l'altro da VGz) possono attribuirsi all'autore dell'*UrN*. Qui di seguito si focalizzeranno alcuni passi in cui all'accordo tra P^1S si oppone quello tra AVGz, e si cercherà di integrare i dati con qualche osservazione sul piano testuale (*a*) e su quello strutturale (*b*).

2.a. Varianti-guida

In vari punti, S è decisivo per dimostrare che deve essere esistita una prima redazione perduta – che si può indicare con β^1 – dell'antologia cavata dall'*UrN*. Infatti, anche piú spesso del collaterale G (che ha solo trenta novelle) esso concorda con P^1 (isolato nello stemma) attestando una lezione alternativa a quella – equipollente e non erronea – di AVGz;[10] poiché non è raro che divergano P^1S e AVGz, l'accordo di questi tre codici fa ipotizzare che il loro comune ascendente non fosse una copia puramente meccanica di β^1 e che – oltre a qualche errore – presentasse delle modifiche redazionali, sporadiche ma coerenti.

Quando P^1S (e talvolta anche G) concordi si oppongono agli altri codici, non sempre si tratta di varianti banali, come trivializzazioni (*Nov* XIII 4 *sonare* P^1S] *(i)sviare* AVGz; ecc.), spostamenti di parole (XXX 3 *.x. anni*

primitiva, che sarebbe stata piú corposa. Dardano (1965: 388 ss.) si sofferma su alcune divergenze tra P^1 e il *Nov* vulgato, cercando di identificare le peculiarità sintattiche e stilistiche delle due raccolte (ma l'ipotesi di contaminazione a cui egli dà credito, indimostrata e superata, ne invalida alcune osservazioni, per cui vd. pure *infra*, n. 11; l'apparato della piú recente edizione consente di integrare i suoi risultati grazie al confronto con le lezioni degli altri testimoni di β, i quali concordano spesso con la vulgata). Per Mainini (2017) la ricerca di sonorità e ritmicità è l'essenza formale tanto della prosa dell'*UrN* che di quella del *Nov*, sebbene si realizzi qua e là diversamente nell'uno o nell'altro; anche se si estende a tutto β – per le novelle comuni – l'analisi da lui focalizzata sulla vulgata, le varianti di questo tipo che l'oppongono a P^1 non evidenziano nel loro insieme una diversa tendenza dell'uno rispetto all'altro. Altre osservazioni generali integrano il dato: vd. *infra*, n. 16.

[10] AVGz hanno errori significativi che rinviano, in β, a un loro comune ascendente perduto, da cui A e i collaterali VGz provengono autonomamente (ed. Conte: 276-7).

P[1]S] *anni* ✕ AVGz; ecc.), cambi di tempo verbale (VIII 25 *à* P[1]S] *avea* AVGz; XXX 12 *vuoli/volgli* P[1]/S] *volei* AVGz; ecc.), forme (XXXII 4 *fue* P[1]G] *furo* AVGz; ecc.) e usi linguistici (IX 5 *ingieneravasi* P[1]S] *generavasi* LAVGz; XV 1 *innarra* P[1]S] *narra* AVGz; XVI 3 *tenete* P[1]S] *ritenete* AVGz; ecc.), uso delle preposizioni (XXI 31 *a* P[1]S] *in* AVGz; ecc.), presenza o meno dell'articolo davanti al possessivo (XLIX 13 *mia* P[1]GS] *la mia* AVGz; ecc.) ecc.[11] Ci sono dei casi anche qualitativamente significativi, e si cercherà di mostrare come nell'insieme essi facciano sistema e depongano a favore dell'autorevolezza di S in β.

2.a.1. Semplificazione e riduzione

Si può esemplificare sulla base di *UrN* 19, a cui in β corrisponde *Nov* XIV. Qui di seguito il testo, secondo P[1]:

> A uno re nacque uno figliuolo. Li savi strologi providdero che s'elli non stesse dieci anni che non vedesse lo sole, che perderebe lo vedere. Onde lo re lo fece guardare. E passato li anni, sí li fece mostrare lo mondo e lo cielo, lo mare,

[11] Varianti e accordi di questo tipo non provano nulla sulla genealogia dei testimoni. Non ci sono indizi sufficienti per ipotizzare l'esistenza di glosse nell'archetipo e pensare che esso fosse un collettore di varianti. Dardano (1965: 385-6 e n. 2) vedrebbe in alcuni passi tracce di contaminazione tra α e β (vd. *supra*, n. 9); tuttavia quelle da lui interpretate come corruttele comuni a P[1]S non possono a rigore considerarsi tali, anzi può trattarsi di lezioni primitive, modificate in seguito. Per es., a suo giudizio in *UrN* 21 sarebbe erroneo «Lo populo tutto gridava misericordia, e era buona e utile» (P[1], con cui concorda S) a fronte della lezione sostanzialmente condivisa da AVGz: «Lo popolo tutto li gridava misericordia, ed elli pensando che misericordia era cosí buona cosa e utile» (*Nov* XV). La valutazione è soggettiva: in P[1]S si può vedere sia un banale salto da *misericordia* a *misericordia* (quindi un errore, ma non congiuntivo) sia – come tenderei a credere – la lezione primitiva (del tutto coerente con la *concinnitas* peculiare dell'*UrN* e infatti accolta dagli editori di P[1]: Biagi, Conte, Ciepielewska-Janoschka); del resto lo stesso Dardano (1965: 398) riconosce proprio «l'incerta sintassi dell'opera», talora anche incoerente e stilisticamente approssimativa. Cosí, alla fine di *UrN* 10/*Nov* VII, non mi pare che si possa vedere un errore nel fatto che «per lo folle consiglio de' giovani» (VGz) manchi in P[1]SA, la cui lezione è infatti accolta dagli editori di P[1]. Non essendo dunque fondata l'ipotesi di Dardano sulla contaminazione, vengono meno le sue considerazioni conseguenti (su cui vd. pure l'ed. Conte: 274 ss.). La supposizione piú ragionevole sulla base dell'insieme dei dati disponibili è lo schema riportato qui in Appendice (vd. anche *supra*, n. 1).

> l'oro e l'argento e le bestie e giente; tra l'altre cose li fece mostrare belle femine. Lo giovano dimandò chi erano, e lo re li fece dire ch'erano dimonî. Allotta lo giovano disse: – Li dimonî mi piacciono sopra tutte l'altre cose. – E lo re disse: – Ben si può vedere che istrana cosa he bellezze di femina.

I codici di β – che condividono, ciascuno parzialmente, l'ordine del *Nov* vulgato e spesso anche una stessa lezione contro P^1 – attestano due redazioni della novella: quella di S, in vari punti coincidente con P^1, e quella di AVGz. Le due versioni hanno in comune alcuni particolari e si distinguono – anche per la straordinaria rapidità della narrazione e la lineare essenzialità della prosa – dall'apologo del *Barlaam*, che è la fonte e con cui è utile il confronto.[12] Qualche osservazione:

I) in P^1 il principe dichiara spontaneamente di apprezzare i *dimonî*, mentre negli altri codici (SAVGz) gli viene prima chiesto che cosa preferisca, come in tutte le versioni dell'apologo:[13] è perciò ragionevole pensare a un'innovazione di P^1, che velocizza il racconto. In SAVGz la bellezza femminile è una cosa *tiràn(n(i)a*, in corrispondenza con *tyrannnica* nelle versioni latine del *Barlaam* (*Historia duorum Christi militum*; *Speculum Historiale*); *istrana* (cioè «straordinaria»: *GDLI*, *s. v. strano*, dist. 1) pare un'altra modifica di P^1,[14] che questa volta banalizza. Se ne ricava facilmente che neanche il testimone piú antico e piú autorevole può ritenersi sempre fedele; per contro, è ugualmente provato che altrove è il concorrente gruppo β a scostarsi dalle fonti;

II) è importante un altro passo, dove il *Barlaam* fa riconoscere in P^1S (il cui accordo è esteso e continuo soprattutto nella prima parte) la traccia di una prima redazione della novella: l'elenco degli oggetti mostrati al pro-

[12] Sul rapporto con il *Barlaam*: Besthorn 1935: 40-4; Frosini 2006: 12-23. Besthorn vede in P^1 e nella vulgata due versioni del racconto indipendenti, cavate da una stessa fonte non precisamente individuabile. Per Frosini (2006: 23) quella di P^1 «afferisce all'area del *Barlaam* provenzale, e forse piú probabilmente è da avvicinare alla tradizione italiana [cioè β] rappresentata dal suo piú antico manoscritto Trivulziano 89».

[13] Le segnala Frosini (2006) dandone anche il testo. Il particolare della domanda è anche nella novella di P^3 – numerata 152 da Biagi (*Novelle antiche*: 188-9) e 181 da Ciepielewska-Janoschka (*Libro di novelle*) – che per Besthorn discende autonomamente dalla stessa fonte da cui derivano anche *UrN* 19 e *Nov* XIV.

[14] Oltre a Frosini (2006: 21) vd. Conte 2013: 34-5.

tagonista (il *mondo*, il *cielo*, il *mare*, l'*oro*, l'*argento*, *besti(am)e e gente*, oltre alle *femine*) accomuna infatti alla fonte i due mss.; AVGz se ne scostano (*molte belle gioie e di molto belle donzelle*) e si allontanano anche dalla fonte. La comparazione con il *Barlaam* fa riconoscere in AVGz un'innovazione: il racconto è ancora piú rapido che nell'*UrN*, e la maggior concisione coincide con lo scostamento dalla fonte.

AVGz si distinguono anche altrove da P^1S per la maggiore concentrazione, che è possibile interpretare com un tratto stilistico di β^2. Si consideri per esempio *UrN* 39/*Nov* XXIX, in cui P^1S finiscono diversamente da AVGz. Vi si racconta che mentre alcuni «grandissimi savi» disquisiscono sull'Empireo e su Dio che è «sopra quello», un matto domanda che cosa ci sia «sopra il capo di quel Signore»; uno gli risponde *a gabbo*: «Àvi un cap‹p›ello»; un altro osserva che in realtà il «cap‹p›ello» è rimasto a loro, che infatti si arrovellano senza venirne a capo e devono rassegnarsi: «Matto è colui ch'è sí ardito che la mente metta di fuori dal tondo». AVGz concludono:

> E via piú matto e forsennato colui che pena e pensa di sapere il suo Principio; e sanza veruno senno chi vuol sapere li Suo' profondissimi pensieri;

P^1S invece continuano:

> quando *quelli* (/ *que molto* S) savi non *poténo* (/ *potero* S) ı‹n›venire solamente *che avesse sopra capo* (/ *quello ch'elgli s. c. a.* S).

L'antologia β è meno attenta dell'*UrN* all'esemplarità dei racconti, alla loro funzione didattica e all'interpretazione generale, a cui invece davano ancora rilievo alcune sequenze primitive che essa in parte modifica. Qui l'interpretazione dell'accaduto è in tutti i testimoni della novella, ma in AVGz ha meno spazio che in P^1S. Si sa che β ha sistematicamente escluso vari pezzi di minore interesse narrativo (soprattutto moralizzazioni, ammonimenti, invettive, filze di citazioni), tra i quali anche *UrN* 38 e 40 (che erano contigui a 39): in tal modo ha assottigliato la sottolineatura pedagogica (tradizionalmente associata ai racconti nelle raccolte) e ha alleggerito il valore paradigmatico che invece era piú marcatamente veicolato da alcune sequenze del libro d'autore. *UrN* 38 stigmatizza la superbia umana e la vanità terrena:

> Mort'è Saladino che fue cosí poderoso singnore. Mort'è lo Giovano re d'Inghilterra, che donò tutto. Morto è Allexandro singnore […]. Com'è adorato e verato per tutto l'abito terreno?

UrN 40 rincara la dose:

> O voi che disiderate li diletti del mondo – disse Guittone – pensate se sarebbe matto e fuore di senno quelli che potesse nella corte dello imperio di Roma pascere dilichate vivande, e volesse anzi pascere ghiande tra' porci. O quanto he piú matto e fuori di senno e scognioscente ciascheduno […].

β salva solo *UrN* 39, ma il monito finale – che era coerente con 38 e 40 – rimane come un relitto isolato, decontestualizzato e depotenziato. Nel nuovo ordine cosí ottenuto, si può supporre che β^2 si sia spinto ancora un poco oltre nella stessa direzione, perfezionando il disegno: un taglio semplice – ma rilevante in un testo cosí breve – attenua il rigore del monito e il peso dell'interpretazione a vantaggio della componente canzonatoria; rispetto alla sequenza primitiva, aumenta l'autonomia del racconto, che meglio si presta a una lettura anche solo episodica e puramente dilettevole.[15] Non è una modifica banale, ma una riduzione coerente con la logica di β: quello che si delinea è un sistema di varianti-guida.

Talvolta in AVGz, concordi, anche la sintassi è piú concisa e lineare che in P^1S (e G), i quali tendono inoltre a dare piú dettagli (significativamente anche in sintonia con la fonte, come si è visto in *UrN* 19) e non disdegnano qualche ripetizione (com'è usuale nella prosa antica):

> *UrN* 11 11-2/*Nov* VIII 12 stava con *vergogniosa* (/*peritosa* S) faccia (*e* S) disseli *che se li facesse inanzi, acciò* (/*chessi f. avanti perciò* S) che stava piú i. (P^1S)] stava con peritosa faccia *e* (/*acciò che* A) stava piú i. (AVGz);
>
> *UrN* 73 3/ *Nov* XLIII 3 col moggiolo P^1] dove avea *lo muiuolo* (/*yl bichiere* S) GS] om. AVGz;
>
> *UrN* 77 2/ *Nov* XLV 2 li due cavalieri (P^1 = GS)] om. AVGz; ecc.

[15] È piú difficile pensare, viceversa, a un'addizione in P^1S, come fa invece Dardano (che per giustificarla è costretto a supporre una contaminazione, tuttavia infondata: vd. *supra* nn. 9 e 11).

Poiché si hanno riscontri analoghi in vari altri passi, è sensato vedervi degli indizi di un'attività redazionale, consistita in piccoli interventi in sé poco invasivi, ma riconducibili a un orientamento generale: è una tendenza alla contrazione stilistica, che è attuata anche per via di sottrazioni e che inoltre va per lo piú di pari passo con uno scostamento dalla fonte, o con l'attenuazione della piú consueta valenza didattica del racconto ecc.; sembrano profilarsi una graduale – ma decisa e consapevole – emancipazione dai modelli e, insieme, una progressiva caratterizzazione anche stilistica della novella antica come genere letterario, da α a β^2.[16]

2.a.2. Fonti

È noto che due novelle di β, cioè *Nov* XVIII (SAVGz) e la prima parte di *Nov* XXV (SGAVGz), sono attinte a una fonte diversa da quella delle corrispondenti *UrN* 24 e 29, dalle quali si distinguono significativamente anche per la minore estensione.

Ma almeno una volta sembra che anche β^2 abbia fatto autonomamente ricorso a una fonte diversa. Cosí si spiegherebbe un'altra divergenza tra AVGz e P^1S in *UrN* 19/*Nov* XIV. Soltanto AVGz identificano il luogo dove il protagonista è segregato (cioè «tenebrose spelonche»), con una corrispondenza precisa nella recensione latina del *Barlaam*[17] ma non nel

[16] Già in β^1 affiora una tendenza ad abbreviare i microtesti rispetto all'*UrN*. Rifacimenti sostanziosi sono rarissimi, ma è significativo che coincidano sempre con degli scorciamenti: *UrN* 24 e *Nov* XVIII (SAVGz) raccontano lo stesso episodio, ma lo attingono a una fonte diversa (solo il primo ha una fonte sicura, seguíta qua e là anche alla lettera; β dà invece una versione piú corta, che sicuramente presuppone anche un altro modello, comunque non individuabile con precisione); *Nov* XXV (SGAVGz) si compone di due parti, cioè una sbiadita riduzione di *UrN* 29 a cui si accoda *UrN* 75 a formare un'unica novella (che verrà anche rubricata e poi numerata). Anche β^2 talvolta riduce e semplifica ulteriormente, ma la tendenza non è generalizzata: in *Nov* XLVI 1, per es., si oppongono *m. bellissimo* (P^1GS) e *m. buono e bellissimo cavaliere* (AVGz). In VII 11, *fece che in concordia* (P^1S) è alternativo a *fece: che incontanente poi si brigò che in concordia* (AVGz): la lezione di P^1S è sintatticamente accettabile, ma potrebbe anche essersi prodotto un salto da *che* a *che*, cioè un errore poligenetico.

[17] Cioè sia nel testo riportato da Frosini 2006: 14, sia nello *Speculum Historiale*, sia nella *Legenda Aurea*.

Barlaam provenzale (né nella sua tradizione italiana) a cui invece si rifà l'*UrN*, come mostra Frosini (2006). Poiché il particolare manca in P^1S, forse non era nell'*UrN*;[18] Frosini interpreta la lezione di AVGz come un recupero dalla recensione latina:[19] se cosí stanno le cose, dev'essere un'iniziativa di β^2. È comunque un intervento occasionale: se infatti β^2 avesse operato con intento sistematicamente correttorio, avrebbe anche sanato l'errore che invece è confluito in AVGz, cioè l'omissione di una frase necessaria per il senso: solo P^1 e S attestano correttamente che il principe, se non stesse dieci anni senza vedere il sole, «perderebe lo vedere», in sintonia con il *Barlaam*.[20]

Dunque le novelle confluite nel *Nov* vulgato sono parte di un corpo che si è andato modificando per via di continui assestamenti, anche redazionali, e i sottogruppi di β consentono di seguirne almeno parzialmente l'evoluzione. Anche A condivide una significativa serie di lezioni con P^1S (e spesso G, quando il ms. ha la novella) a fronte di varianti di VGz, tra loro concordi: nei due codici cinquecenteschi sembra affiorare, oltre a un'ulteriore disposizione a scorciare e a ridurre (come si è visto), occasionalmente anche una propensione per strutture ritmiche che snelliscono e rendono piú agile la prosa;[21] sono casi sporadici, ma congruenti e perciò leggibili come indizi di un'ultima fase redazionale, meno invasiva delle precedenti e ascrivibile al loro perduto ascendente diretto.[22]

[18] Poiché l'estrema cura per i soli dettagli strettamente funzionali all'azione è già caratteristica dell'*UrN*, non stupisce che l'indicazione delle *spelonche*, inutile nell'economia del racconto, non fosse nella prima versione della novella.

[19] Oltre a Frosini 2006: 21, che raffronta P^1 e il *Nov* vulgato, vd. Besthorn 1935: 40-4.

[20] Senza questo particolare, la decisione del re pare anche meno 'realistica' (e si sa quanto già l'*UrN* fosse attento agli effetti di realismo).

[21] La tendenza può coincidere con un ulteriore allontanamento dalla fonte, senza che si debba necessariamente presupporre anche in questa fase qualche interferenza con un diverso intertesto.

[22] Dardano (1965: 390-3) esemplifica ampiamente sulla base delle varianti. Tuttavia, non soltanto tende a confrontare P^1 con la sola vulgata, ma in alcuni casi attribuirebbe la priorità a quest'ultima, mentre a mio parere gli accordi stemmatici e i dati qui esposti lo fanno piú verosimilmente escludere (soprattutto essendo indimostrata la contaminazione). Sull'ulteriore scorciamento delle strutture sintattiche vd. *ibi*: 397. Anche nella vul-

S è fondamentale per mettere a fuoco le tappe intermedie nella diffusione tre-quattrocentesca della novella, prima del *Nov* vulgato: β^1 (quando S concorda con P^1 *vs* AVGz) e β^2 (quando S concorda con P^1A [e G] *vs* VGz).[23]

2.*b. Consistenza del* corpus*, struttura e paratesto.*

S offre una selezione da β^1: sebbene il ms. non abbia il prologo né le prime novelle e si chiuda con *Nov* LVIII, la logica stemmatica rende probabile che anche l'inizio (*Nov* I-V) e *Nov* LIX fossero in β^1 (secondo l'ordine della vulgata): infatti la prima parte è in VGzP^1, mentre *Nov* LIX è in GAVGz e con essa termina G.

Insieme a G (non rubricato e non numerato, come P^1 e S) il ms. S garantisce che β^1 comprendeva, oltre alla scelta dall'*UrN* (= *Nov* I-L), anche novelle a esso estranee (LI-LIX), ancora senza rubriche e senza numerazione: era cioè una silloge risultante dall'aggregazione di almeno due raccolte eterogenee. Non si può dire, invece, se β^1 avesse altre novelle dopo la LIX (e men che meno determinare quante o quali eventualmente fossero).

S conferma anche che all'inizio erano distinti (come in P^1, e quindi nell'*UrN*) alcuni pezzi che verranno successivamente accorpati in β^2: nel ms. sono ancora separati i racconti corrispondenti a *UrN* 9 e 10 (che poi costituiranno le due parti di *Nov* VII) e a *UrN* 25-26 e 27-28 (che saranno aggregati a due a due, rispettivamente in *Nov* XX^1 e XX^2);[24] in SG sono ancora divisi (ma già vicini) i racconti corrispondenti a *UrN* 29 e 75: β

gata l'attitudine alla massima concisione è prevalente, ma con eccezioni: in *Nov* XIV 3, per es., *guardare* (P^1SA) si precisa in *notricare e guardare* (VGz); in *Nov* XXVIII 6, *E questo volle e fece nel reame suo* (AVGz) manca in P^1S. In *Nov* VII 14, *consiglio e fue di* (P^1S) si oppone a *consiglio di* (VGz), ma A è lacunoso (e G non ha la novella), per cui non si può determinare esattamente in quale fase si sia prodotta la scorciatura.

[23] Per Dardano gli accordi di S (e talvolta G) con P^1 rivelerebbero la presenza di lezioni avventizie di S, frutto di contaminazione. Ma le osservazioni qui proposte (vd. *supra*, nn. 9 e 11) rendono nell'insieme piú probabile l'ipotesi di una redazione β^1, di cui S è da ritenersi prezioso testimone.

[24] Sono tutte novelle mancanti in G.

inizialmente li ha avvicinati; sarà poi β^2 a unirli in una sola novella (XXV) dotata di rubrica (come testimoniano AVGz).

La presenza delle rubriche soltanto in AVGz (e P^2), ma non ancora in SG (come in P^1), accredita l'ipotesi che anch'esse – talvolta imprecise o addirittura erronee – risalgano a β^2.

Lo stemma non assicura che potessero trovarsi in β^1 anche le due *sentenze* – *Tre cose sono* … e *La verità è sí forte* … – presenti in SG dopo *Nov* L; soltanto la prima è anche nel ms. L (di seguito alla novella della «femmina dei coltellini», che è un *unicum*, alle cc. 73v-74r: cf. *Novellino e Conti*: 237-8). Non sarebbero state fuori luogo nell'*Ur*N, che non ha solo novelle; siccome però l'antologia β ha sistematicamente tralasciato proprio i pezzi di scarso interesse narrativo, escluderei che avesse incluso proprio le due *sentenze*, cosí vistosamente in controtendenza; è piú credibile che il loro inserimento nel *corpu*s si debba all'ascendente diretto di S e G (e forse anche di L?).[25]

3. L'antologia di un copista

Eccetto le sottrazioni di cui si è detto, S non ha modificato l'ordine primitivo di β: alla luce dello stemma, lo garantisce l'accordo con gli altri mss. nelle porzioni comuni. Vi si trovano pure la novella di Messer Amari e quella del «savio religioso»: la loro presenza in P^1 e S (la seconda anche in G) – cioè sia in α che in β – rende probabile che esse fossero in β^1 e che siano state eliminate in una fase successiva; anche la loro posizione è coerente con il criterio seguito da β nel riordinare le novelle dell'*UrN*.[26]

La collazione con gli altri testimoni evidenzia che S, oltre a qualche *singularis*, conserva con buona probabilità in molti casi lezioni dell'antigrafo, mentre β^2 ha innovato. Ma non manca qualche insidia. Si consideri per esempio *Nov* LI, che è presente in SGVGz: è la storiella di una donna,

[25] È comunque curioso che esse siano proprio tra *Nov* L (che è l'ultimo pezzo della prima selezione dall'*Ur*N confluita nell'antologia) e l'aggiunta di *Nov* LI-LIX (estranee all'*Ur*N): forse nell'antigrafo di S e G c'era traccia della giuntura tra le due sezioni di provenienza diversa?

[26] Conte 1996: 93-4; ed. Conte: 272 e n. 1.

una «guasca», che fa reclamo al re di Cipro per aver subito un'offesa. Inizia qui la serie di novelle (LI-LIX) accodate da subito in β alla prima selezione tratta dall'*UrN*. La straordinaria identità tematica con *Dec* I 9 e la convinzione – ormai superata – che tutte le *cento novelle* del *Nov* fossero della fine del Duecento hanno fatto ritenere che Boccaccio si sia ispirato all'anonima novella, ampliandola; a me pare tuttavia che, poiché è ragionevole invertire la cronologia relativa, sia quest'ultima a discendere da quella, di cui sembra piuttosto un riassunto brevissimo e poco originale.[27] Rispetto alla versione di GVGz, quella di S – un po' piú lunga – ha addirittura qualche coincidenza letterale con il testo boccacciano; i calchi possono avere due spiegazioni:

1. può darsi che l'amanuense abbia conservato in S la stesura primitiva della novella, piú prossima alla fonte (cioè a *Dec* I 9); da quella stesura si sarà invece allontanato un altro copista, piú intraprendente, eliminando i calchi piú servili e scorciando anche qua e là: dalla sua riscrittura discenderebbero GVGz;[28]
2. ma può anche darsi che S trovasse nell'antigrafo la storiella cosí come è conservata dagli altri codici (GVGz): avrebbe riconosciuto la fonte (*Dec* I 9) e di sua iniziativa ne avrebbe riprodotto – attingendovi direttamente o a memoria – qualche eco piú precisa.[29] Pur non potendosi escludere, sembra tuttavia piú difficile, perché nel ms. sarebbe l'unica novella a cui il copista abbia apportato delle modifiche testuali tanto evidenti rispetto a tutti i testimoni, per riavvicinarla alla fonte.

Sia nell'una che nell'altra eventualità, comunque, poiché la storiella è una creazione boccacciana e LI ne discende, è chiaro che non solo S, ma nem-

[27] Piú indizi spingono a ritenere che l'anonima novella e l'intera sezione in cui si trova siano posteriori al *Dec*, e perciò all'*UrN* (Conte 2013). Sulle affinità tra *Nov* LI e *Dec* I 9 vd. anche Battaglia 1965: 563-6 e Paolella 1987: 110-2.

[28] A favore di quest'ipotesi depongono sia le osservazioni sull'autorevolezza di S (vd. *supra*) sia il fatto che anche altre novelle del *Nov* (e dell'*Ur*N) si attengono alla fonte piuttosto fedelmente (Conte 2019: 29-30). Per contro, non si dimostra mai un uso parassitario delle fonti nel *Dec*: se lo si ammettesse qui eccezionalmente in I 9, bisognerebbe spiegarne la ragione.

[29] Animosi 1996: 203 pensa appunto a una modifica tarda e isolata di S, che sulla scorta della piú recente *Dec* I 9 avrebbe riscritto l'antica *Nov* LI (considerata dallo studioso anteriore al *Dec*).

meno β^1 (che includeva la sezione con l'anonima novella) può essere precedente alla pubblicazione della prima giornata del *Decameron*.

4. La sezione S^2: pezzi unici

È verosimile che i pezzi unici di S^2 siano un'aggiunta del copista. È improbabile che si trovassero inizialmente in β, che solo S li abbia conservati e che autonomamente sia G che β^2 li abbiano esclusi; non è nemmeno realistico che li abbia introdotti l'ascendente di SG e che poi G li abbia eliminati.

Pur distinguendosi per alcune *singulares*, come si è visto, in vari passi l'autorevolezza di S^1 nel conservare testo e ordine di β^1 è garantita dalla convergenza di piú elementi (sebbene sia verificabile solo in modo discontinuo, perché i codici non hanno tutti le stesse novelle): è perciò attendibile che anche per S^2, coerentemente, l'amanuense sia rimasto fedele a un antigrafo (diverso da quello di S^1). Il ms. nell'insieme non tramanda dunque un libro d'autore, ma è la compilazione di un copista che ha aggregato piú raccolte, affiancandole e copiandole di seguito senza dichiararlo e senza mischiarne i pezzi: le *Vite di filosofi*, l'antologia S^1 e infine S^2.

4.1. Contenuto

Riassumo brevemente le novelle di S^2.[30]

S^2 1

A una *villania* di tale Besticcio («che in bordello ti possa io vedere, acciò che chi ne volesse […] ne potesse avere co' suoi danari»), la giovane Monna Contessa ribatte: «chi ch'avesse di me, non ne potresti avere a dodici», cioè «non mi compreresti con fiorini da dodici danari piccoli».[31]

[30] Come per i microtesti di S^1 e del *Nov* (ma anche per la maggior parte di quelli dell'*Ur*N), si può impiegare la parola *novella*, sebbene ricorra qui una sola volta a indicare «fatto inventato» («Bene egli si potrebe dire per novella e no ridendo»: S^2 9) e nel resto del *corpus* valga sempre «racconto orale»; con il significato di «narrazione scritta», letteraria e non orale (in riferimento ai singoli testi raccolti) si trova solo nel titolo di P^1 (*Libro di novelle e di bel parlare gientile*) e nelle rubriche di β^2 («Qui conta una novella […]»: *Nov* LXXIV; «Qui conta una (bella) novella d'amore»: *Nov* XCIX).

[31] La nobildonna è madre di Corso Donati (ca. 1250-1308), il quale compare in S^2

S^2 2

Con una pronta risposta, la moglie di messer Guglielmo da Ricasole stronca Messere Corso Donati, che le chiedeva di accettarlo come suo amante; l'episodio è motivo di divertimento per i presenti.

S^2 3

Un nobile cavaliere di Provenza, prode e valente nei tornei, è sempre stato fedele alla moglie, ma un giorno rientrando la sorprende – non visto – a letto con un suo fattore: allontanandosi mestamente a cavallo, si imbatte in una sua aspirante e le promette finalmente di diventare suo cavaliere; per vendetta, ordisce di farsi a sua volta trovare dalla moglie mentre la tradisce a letto. Dopo qualche tempo fa dunque in modo che si presenti la situazione; a quel punto la moglie, indossando i panni dello scudiero, in un altro letto nella stessa camera deve anche far fronte alle profferte della cameriera che la crede un uomo. L'indomani, rivelandole che è stata una sua macchinazione, egli le rinfaccia che «ella l'avea cambiato al suo castaldo, ma elli avea cambiata lei in magiore donna di lei e piú bella». Dopo tre giorni la donna muore di dolore.

S^2 4

L'imperatore, notando di somigliare straordinariamente a un pellegrino giunto a Roma e sospettando che suo padre avesse avuto un rapporto adulterino, gli domanda se sua madre non fosse mai stata a Roma. Non la madre – risponde quello – ma senz'altro il padre, piú volte. Per avere egli cosí «bene risposto», l'imperatore lo convoca a corte facendogli «grande onore».

S^2 5

«Una valente donna essendo gravata d'infermità» chiede di confessarsi. Il marito geloso si traveste da monaco e scopre cosí per bocca di lei di essere stato tradito. Pur avendolo riconosciuto tardi, la moglie rimedia prontamente facendogli intendere di aver inscenato una confessione falsa per vendicarsi dell'infedeltà di lui; «Onde il marito fu contento».

S^2 6

Nella battaglia in cui i perugini sono sconfitti dai folignati, un cavaliere di Perugia fugge tanto velocemente che «la sella del suo cavallo sí gl'andava in sul collo»:[32] a chi gli fa ironicamente notare che la sella «è troppo inanzi», risponde che vorrebbe addirittura «ch'ella fosse già a Perugia».

S^2 7

Un giovane «donzello» di Pisa domanda a madonna Preziosa, cognata di ma-

2. Sulle sue virtú coniugali avanza sospetti anche Dante nella tenzone con Forese: «Bicci novel, figliuol di non so cui / (s'i' non ne domandasse monna Tessa)» (*Rime* [Contini]: 91).

[32] Nel sec. XIII, Perugia è sconfitta da Foligno rispettivamente nelle guerre del 1248-1251, del 1254 e del 1282-1283.

donna Nera, di concedergli il suo amore. Non accontentandosi di «allegrezza e diletto», egli chiede di avere «compiuta gioia» poiché è già da tempo che attende con «gravezza e pena». La questione sul comportamento da tenere viene rimessa a madonna Nera, che risolve: «dico e comando che voi gli doniate compiuta gioia, sí come l'amore e 'l disiderio comanda e vuole».

S^2 8

Avendo commesso un delitto, un pellegrino è condannato ad essere accecato. Potrebbe salvarsi se prendesse in moglie una donna brutta, ma si rifiuta: meglio «non vedere mai, che vedere sempre cosa che gli spiaccia». Il signore della città, venuto a conoscenza della sua risposta, lo grazia concedendogli la libertà.

S^2 9

Madonna Felice, moglie di messer Ugo da Ricasoli, in compagnia di Guido, figlio di messer Ubertino de' Pazzi, e di Monaldo da Sofiena,[33] con una battuta pungente e sarcastica allude alla fama della famiglia dei Pazzi, assai parsimoniosi a tavola: «chi si parte da casa Pazzi, ove che vada, sí s'aspetta d'andare a nozze».

S^2 10

La novella s'interrompe alla fine della pagina dopo le prime righe con un'introduzione molto sommaria dei personaggi: un pellegrino, sua moglie e il conte Berlinghieri di Proenza.[34]

4.2. Omogeneità con S^1

Tra S^1 e S^2 non c'è una netta discontinuità nel ms.

S^1 conserva un ampio segmento continuo di β (*Nov* VI-LVIII) senza modifiche strutturali (a parte forse l'innesto delle due *sentenze*): valgono perciò le osservazioni ormai acquisite dalla critica su temi, contenuti e ordinamento di quella parte del *Nov*. Manca qui l'inizio dell'opera con il prologo e la prima sequenza di racconti *esemplari* (*Nov* I-V) i cui personaggi sono sovrani del passato,[35] e la selezione si apre con gli episodi biblici re-

[33] Ser Monaldo, notaio valdarnese figlio di ser Volontieri da Sofena (Arezzo), è autore di due ballate, quattro sonetti e una canzone; morí prima del 7 febbraio 1293 (Pochettino 2021). A Ricasoli si svolge S^2 2, tra i cui protagonisti c'è la moglie di messer Guglielmo da Ricasole.

[34] Forse Berengario IV, morto nel 1245 senza eredi maschi (*Novellino e Conti*: 334 n. 2).

[35] Mancano infatti i racconti dell'imperatore Federico e del prete Gianni (*UrN* 2-3/*Nov* II), del re greco che scopre di essere figlio di un fornaio (*UrN* 4/*Nov* III), di Alessandro Magno e del giullare (*UrN* 5/*Nov* IV), del re d'Egitto e di suo figlio (*UrN* 7/*Nov*

lativi ai tre re d'Israele, David, Salomone e Roboam (corrispondenti a *Nov* VI, VII). Alla fine manca *Nov* LIX[36] (un'attualizzazione, al tempo di Federico imperatore, dell'antico tema della vedova consolata) e l'antologia termina con dei pezzi non *esemplari* e molto omogenei, i cui protagonisti sono italiani:

> il pievano Porcellino e il vescovo Mangiadore (*Nov* LIV);
> Marco Lombardo e Paolino (*Nov* LV);
> uno studente della Marca Anconitana che andò a studiare a Bologna (*Nov* LVI);
> la bolognese madonna Agnesina (*Nov* LVII);
> messer Beriuolo, un servitore e il genovese Brancadoria (*Nov* LVIII).

Come si vede, è una sequenza di brevi novelle di ambientazione locale e cittadina, chiuse ciascuna da una risposta pronta e arguta che risolve una situazione rapidamente tratteggiata: qui di seguito si rileverà come siano in sintonia con la successiva serie di S^2.

4.3. Peculiarità (tra belli risposi *e qualche* cortesia*)*

S^2 ha solo pezzi narrativi, mediamente stringati, senza rilevanti escursioni rispetto alla lunghezza delle novellette che si concentrano in chiusura di S^1. Varie caratteristiche generiche già rilevate da Lo Nigro non li distinguono da molte altre novelle dell'*UrN* e del *Nov*. Se è vero che ciascuno potrebbe indifferentemente sostituirsi a molte delle novelle antiche, comunque non tutti i materiali dell'*UrN* o di β passerebbero inosservati in S^2. Considerando poi la sezione nel suo insieme, sembra di poterne tratteggiare con maggior chiarezza qualche peculiarità.

Mancano figure storiche o leggendarie del mondo classico, greco e romano, della tradizione cristiana o piú attuali, o riferibili alla cultura let-

V). Questa parte iniziale era anche nell'*UrN*, perché l'attestano P^1 e VGz, cioè sia α che β; *UrN* 6 deve essere stata scartata inizialmente in β ed è stata recuperata solo in $β^2$, come anche altre: è presente infatti in AVGz **(**= *Nov* LX; sul riordino del *corpus* vd. Conte 1996: 87-8, 97, 114-5).

[36] Come si è ricordato, la novella è conservata in G (dove è l'ultima) e in AVGz: lo stemma fa ritenere che in $β^1$ fosse presente.

teraria e romanzesca, anche di provenienza transalpina, che sono invece variamente presenti nel resto del *corpus*. I personaggi appartengono per lo piú alle classi elevate, con una prevalenza di nobili (fa vistosa eccezione qualche pellegrino: S^2 4, 8, 10).[37] Non c'è traccia di governatori e giudici, uomini di corte e giullari, filosofi, medici, maestri e studenti, religiosi, che sono invece presenti nell'*UrN* e in β; non ci sono villani né mercanti, che invece si affollano nell'ultima sezione del *Nov* (quella piú 'popolare', attestata per la prima volta in P^2: Segre 1998: 99; ed. Conte: 280).

Spiccano le figure femminili (S^2 1-3, 5, 7, 9): sono per lo piú donne sposate che, tranne in S^2 3, volgono agilmente a proprio favore una situazione negativa con un'acuta e spiritosa risposta o con una frase brillante, e riescono pure a beffare la controparte.[38] Nell'ordine: Contessa risponde audacemente allo scortese detrattore (S^2 1); la moglie di Guglielmo nega con leggerezza il suo amore all'immodesto Corso (S^2 2); la moglie beffa lo sciocco marito-confessore (S^2 5); Filice allude finemente alla parsimonia dei Pazzi (S^2 9); Preziosa dialoga cortesemente con l'interlocutore sull'opportunità di concedergli «compiuta gioia» e Nera sapientemente risolve il dilemma (S^2 7). In S^2 3 è piú scialba la figura della donna che per aver tradito il marito ne subisce la vendetta e, umiliata, muore di dolore; sono meglio caratterizzate la rivale[39] e la cameriera: quest'ultima è attratta dallo scudiero (non sospettando che sia una donna travestita) ma deve riconoscere che «nonn ha sentimento d'uomo, ché s'io il tocco, e' si fa illà e nommi fa motto».

La misoginia affiora esplicitamente in S^2 4 e 8, dove la sottigliezza è prerogativa maschile; in S^2 1 c'è la villana allusione di Besticcio:

> «Va', che in bordello ti possa io vedere, acciò che chi ne volesse, cittadino o contadino, ne potesse avere co' suoi danari!»;

[37] Non c'è alcun riferimento alla condizione sociale della «valente» donna e del marito in S^2 5.

[38] La loro disinvoltura ha un precedente di rilievo, alla fine di S^1, nella sfrontatezza della protagonista di *Nov* LVII, per non dire di quella della vedova di *Nov* LIX (novella, quest'ultima, presente in β^1 ma omessa dal copista di S: vd. *supra*, § 2.b).

[39] La sua condotta è almeno inizialmente in sintonia con l'idealità cortese: ella «amava per amore» il cavaliere; vedendolo turbato «domandollo quello ch'egli avea, e che non si convenia a cosí valoroso cavaliere […] avere malinconia» ecc.

ma Contessa ribatte con l'incisiva risposta, significativamente in chiusura:

> «chi ch'avesse di me, non ne potresti avere a dodici».

Le localizzazioni sono in maggioranza toscane: in testa Firenze, addirittura con un riferimento preciso all'«Orto Sa Michele» (S^2 1); Ricasoli (2 e 9); Perugia, al tempo della battaglia tra perugini e folignati (6); Pisa (un giardino fuori città: 7). Al di fuori di quest'area, solo genericamente la Provenza (3, 10) e Roma (4). Mancano indicazioni in S^2 5 e 8. La topografia è sempre priva di implicazioni nello sviluppo narrativo.

È dunque alta la concentrazione di episodi a sfondo cittadino e locale, ambientati nella realtà quotidiana contemporanea. Solo S^2 4-5 e 8 paiono svolgersi in un tempo piú lontano, che rimane comunque indefinito.

L'inizio è di preferenza indeterminato, ancor piú quando i personaggi non sono toscani:

> Lo 'mperadore andando cavalcando per Roma (S^2 4);
> Una valente donna, essendo gravata d'infermità (S^2 5);
> Uno pellegrino, avendo comesso uno malificio (S^2 8);
> Uno romeo si stava inn uno pratello con una sua moglie (S^2 10).

Maggiore cura è dedicata a introdurre il protagonista in S^2 3, di ambientazione provenzale:

> Uno nobile cavaliere di Proenza fue molto valoroso, e andava traendo ove alcuno torneamento si facesse; e a tutti andava, e di pochi era che non ne avesse onore per la sua prodezza e valentria. Molte donne lo richiedeano d'amore, ed egli ciascuna recusava, però ch'avea una sua donna la quale era sua moglie, e amavala sopra tutte l'altre cose del mondo. E avea in costume, quando tornava d'alcuno torneamento, che, com'egli giugnea al suo albergo, ed e' trovava la donna sua che gli si facea incontro, ed egli l'abbracciava e baciava molto desiderosamente, e stava in solazzo e in allegrezza co·llei. Uno giorno tornava da uno torneamento […].[40]

[40] In S^2, solo quest'avvio può paragonarsi a quello di alcune novelle dell'*UrN*, piú ricche ed elaborate rispetto alla media. Per es.: «Lo Presto Giovanni, nobilissimo singnore indiano, mandò ricca e nobile ambasciaria allo nobile imperadore Federigho, a·ccolui che veramente fue specchio del mondo in costumi, et amò molto dilicato parlare, e istudiò in dare savi risponsi» (*UrN* 2).

Per usare la terminologia descrittiva impiegata dall'autore nel prologo dell'*UrN*, è evidente che il maggior numero di pezzi può assegnarsi alla categoria dei «fiori di parlare» o dei «belli risposi»: risposte acute o battute fulminanti (S^2 1-2, 4-6, 8-9), accanto a cui non stona qualche dialogo piú disteso e raffinato (7); la storiella di S^2 8 è tanto esile da sembrare «inventata su una base proverbiale»;[41] anche se l'ultima novella è interrotta, il fatto che il primo discorso diretto sia in provenzale è un ulteriore indizio dell'attenzione alla parola e della centralità del «bel parlare». È un ambito categoriale che impernia la novella in volgare già a partire dall'*UrN*: lo dichiara il prologo e lo sottolinea il titolo di P^1, che si riferisce a un libro di *novelle* e di *bel parlare gientile*; solo S^2 3 non pare allinearsi del tutto a questa prospettiva.

Sono meno frequenti le «cortesie»: a valori genericamente cortesi si richiamano soltanto la richiesta d'amore di Corso Donati, elegantemente rifiutata dalla nobile interlocutrice (S^2 2), la presentazione del «nobile» e valoroso cavaliere di Provenza (S^2 3; la vicenda si snoda poi fra un tradimento e la ripicca, tipici piuttosto di certi *fabliaux* erotici) e la raffinata conversazione fra Preziosa, il *donzello* che le domanda non solo «allegrezza e diletto» ma «compiuta gioia», e Nera, che è chiamata a giudicare (S^2 7).

Mancano «belli donari» – o «doni», cioè gesti di liberalità – e non hanno alcun rilievo le «valentie»:[42] il comportamento del cavaliere perugino (S^2 6) è semmai il contrario della prodezza.

Gli «amori» sono frequenti, ma per lo piú non irreprensibili e anzi caratterizzati da condotte non esemplari (S^2 1) e infedeltà (S^2 3-5). Solo eccezionalmente si tratta di pura idealità cortese (S^2 7); lirismo e tecnicismi – ove presenti – sono trasposti in chiave realistica (*Novellino e Conti*: 320). Non sono in primo piano le vicende amorose e non si bada alla psicologia dei personaggi: in S^2 3, con l'avvio cortese contrastano la consumazione del tradimento e la realizzazione della vendetta; S^2 5 procede rapidamente

[41] Lo Nigro (*Novellino e Conti*: 332) rinvia a Vidossi 1960. Storielle che illustrano in forma narrativa l'origine di un proverbio, o *sententia* o motto, si trovano anche nell'*UrN* (Conte 2019: 18), ma lí sono piú articolate e sviluppate.

[42] S^2 3 inizia con il riferimento alla «prodezza e valentria» del protagonista, ma il racconto focalizza piuttosto il tradimento da parte della moglie e la successiva vendetta di lui.

fino alla pronta risposta; S^2 7 è piuttosto un'esemplificazione di casistica amorosa in forma dialogica, senza interesse narrativo.

Come i personaggi, anche i temi sono assai meno vari che in S^1. Prevalgono il comico, l'ironia e la beffa, che orientano la sezione nella prospettiva piú peculiare di certi *fabliaux*[43] (nei quali non ha comunque altrettanta rilevanza la parola, che è invece un cardine della novella italiana) e di certe novelle estranee all'*UrN*, cioè le ultime di S^1 (*Nov* LI-LIX, su cui vd. *supra*, § 4.2) e alcune di quelle 'popolari' di P^2 (*Nov* LXXII-LXXIX, LXXXII-C).

Rispetto al resto delle novelle antiche, mancano del tutto il sacro, Dio e la sua presenza nella storia, il sovrannaturale, la magia e la superstizione, il fiabesco, il fantastico e l'avventura, l'argomento cavalleresco e il romanzesco; né vi si trovano questioni di legge e di diritto, che invece compaiono variamente altrove (anche poco prima, per esempio, in *Nov* L-LIII).[44]

Non è esplicitato alcun intento didattico e i pezzi si susseguono senza che si evidenzi un impianto macrostrutturale, in assenza di moralizzazioni o anche solo di considerazioni generali.[45]

Senza riguardo per l'esemplarità di *fatti* o *detti* (a cui invece badano ancora alcune sequenze dell'*UrN*, parzialmente ridimensionate in β), si ha prevalentemente un susseguirsi di facezie: la loro concentrazione aumenta qui rispetto agli altri segmenti del *corpus* e orienta S^2 in una prospettiva esclusivamente laica.[46] S^2 è soprattutto un campionario di risposte acute, ciascuna al culmine o a conclusione di storielle raccontate stringatamente sulla base di uno scarno impianto compositivo. Si prendano per esempio la trovata della moglie che beffa il marito-confessore (S^2 5), la replica del cavaliere in fuga dalla battaglia (S^2 6) e l'allusione di Filice (S^2 9): nell'angolazione prospettata da questa sequenza, è chiaro che in S^2 4 (il cui tema

[43] In particolare, sul tema del marito-confessore (S^2 5) vd. *infra*, n. 60.

[44] Le novelle «giuridiche» hanno rilievo nel *Nov* (Paolella 1987: 57-146) e nell'*UrN*: *UrN* 5/*Nov* IV, 8/VI, 12/IX, 14/X, 21/XV, ecc.; tra quelle estranee all'*UrN*, cf. *Nov* L-LIII, LVI, LXIX ecc.

[45] Si trova invece qualche ammonimento soprattutto nell'*UrN*; ma anche nel *corpus* di P^3 (su cui vd. Conte 2022).

[46] La prospettiva mondana è già evidente in molte novelle dell'*UrN* e si accentua in β, pur convivendo ancora con elementi piú tradizionali.

è quello di un famoso *exemplum*: vd. *infra*, n. 60) conta la battuta del pellegrino piú che il gesto dell'imperatore (il quale per la sua risposta gli farà grande onore). Cosí pure in S^2 8 l'accento è sulla dichiarazione del pellegrino protagonista, non sulla clemenza del signore *della terra* (che viene a conoscenza della sua reazione e lo grazia).

Nell'impiego del discorso diretto, che tende a essere il punto focale del racconto, si è riconosciuto un tratto stilistico peculiare dell'*UrN* e del *Nov*,[47] ma in S^2 aumenta la frequenza di novelle concentrate su un dialogo che prepara la risposta fulminante:

> chi ch'avesse di me, non ne potresti avere a dodici (S^2 1);
> mia madre non fu mai a Roma, ma mio padre piú volte (S^2 4);
> Ahi! falso marito, in parte mi sono vendicata di te (S^2 5);
> Io vorrei ch'ella fosse già a Perugia! (S^2 6);
> meglio è non vedere mai, che vedere sempre cosa che gli spiaccia (S^2 8);
> chi si parte da casa Pazzi, ove che vada, sí s'aspetta d'andare a nozze (S^2 9).

Talvolta il successo della battuta finale è sottolineato da una chiosa del narratore:

> Bisticcio si vergognò, ché non credea la donna l'avesse inteso (S^2 1);
> Di ciò fecero gran festa (S^2 2);
> Lo 'mperadore intese come il pellegrino avea bene risposto. […] e fecegli grande onore (S^2 4);
> Onde il marito fu contento (S^2 5);
> Lo signore della terra seppe quello che 'l pellegrino avea detto; per quello rimandò per lui, e non fece la giustizia, e lasciollo libero (S^2 8).

C'è un caso di mimesi linguistica in S^2 10, dove il conte Berlinghieri si rivolge al pellegrino nella propria lingua, il provenzale:[48]

> Ar to son chantay («Ora cantai la tua melodia»).

[47] Dardano 1969: 180; Mulas 1984: 58 ss.

[48] Il provenzale affiora anche nell'*UrN* e nel *Nov*: *Ur*N 31 (in β l'attesta solo S, che rende meglio di P^1 il colorito linguistico della *sentenza* finale, la quale si trova nel *Breviari d'amor* di Matfre Ermengaud ed è assai diffusa: Crespo 1980); *UrN* 48/*Nov* XXXIII; *Nov* LXIV.

Anche se l'interruzione impedisce di valutare gli sviluppi, è senz'altro una conferma dell'attenzione all'arte della parola.[49]

Tra i vari filoni esperiti dall'*UrN*, è dunque chiaro su quale si orienta S^2. La contemporaneità ha spazio di tanto in tanto nell'*UrN* e, con maggior evidenza, nelle sezioni aggiunte in β; basti pensare alle novelle in cui (come nota Segre 1998: 100) «si afferma un gusto della vita e della capacità di vivere che […] piú spesso si appaga di se stesso: sia nella forma concettosa del motto (XXVII, XXXI, XXXV, XXXIX-XL, XLIII-XLIV, XLVII, LV, LVII-LVIII, LXXVII, LXXX, LXXXVI-LXXXVII, LXXXIX, XCI: piú argomentato ed elegante – come nel Boccaccio – quando lo scenario è piú ricco, come in XLIX e LXXIII), sia in quella della beffa (XCV-XCVI), dell'avventura e dell'amore (XCVII-XCIX)». Ma in S^2 la diversificazione si riduce, gli scenari si impoveriscono ed è piú raro che il motto si dilati in una forma piú ampia e meditata.

Spiccano S^2 3 e 7 che, pur rientrando nella lunghezza media delle novelle antiche, sono le piú ampie della sezione:

S^2 3 non può propriamente porsi tra i «fiori di parlare».[50] Oltre a essere il pezzo piú lungo, è eccentrico per vari aspetti: la localizzazione transalpina, il ricco scenario d'apertura, l'ampia ed elaborata presentazione del protagonista, l'ambientazione cortese[51] e qualche embrionale traccia della psicologia dei personaggi;[52]

[49] La localizzazione ha risvolti linguistici con implicazioni sull'azione in *Nov* LXXXIV, dove è fondamentale il particolare che «in Lombardia e nella Marca» le pentole si dicano «ole»: «un olaro» (cioè un pentolaio) è infatti scambiato per «uno laro» (un ladro) e perciò viene fatto impiccare.

[50] A ben guardare, comunque, anche qui la parola ha un peso: la protagonista, prima furiosa per essere stata umiliata, cambia umore fino a morirne quando il marito le spiega che si è trattato di una sua vendetta.

[51] L'amante è «molto nobile e bella donna», «amava per amore» il cavaliere, «e avealo già piú volte richiesto d'amore; ed egli l'avea negato per non fallire alla donna sua» ecc.

[52] Il protagonista, scoprendosi tradito, «co molta maninconia […] andavasi spassando con grande dolore» ed è «turbato» ecc. In S^2 non affiora altrove un simile abbozzo degli stati d'animo, e non ci sono descrizioni paragonabili per es. a quelle dell'avventura amorosa di *Nov* XCIX e dell'atmosfera incantata della scena in cui gli amanti sono teneramente abbracciati al chiaro di luna nel sonno.

S^2 7 si articola in dialoghi distesi ed eleganti di tematica cortese (si tratta di innamoramento, richiesta e servizio d'amore, attesa e relativo affanno, gravezza e pena, segretezza e convenienza del rapporto amoroso ecc.), condotti con proprietà espressiva ed esattezza lessicale («amare per amore»; «allegrezza e diletto»; «compiuta gioia»; «buoni amanti» ecc., ma senza eccessi di tecnicismo). La sintassi, piú complessa rispetto alla media della sezione, ha connotati post-boccacciani. Per es., il giovane innamorato si rivolge a Preziosa:

> Madonna, io sono stato lungamente vostro servidore, e per temenza ch'i'hoe aúto di voi, no·llo v'ho fatto assapere. Ora che amore m'ha donato tempo e ardire, io vi priego che vi piaccia di ricevermi a servidore, e ch'io vi sia raccomandato, e che voi mi traiate di tante pene, com'io sono stato insino a qui;

Preziosa risponde:

> Ciò mi piace che tu m'abi amata e ami per amore, e che tu sia mio amadore. Se tu m'hai amata lungamente e hai riceuto per me angoscia e pena, ciò è stato tuo difetto, ché no·llo m'hai detto piú tosto, ché ora ch'io il so, a me piace di dareti allegrezza e diletto ecc.;

il dialogo continua fino al pronunciamento di Nera, ben soppesato:

> io voglio che voi sappiate che l'amore istrigne oggi piú gl'amanti che non solea già fare *ab antico*. E questo si è perché l'amore sempre cresce, e strigne piú gl'amanti d'amare per amore; l'altra che gli antichi solieno vivere cinquecento anni per uno, sí che bene vi potieno gittare in badare allo amore piú tempo. E perciò dico e comando che voi gli doniate compiuta gioia, sí come l'amore e 'l disiderio comanda e vuole.

Al realismo contribuisce la cura dei particolari. In S^2 3, per esempio, l'uscio della camera «no era serrato, ma era chiuso», per cui il cavaliere aprendolo scopre la moglie a letto con l'amante; e non è accessorio che quello sia «uno suo castaldo»: alla fine, infatti, il marito la umilierà proprio chiarendo che se «ella l'avea cambiato» con un suo inferiore, egli invece l'«avea cambiata» con una di rango superiore. In S^2 5, la camera della donna malata «era buia», proprio «come gl'infermi la tengono»; non stupisce perciò che non riconosca subito il marito-confessore finché quello, sentendo la confessione, non «sospirò molto forte», perché la donna «al sospirare lo conobe».

4.4. Rapidità

La propensione per l'essenzialità, già peculiare dell'*UrN* e del *Nov*, si accentua in S^2, che risalta per l'elevata concentrazione di novellette estremamente brevi. Seccamente: Contessa (S^2 1) «fue una nobile donna»; un nobile cavaliere (S^2 3) «fue molto valoroso»; a chiedere di confessarsi è una donna «valente» (S^2 5). Gli altri personaggi della sezione non sono neanche presentati (del resto molti potevano essere noti ai contemporanei).

Tendenzialmente, un esordio spiccio immette subito *in medias res*:

> Monna Contessa fue nobile donna, e fue madre di messer Corso Donati. Nel tempo ch'ella era giovane donna, andando per la città […] (S^2 1);
> Messere Corso Donati, essendo un dí a Ricasole, e andandosi diportando con donne e co molta buona gente, avennesi […] (S^2 2);
> Lo 'mperadore andando cavalcando per Roma, vide uno romeo […] (S^2 4);
> ecc.

Eccetto l'avvio di S^2 3, le ambientazioni non contemplano scenari paragonabili a quello fascinoso della corte dell'imperatore in *UrN* 32/*Nov* XXI:

> la giente che avea bontà venía a·llui di tutte parti, perciò ch'elli donava molto volontieri e mostrava belli senbianti, e chi avea alchuna speziale bontade a·llui veníano: trovatori, sonatori, belli parlatori, homini d'arti, giostratori, schermidori e d'ogni maniera genti. Et stando lo 'mperadore uno giorno, e facea dare l'acqua alle mani, le tavole coverte: non avieno se non andare a tavola; allora giunsero tre maestri di gromanzía con tre schiavine indosso (P^1).

Mancano pezzi caratterizzati dallo sviluppo drammatico come *UrN* 24/*Nov* XVIII. La narrazione distesa dei *fatti* e la caratterizzazione dei personaggi sono sacrificate alla messa in rilievo della parola brillante e risolutiva.

Anche qui sono forti l'attitudine alla contrazione stilistica, l'attenzione all'economia narrativa e alla precisione lessicale. Endiadi, dittologie ecc. sono rarissime, ma la loro frequenza aumenta significativamente in S^2 3 e 7,[53] nelle quali anche il ritmo del racconto è piú misurato.

[53] Nella prima, per es.: «prodezza e valentria», «l'abbracciava e baciava», «in solazzo

In S^2 9 la struttura del periodo è confusa, per un «anacoluto che lascia senza verbo la proposizione principale» (*Novellino e Conti*: 333) e che potrebbe essere una disattenzione del copista:

> Madonna Filice, moglie di messer Ugo da Ricasoli, essendo Guido di messer Ubertino de' Pazzi, andando a Ricasoli un giovedí per la sirocchia, e co·llui era Monaldo da Sofiena. Giunti che furono, disse messer Ugo […].

4.5. Ordine

L'aspetto puramente edonistico dei singoli pezzi prevale indiscutibilmente sulla funzione didattica, di cui non affiorano tracce. Molte novelle sono di ambientazione toscana, cittadina e recente (vd. *supra*, § 4.3); non mancano corrispondenze tematiche (tradimenti in S^2 3-5) o riferimenti a uno stesso personaggio (si nomina Corso Donati in S^2 1 e 2); della categoria dei «belli risposi» si è detto. L'ordine dei pezzi è comunque libero e non vi figurano raggruppamenti tematici come quelli piú canonici – modelli di saggezza, magnanimità, virtú civili, cortesi e cavalleresche, liberalità e cortesie, o esempi negativi di vizi – che affiorano invece ancora nell'*UrN* e in β (e perciò in S^1).[54]

Omogeneità e compattezza sono rese piú evidenti dalla reiterazione dello stesso schema compositivo-strutturale in piú novelle, nelle quali il racconto tende a entrare subito nel vivo e procede rapido e lineare, senza dettagli accessori o digressioni descrittive;[55] l'azione è sussidiaria all'enunciazione della *sententia* finale ad effetto, risolutiva e salvifica, che ne esaurisce l'occasione.[56] L'estrema concisione rende piú evidente questa serialità.

e in allegrezza», «nobile e bella», «cruccio né pensiere», «La festa e l'allegrezza», «piú volte e a piú stagioni», «per noiare e per iscorno», «sentendo, udendo e vedendo», «dello inganno e del tradimento», «le rispuose, e dissele, e racontolle». Nella seconda: «angoscia e pena», «allegrezza e diletto», «gravezza e pena», «dico e comando», «l'amore e 'l disiderio comanda e vuole».

[54] Vd. *Novellino* (Conte): XX.

[55] Del resto, se i personaggi sono locali e attuali – quindi noti ai destinatari della silloge – sono superflui i dettagli dell'ambientazione e la presentazione.

[56] Sul piano della «vivacità espressiva» e dell'«efficace concisione dei dialoghi» (*No-*

Se si considerano i pezzi singolarmente, non si avvertono fratture tra S^1 e S^2. Preso nella sua interezza, però, S^2 rivela gusto e interessi solo in parte coincidenti con quelli del *corpus* di novelle antiche e riflette un orientamento piú netto e specifico: si concentra infatti per lo piú solo su uno degli ambiti programmaticamente indicati dall'autore dell'*UrN* nel prologo, esperiti nel suo libro e tutti rappresentati anche nella ristrutturazione antologica di β.

4.6. Datazione

S^1 discende da β^1, che circolava già *entro la metà del sec. XIV*. S^2 rappresenta «certo una tradizione piú tarda» (*Mostra di codici* 1957: 126); essendo improbabile che qualcuno dei personaggi che vi compaiono fosse ancora in vita al tempo della stesura delle novelle, non è prudente arretrare troppo (Corso Donati morí nel 1308); inoltre, come si è accennato, la sintassi di S^2 7 ha caratteristiche che paiono già post-boccacciane. Il *terminus ante quem* è la datazione del ms., che è relativamente tardo: sec. XIV ex. – XV in.

4.7. Estensione e composizione

Sono tendenzialmente brevi le novelle dell'*UrN* e di β, con punte minime di qualche riga, anche se non mancano racconti piú ampi e articolati.[57] Sono brevi anche quelle di S^2, ma l'intreccio non coincide mai banalmente con la *fabula* come accade invece in *UrN* 23 (= *Nov* XVII in β), che è poco piú di un'allusione all'esemplare gesto del protagonista (il quale diede tutto,

vellino e Conti: 319) non si riscontrano vistosi scostamenti rispetto alla media del resto del *corpus*.

[57] *UrN* 2, per es., racconta dell'ambasceria inviata dal Prete Gianni, leggendario monarca dell'oriente cristiano, all'imperatore d'occidente con il dono di tre gemme; la vicenda continua in *UrN* 3 quando, molto tempo dopo, lo stesso sovrano manda un esperto gioielliere a riprenderle (i due episodi, separati in P^1, figurano uniti in *Nov* II). In *UrN* 25-28 (= *Nov* XIX-XX) si susseguono piú storielle che illustrano – come una microsequenza di *esempi* – «bontà» e «cortesie» del re Giovane e nell'insieme costituiscono una sua piccola biografia dall'infanzia alla morte. In β, tra le novelle estranee all'*UrN* si segnalano *Nov* LXIV, XCVI e XCIX, anche per l'ambientazione ricca e accurata.

compreso se stesso, ai poveri);[58] non si trovano abbozzi modesti come *Nov* C (presente solo in P^2VGz) che pare un canovaccio senza intrigo. Non si dànno meri elenchi di personaggi illustri (biblici, classici e medievali) semplicemente annoverati per la loro condotta esemplare, come in *UrN* 20 o 38.

Ancora una volta, a distinguersi nella sezione sono S^2 3 e 7. In S^2 3, l'ampio avvio prelude a una trama complessa e articolata in modo peculiare, che rispecchia una concezione diversa del racconto. In S^2 7, l'esilissima trama è il pretesto per lo sviluppo del dialogo, la cui sintassi è piú elaborata e la cui ampiezza dilata il pezzo oltre la media.

Ogni novelletta consta di un solo nucleo narrativo, incentrato su un unico episodio.[59] Soltanto in S^2 3, dopo il preambolo con la presentazione del protagonista, la vicenda si dipana in piú momenti non contigui: il marito scopre il tradimento della moglie e promette di concedersi all'antica aspirante; solo dopo qualche tempo attua la vendetta, una notte; il giorno dopo spiega alla moglie come ha realizzato il piano; infine, dopo tre giorni, lei muore di dolore.

A livello compositivo non manca qualche ingenuità, che risalta rispetto alla piú ordinaria linearità dei pezzi di S^2. In S^2 2, la protagonista si nega a Corso – il quale si vantava di essere «giovane cavaliere» e «bello e chiaro» – con una fine battuta che chiude il caso senza possibilità di appello:

> «Messer, guardate che lo specchio non vi inganni»;

il racconto però continua. Corso si allontana subito e quelli della brigata se ne meravigliano; quindi:

[58] Mainini (2017: 197-8) evidenzia solo qualche differenza meramente stilistica nella ricerca di ritmicità della prosa, tra *UrN* 23 e la corrispondente *Nov* XVII.

[59] Nell'*UrN* ci sono invece anche racconti costituiti da piú nuclei narrativi: oltre a *UrN* 2-3/*Nov* II e 25-28/XIX-XX (vd. *supra*, n. 57) cf. pure *UrN* 33/LXII, in cui un caso di malcostume delle monache si salda su un'originale riscrittura del famoso tema del cuore mangiato; ecc. Tra le novelle di β estranee all'*UrN*, le agglutinazioni sono piú rare e (ove presenti) non si fondono in una vicenda unitaria: cf. per es. *Nov* LXXXIV, dove gli *exempla* negativi della crudeltà di Ezzelino sono semplicemente accostati senza che si sviluppi una storia; *Nov* C si compone di due moduli accomunati solo dalla presenza dell'imperatore, ma di tema e di ascendenza differenti.

> Fue adomandata la donna perché messer Corso era partito cosí subito. La donna no·llo volea dire. Tanto le dissero, che la donna disse loro: «E' mi dicea le cotali parole, ch'egl'era giovane cavaliere, e bello e chiaro di sua persona. Io gli rispuosi, e dissi: "Messere, guardate che lo specchio non vi inganni". Io no gl'ho detto altro: e' si partí imantanente sanza fare motto».

Questo secondo segmento narrativo ripete – per di piú banalmente, con echi anche letterali – quanto il lettore ha già appreso: cosí la stessa azione è raccontata prima dal narratore, poi dalla protagonista che spiega l'accaduto alla compagnia.

4.8. Fonti

L'*UrN* presuppone un'ampia varietà di fonti scritturali e letterarie, talvolta esplicitamente richiamate; tra i vari incrementi dei codici di β, accanto ai modelli letterari affiora anche materiale tematico popolare, attinto alla tradizione orale. In S^2 mancano rinvii a fonti scritte e aumenta la frequenza di pezzi privi di antecedenti noti: solo in due casi si sono individuati intertesti utilmente confrontabili,[60] nessuno dei quali può tuttavia dirsi fonte diretta poiché le analogie sono soltanto tematiche e generiche, e mancano corrispondenze testuali. Il piú frequente ricorso all'aneddotica orale, verosimilmente di diffusione locale e piú limitata, fiorentina e toscana, rivela il gusto del compilatore della sezione.

La sintonia è dunque massima, per certi aspetti, soprattutto con le novelle immediatamente precedenti e con molte altre fra quelle che si concentrano nell'ultima sezione del *Nov* (LXXII-LXXIX e LXXXII-C, estranee all'*Ur*N). Come si è visto, però, si riduce decisamente la varietà di personaggi, luoghi, scenari, ambienti, situazioni, temi, caratteri, epoche, oltreché di fonti.

[60] Per S^2 4: Val. Max., *Facta et dicta memorabilia*, IX 14 3 (*De similitudine formae*); John of Salisbury, *Policraticus* (Webb), III 14. S^2 5 riprende il tema di un *exemplum* di Jacques de Vitry (ed. Crane: lxxxviii) molto diffuso, rielaborato anche in un *fabliau* (*Du chevalier qui fist sa fame confesse*: *NRCF* IV *33: 227-43)* e in *Dec* VII 5 (sugli antecedenti: Schofield 1893; *Fabliaux* [Ménard]: 131). In S^2 5 si tratta semplicemente di un'astuzia, come nell'*exemplum*, mentre Boccaccio mette magistralmente in luce una vera e propria abilità 'registica' della protagonista che conduce l'azione ai danni del marito sciocco.

Le novelle piú estese (S^2 3 e 7) sono di ambientazione transalpina e S^2 10 riproduce in provenzale le parole del protagonista: è un segno che, accanto alla tradizione orale piú prettamente locale (che comunque non ha risvolti linguistici nei testi), quel modello culturale costituisce in S^2 una suggestione piú forte di quella dell'*exemplum* (che invece ispira ancora – sebbene a intermittenza – l'*UrN* e, piú debolmente, alcune sequenze conservate o antologizzate in β).

5. Antologie di novelle italiane antiche

Il titolo, di mano del copista, assegna la prima opera di S a un genere già saldamente codificato, quello delle *Vite*, e circoscrive una categoria di figure del passato – *filosofi*, sapienti o poeti antichi illustri – le cui biografie sono tradizionalmente paradigmi di riconosciuto valore pedagogico.[61] S^1 invece è senza titolo, ma è il segmento di un'antologia che a sua volta era frutto di un riordino dell'*UrN*; il titolo di quest'ultimo (di mano del copista di P^1) dichiarava l'assoluta novità della composizione: un *Libro* d'autore, di *novelle* e – insieme – di *bel parlare gientile*; anche il prologo ne rivendicava l'originalità sottolineando, oltre all'importanza della parola, il programma tematico non incentrato su un campione specifico di personaggi, né limitato a uno dei microgeneri del racconto breve (*essempli*, o *conti morali*, o *bei parlari* ecc.), anzi straordinariamente vario. Anche se S^2 è di provenienza diversa da S^1, si innesta su quella prima sezione e imprime alla nuova silloge una spinta supplementare in quella stessa prospettiva aperta: la progressione, che è macroscopica rispetto alle *Vite*, riflette anche una svolta culturale.

Non stupisce che un amanuense-compilatore abbia copiato di seguito, senza soluzione di continuità, raccolte diverse. È la stessa modalità di assemblaggio che spiega la complessa formazione del *Nov* cinquecentesco:

[61] Oltre ai *Fiori e vita di filosafi* con i quali queste *Vite* non sono direttamente connesse, si pensi alla fortunata tradizione che da Diogene Laerzio arriva per es. all'anonimo autore del trattato dossografico *De vita et moribus philosophorum* (attribuito a Walter Burley, ma piú probabilmente redatto intorno al 1320 nell'Italia del Nord).

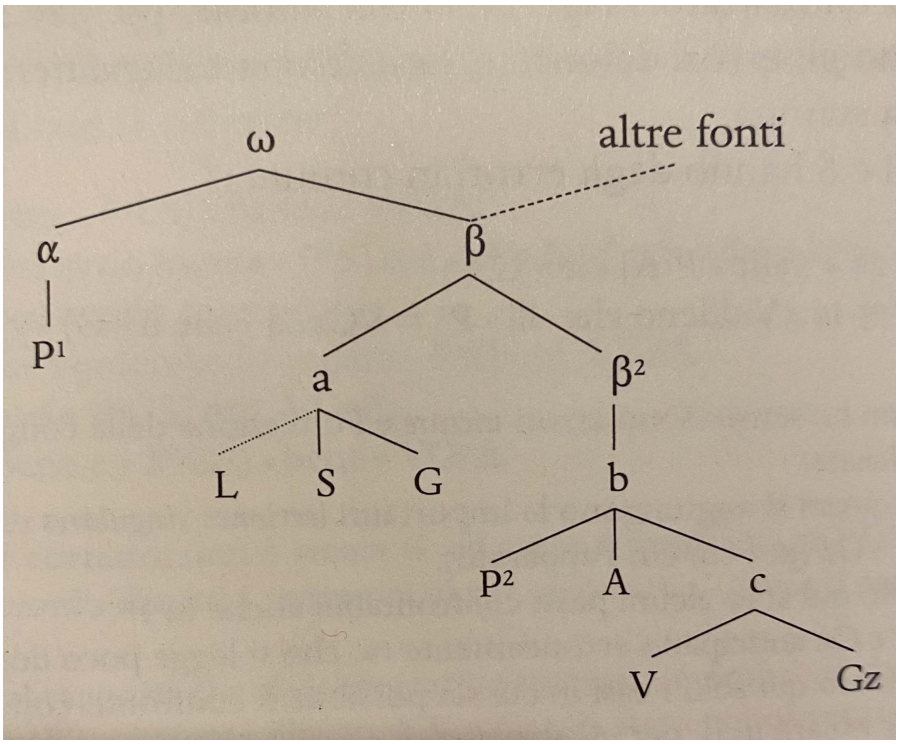
solo le discrepanze della tradizione manoscritta – che ha tramandato raccolte varie per forma e ordinamento, ma geneticamente apparentate – consentono di dimostrare come all'antico libro d'autore si siano andate agglutinando piú sezioni di epoca e provenienza diverse. È emblematico in tal senso il ms. Panciatichiano, miscellaneo, che consta di tre sezioni contigue e non materialmente distinte:

> P^1 = *Viaggio d'oltremare*; *UrN* 1-85; cinque capitoli dei *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*; ventitré capitoli (da una traduzione) del *Sidrac*;
> P^2 = *Nov* LXXII-LXXX, LXXXII-LXXXV, LXXXVII-C, rubricate;
> P^3 = venti novelle estranee al *Nov*.

Quanto a S, non si può dire se il progetto antologico dell'intero ms. fosse già in partenza definito cosí come si è realizzato. È possibile che le sezioni S^1 e S^2 siano state esemplate di seguito solo 'casualmente', a mano a mano che il copista è riuscito ad avere i materiali; dall'una all'altra, la transizione è comunque graduale: l'ultima accentua l'attualità, privilegia materiali 'popolari' anziché letterari e dà piú rilievo all'elemento mondano, bilanciando simmetricamente alla fine del manoscritto la convenzionalità delle *Vite* iniziali. Come il Panciatichiano, anche S è l'esperimento di un copista su quello che si andava ormai definendo come un sottogenere del racconto breve, nel solco avviato dall'autore dell'*UrN* e assestato in β.

Dall'*UrN* fino al monumentale recupero cinquecentesco delle novelle antiche, i copisti sono intervenuti indipendentemente tra loro su materiali almeno in parte comuni: in sintonia con il gusto contemporaneo, ciascuno ha concorso a suo modo ad affrancare i materiali dalle rispettive fonti e a consolidarne alcune specificità anche rispetto ai novellieri trecenteschi maggiori, da Boccaccio a Sacchetti e Sercambi; l'insieme degli aggiustamenti di volta in volta apportati al testo e alla struttura delle raccolte è il segno sempre piú marcato di una progressiva emancipazione del genere e della sua codificazione.

Alberto Conte
(Università degli Studi di Pavia)



Lo stemma del *Novellino*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Dante Alighieri, *Rime* (Contini) = Dante Alighieri, *Rime*. A c. di Gianfranco Contini [1939]. Con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi, 1995.

Fabliaux (Ménard) = *Fabliaux francais du Moyen Age*. Tome I. Edition critique par Philippe Ménard. Deuxième éd., revue, corrigée et augmentée, Genève, Droz, 1998.

Jacques de Vitry, *Exempla* (Crane) = *The Exempla or illustrative stories from the «Sermones vulgares» of Jacques de Vitry*. Edited, with Introduction, Analysis and Notes, by Thomas Frederick Crane, London, D. Nutt, 1890 («Publications of the Folk-lore Society of Texas», 26.)

John of Salisbury, *Policraticus* (Webb) = Ioannis Saresberiensis episcopi Carnotensis *Policratici sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum* libri VIII. Reco-

gnovit Clemens C. I. Webb, 1-2, London · Oxford, Clarendon Press, 1909.
Libro di novelle (Ciepielewska-Janoschka) = *«Viaggio d'oltremare» e «Libro di novelle e di bel parlar gentile»*. Edizione interpretativa, a c. di Anna Ciepielewska-Janoschka, Berlin ·· Boston, W. de Gruyter, 2011.
Novelle antiche (Papanti) = Giovanni Papanti, *Novelle antiche*, Livorno, Vigo, 1871.
Novelle antiche (Biagi) = Guido Biagi, *Le novelle antiche dei codici panciatichiano-palatino 138 e laurenziano-gaddiano 193*, Firenze, Sansoni, 1880.
Novellino (Segre) = *Il Novellino*, a c. di Cesare Segre, in *La prosa del Duecento*, a c. di Cesare Segre e Mario Marti, Milano · Napoli, Ricciardi, 1959: 793-881.
Novellino e Conti (Lo Nigro) = *«Novellino» e Conti del Duecento*, a c. di Sebastiano Lo Nigro, Torino, UTET, 1963.
Novellino (Favati) = *Il Novellino*. Testo critico, introduzione e note di Guido Favati, Genova, Bozzi, 1970.
Novellino (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte. Presentazione di Cesare Segre, Roma, Salerno Editrice, 2001.
Novellino (Mouchet) = *Il Novellino*, a c. di Valeria Mouchet. Introduzione di Lucia Battaglia Ricci, Milano, BUR Rizzoli, 2008.
NRCF = *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, publié par Willem Noomen & Nico van den Boogaard, 1-10, Assen, Van Gorcum, 1983-1998.

LETTERATURA SECONDARIA

Aruch 1910 = Aldo Aruch, *Recensione* a *Le cento novelle antiche. Il Novellino* [a c. di E. Sicardi, Strasburgo, Heitz (1909)], «Rassegna bibliografica della letteratura italiana» 18 (1910): 35-51.
Battaglia 1965 = Salvatore Battaglia, *Premesse per una valutazione del «Novellino»* [1955], in Id., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965: 549-84.
Besthorn 1935 = Rudolf Besthorn, *Ursprung und Eigenart der alteren italienischen Novelle*, Halle, Niemeyer, 1935.
Conte 1996: Alberto Conte, *«Ur-Novellino» e «Novellino»: ipotesi di lavoro*, «Mediovo romanzo» 20 (1996): 75-115.
Conte 2013 = Alberto Conte, *Il «Novellino», il «Decameron» e il primato della novella: intertestualità e cronologia*, «Filologia e critica» 38 (2013): 33-67.
Conte 2019 = Alberto Conte, *Alle origini della novella in Italia: raccolte, modelli, tradizione testuale e codificazione del genere*, in *Cinque studi sul racconto medievale*, a c. di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019: 1-41.
Conte 2022 = Alberto Conte, *Novelle italiane antiche nella tradizione manoscritta: dal libro d'autore alle antologie nei primi secoli*, «Carte romanze» 10: 269-310.

Crespo 1980 = Roberto Crespo, *Una citazione di Matfre Ermengaud e il «Novellino»*, «Lettere Italiane» 32 (1980): 232-4.
Dardano 1965 = Maurizio Dardano, *Varianti della tradizione del «Novellino»*, «Rivista di cultura classica e medievale» 7 (1965): 384-400.
Dardano 1969 = Id., *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma, Bulzoni, 1969.
Frosini 2006 = Giovanna Frosini, *Fra donne, demoni e papere. Motivi narrativi e trame testuali a confronto nella «Storia di Barlaam e Iosafas», nel «Novellino» e nel «Decameron»*, «Medioevo letterario d'Italia» 3 (2006): 9-36.
GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a c. di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
Mainini 2017 = Lorenzo Mainini, *Elementi ritmici e stile nella prosa del «Novellino»*, «Studi sul Boccaccio» 45 (2017): 179-205.
Monteverdi 1954 = Angelo Monteverdi, *Che cos'è il «Novellino»*, in Id., *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954: 127-65.
Mostra di codici 1957 = *Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine*. VIII Congresso internazionale di studi romanzi (Firenze, 3-8 aprile 1956), Firenze, Sansoni, 1957.
Mulas 1984 = Luisa Mulas, *Lettura del «Novellino»*, Roma, Bulzoni, 1984.
Paolella 1987 = Alfonso Paolella, *Retorica e racconto. Argomentazione e finzione nel «Novellino»*, Napoli, Liguori, 1987.
Pochettino 2021 = Eleonora Pochettino, *Ser Monaldo da Sofena: note biografiche*, «Medioevo letterario d'Italia» 18 (2021): 49-68.
Schofield 1893 = W. Henry Schofield, *The Source and History of the Seventh Novel of the Seventh Day in the Decameron*, «Harvard Studies and Notes in Philology and Literature» 2 (1893): 185-212.
Segre 1993 = Cesare Segre, *La novella e i generi letterari* [1989], in Id., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993: 109-19.
Segre 1998 = Cesare Segre, *Sull'ordine delle novelle nel «Novellino»* [1983], in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1998: 91-100.
Vidossi 1960 = Giuseppe Vidossi, *Meglio impiccato che male ammogliato*. Prefazione a c. di Paolo Toschi, in Giuseppe Vidossi, *Saggi e scritti minori di folklore*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1960: 508-11.

RIASSUNTO: Un significativo corpo di novelle due-trecentesche ha circolato per iscritto nei primi secoli della letteratura in volgare in forme diverse, prima di essere recuperato e sistemato nel Cinquecento su iniziativa di Pietro Bembo e Carlo Gualteruzzi, a cui si deve l'edizione antologica intitolata per l'occasione *Le cento*

novelle antiche, ormai nota come *Novellino*. L'articolo verte su uno dei testimoni delle novelle, il quattrocentesco codice II III 343 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: una compilazione contenente una serie di *Vite di filosafi*, una cinquantina di novelle del *Novellino* e infine dieci novellette non attestate altrove. Si dimostra qui l'importanza del ms. sia sul piano ecdotico, tra i testimoni del *Novellino*, sia in sé come antologia di copista. Anche se è un codice relativamente tardo e ha solo alcune delle novelle antiche, alla luce dello *stemma codicum* si rivela prezioso per ricostruire la complessa storia della loro circolazione nelle raccolte: esso conserva significative tracce della prima redazione di un'antologia trecentesca perduta – a sua volta cavata da un antico *Libro di novelle* d'autore, o Ur-*Novellino* – e nello stesso tempo mostra l'intraprendenza di un copista che ha assemblato una sua personale silloge sulla base di altre compilazioni. Si ha un'ulteriore conferma sia del ruolo attivo avuto dai copisti-compilatori nel tramandare l'antico patrimonio novellistico in volgare, sia del fatto che la novella si sia andata codificando come genere letterario nelle antologie, fino alla monumentale collezione «bembiana-gualteruzziana».

Parole chiave: Ur-*Novellino*, *Novellino*, *Le cento novelle antiche*, *Libro di novelle e di bel parlar gentile*, Ms. Firenze BNCF II III 343, Antologie di novelle.

Abstract: A rich *corpus* of Italian *novelle* is transmitted by a few codexes from the 14th to the 16th century, including the first printed edition published in 1525 under the apocryphal title of *Le cento novelle antiche* (*The One Hundred Ancient Tales*, namely the Vulgate *Novellino*), but they differ from each other in order and number of pieces. The article mainly focuses on the ms. II III 343 of the National Central Library of Florence, containing a series of *Vite di filosofi* (*Lives of Eminent Philosophers*), about fifty *novelle* of the *Novellino* and ten more short stories not attested elsewhere. The importance of this narrative collection from the 15th century is highlighted here: the ms. contains the fragment of an early version of the *Novellino*, but is also a remarkable anthology that assembles different collections composed by different authors and collected by the same copyst. The comparison of its sections with each other, and with the other codexes that partially share the *corpus*, spreads light on the laboratory of the *novella*, on some aspects of its written circulation in the first centuries, its definition and its developments since the ancient *Libro di novelle e di bel parlar gentile* (*Book of Tales and of Lovely Gentle Speech*) or Ur-*Novellino*.

Keywords: *The One Hundred Ancient Tales*, *Book of Tales and of Lovely Gentle Speech*, Manuscript tradition, Ancient collections of Italian short stories, Italian novella (13th-14th century), Ms. Firenze BNCF II III 343.

VARIETÀ

NOTA INTRODUTTIVA

I contributi che seguono sono la redazione scritta delle comunicazioni presentate il 12 aprile 2023, presso i locali dell'Atlante Linguistico Italiano a Torino, durante il seminario «La questione della lingua valdese (35 anni dopo). In ricordo di Luciana Borghi Cedrini», dedicato, come si legge nel titolo, alla memoria della Prof.ssa Luciana Borghi Cedrini, filologa romanza torinese di formazione e d'insegnamento e importante studiosa della lingua degli antichi testi valdesi, scomparsa nel 2022.[1]

Il riferimento dei 35 anni è a un importante articolo della stessa Luciana Borghi Cedrini, *Ancora sulla "questione della lingua valdese": osservazioni sulle grafie dei manoscritti valdesi*, «Studi testuali» 1 (1988): 7-33, Alessandria, Edizioni dell'Orso, dove si dava il quadro interpretativo della *scripta* valdese ancora corrente e del quale il seminario intendeva verificare la tenuta e l'eventuale necessità di aggiornamento.

Come dimostra la partecipazione alla giornata dell'aprile scorso e la qualità e ricchezza degl'interventi presentati, gli studi valdesi restano un soggetto importante di ricerca filologica, linguistica e storico-culturale, in particolare nell'Università di Torino, dove hanno ormai una lunga storia, a partire dagli anni '60 del secolo scorso.

Walter Meliga
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Meliga 2022 = Walter Meliga, *Ricordo di Luciana Borghi Cedrini*, «Cultura neolatina» 82 (2022): 5-10.

[1] Sulla carriera di Borghi Cedrini rimando al mio profilo in Meliga 2022.

LA LINGUA DEI MANOSCRITTI VALDESI MEDIEVALI E I DIALETTI OCCITANI ALPINI

1. Introduzione

Come ebbe a scrivere Luciana Borghi Cedrini (2017e: 253) i testi valdesi medievali[1] costituiscono un «lascito prezioso» sia per la comunità valdese riformata, che sceglie di non rinunciare alla continuità con quella medievale, sia per gli storici del Medioevo e delle religioni. La cosa è vera innanzitutto sul piano dei contenuti, perché permette di ricostruire il complesso insieme di dottrine che essi professavano (operazione, in verità, che pone piú di un problema considerato il riuso di testi ispirati a teologie di matrice cattolica da un lato, taborite dall'altra, forse catare in alcuni casi), ma lo è anche dal punto di vista della storia linguistica della minoranza valdese e, piú in generale, della comunità alpina di parlata occitana insediata al di fuori di quelle che siamo soliti considerare le Valli Valdesi.[2]

La stessa Borghi Cedrini e, successivamente i suoi allievi,[3] hanno evidenziato in numerosi studi come l'esistenza di una "lingua valdese" esemplata nel corpus di manoscritti noti appunto come *valdesi* ponga una serie di questioni che riguardano, tra altri aspetti, la relazione che è possibile stabilire tra questa e le varietà parlate nell'area di insediamento della comunità religiosa. Nel quadro degli studi sulla *scripta* valdese e piú in generale dei vari aspetti concernenti i testi conservati, tale questione riveste un certo interesse da vari punti di vista. Innanzitutto in relazione alla possibilità di contribuire alla localizzazione del contesto di produzione: se è vero che i manoscritti che possediamo sono stati reperiti nelle attuali Valli

[1] Per un inquadramento della letteratura valdese, vd. Giraudo in questo stesso volume. Piú ampie notizie si possono reperire in Giraudo in c. s., Borghi Cedrini 2017, Borghi-Cedrini-Giraudo 2022 e Cornagliotti 2006.

[2] Con il coronimo Valli Valdesi si indicano la Val Pellice, la Val Germanasca e il lato destro orografico della bassa Val Chisone.

[3] Borghi Cedrini 2017 e Giraudo in c. s.

Carte Romanze 11/2 (2023): 317-342 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/21158
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

Valdesi (includendovi l'alta Val Chisone),[4] è pur vero che le poche testimonianze indirette sulla consuetudine per i *barba* medievali di trasportare con sé "piccoli libri" – da loro stessi composti secondo quanto riferisce lo storico cinquecentesco Gerolamo Miolo (*Historia* (Balmas): 103) – ci proietta su circuiti di assai piú vasta estensione: non solo i loro viaggi li portavano dalla Calabria alla Provenza e oltre, ma gli stessi *barba* erano di varia provenienza, si pensi agli spoletani Martino e Pietro processati a Oulx in alta Val Susa nel 1492 (cf. Benedetti 2013); non si dimentichi inoltre che lo stesso valdismo alpino era diffuso anche nelle valli occitane cuneesi. In questa prospettiva un'analisi della lingua dei manoscritti volta a individuarne i tratti locali contribuirebbe a precisare quanto essa sia realmente riferibile alle varietà parlate nelle attuali Valli Valdesi e quanto invece sia da porre in relazione con un piú vasto insieme di varietà occitane, alpino-delfinatesi e provenzali in prima battuta.

In secondo luogo, il confronto con ipotetiche varietà parlate può rivelare elementi compositivi interni, relativi cioè al modo in cui la lingua dei manoscritti – certamente letteraria e isolata allo stato attuale della documentazione – sia andata componendosi, esemplata con buona probabilità su altri modelli di prestigio in parte ancora da individuare.

In terzo luogo, definire i contorni della relazione tra la lingua dei manoscritti e le varietà dialettali parlate a cavallo tra XV e XVI secolo nell'area alpina occidentale, permetterebbe di disporre di importanti elementi documentari per tratteggiare una storia "interna" dell'occitano alpino, la cui documentazione antica è tuttora assai frammentaria e problematica.[5]

Per i primi storici del valdismo l'identità tra la lingua dei manoscritti e le varietà locali era un fatto acclarato: secondo Miolo (*Historia* (Balmas): 103) i *barba* traducevano i libri della bibbia «nella loro lingua commune nella quale essi predicavano» e l'idea ritorna in Jean-Paul Perrin (*Histoire*: 90) che parla di un *leur languaige*, e non diversamente si pone Jean Léger (*Histoire*: 17). Nessuno, tuttavia, si avventura in un confronto sistematico e,

[4] Sulle vicende relative alla dispersione e poi alla composizione dell'attuale *corpus* di manoscritti, cf. Benedetti 2006, Bo 2014.

[5] Per un inquadramento complessivo è ancora valido Cornagliotti 1993.

come ha rilevato Borghi Cedrini (2017c: 218) in relazione ad alcuni passi, gli storici hanno mostrato di non comprendere pienamente i testi. Per Léger e, molto dopo di lui, Alexis Muston (1834: 96) la forma arcaica della lingua – segno quindi che per loro era evidente lo scarto con le parlate attuali che loro ben possedevano – era prova stessa dell'antichità della minoranza, nel quadro di un paradigma storiografico che presupponeva la cosiddetta "continuità apostolica" e che vedeva nelle comunità valdesi valligiane le eredi di una comunità delle origini che avrebbe mantenuto la purezza originaria della fede cristiana.[6]

Tra i filologi l'individuazione della parentela della lingua dei manoscritti con quella d'*oc* dei trovatori medievali si deve a François Raynouard che, come è noto, include *La Nobla Leyçon* e passi degli altri sei poemetti nel suo *Choix des poésies originales des troubadours* (1817) inserendo successivamente parecchi vocaboli valdesi nel suo grande *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours* (1838-1844) (cf. su questi aspetti Borghi Cedrini 2017e: 256). Alcuni anni piú tardi Friedrich Diez sosterrà esplicitamente che la lingua dei manoscritti è la varietà d'*oc* anticamente parlata nelle Valli Valdesi (Diez 1836: 77). Lo segue Foerster (1888) che sostiene che il legame che unisce l'antico valdese ai dialetti odierni parlati sui due versanti delle Alpi Cozie è quello stesso che in genere esiste fra ogni lingua scritta ed il parlare da cui essa deriva.

Posizioni meno nette circa le affinità con la lingua d'*oc* saranno invece adottate inizialmente da Paul Meyer, al quale Alexis Muston, autore di un testo intitolato *Aperçu de l'antiquité des Vaudois des Alpes d'après leurs poèmes en langue romane* (1881), aveva scritto direttamente per avere la sua opinione in merito alla classificazione della "lingua valdese" (racchiudendo sotto questa etichetta sia la lingua dei manoscritti, sia i dialetti parlati nelle Valli Valdesi). La risposta ricevuta era infatti stata:

> je crois que l'on peut soutenir indifférement que le language des Vallées Vaudoises se rattache au provençal, ou qu'il se rattache à l'italien. Je m'en tiens, pour ma part, à une troisième opinion, à savoir que c'est un langage roman, comme l'italien et le provençal» (lettera del 17 novembre 1881).

[6] Su questi aspetti si veda Rivoira 2023.

Il parere di Meyer è riportato da Emilio Comba nella sua *Histoire des Vaudois* (Comba 1901: 665) e liquidato in modo decisamente sarcastico: «*cela a, nous semble-t-il, la même exactitude que si l'on disait que Potsdam est à mi-distance entre Berlin et Paris*», riferendo al contempo di un'altra lettera che lui stesso aveva ricevuto da Meyer nuovamente stimolato sulla questione, in cui lo studioso francese si sbilanciava maggiormente sottolineando i legami dei dialetti delle valli con quelli del Delfinato.

A entrare nel merito del rapporto tra la lingua dei manoscritti e i dialetti parlati nelle valli valdesi appoggiandosi su elementi linguistici concreti è Giuseppe Morosi (1890-1892),[7] il primo a fornire con i suoi studi sui dialetti valligiani una documentazione linguistica coerente e dettagliata delle varietà parlate in epoca contemporanea. Il frutto del suo confronto, che non viene in verità discusso esplicitando quali sono i tratti linguistici considerati, è però del tutto negativo:

> le differenze tra l'uno e l'altro [il valdese antico e quello moderno], cosí nella fonetica come nella morfologia, cosí nel lessico come nella sintassi, sono tante e tali che non è possibile sostenere che l'uno sia continuazione organica dell'altro […] l'antico […] non fu […] un idioma vivo […] non fu a mio credere parlato, in nessun tempo, dai Valdesi […] Base del valdese [fu] una lingua già letteraria [= provenzale] lingua di convenzione […] [che] si trasmise per tradizione 'scolare' (Morosi 1890: 310).

Tale asserzione, di fatto, non fece che inibire per lungo tempo il confronto, sino a quando, negli anni '80, Borghi Cedrini lo riconsidera alla luce delle acquisizioni maturate sulla natura delle *scriptae* letterarie romanze, superando cosí la posizione di Morosi e ridefinendo il rapporto tra la lingua dei manoscritti e le varietà attuali:

> la difficoltà di individuare il rapporto esistente tra l'antico valdese manoscritto e il moderno valdese parlato dipenderebbe soltanto dal fatto ch'esso si configura come un *turn over* eccezionalmente limitato nel tempo – interrotto anzi nella fase iniziale, per l'interferenza di fattori extralinguistici – rispetto alla norma delle lingue romanze (Borghi Cedrini 2017c: 224 e 226)

[7] I confronti lessicali proposti da Muston 1834 e 1881 sono infatti del tutto arbitrari (e di conseguenza, piú che opinabili le conclusioni cui giunge).

Nonostante questa apertura, la studiosa sarà però sempre molto cauta nel tentare la via della precisazione delle forme di questo rapporto, sul quale pure ritornerà a piú riprese. Una cautela che giustificava molto correttamente con il perimetro da lei ritenuto ancora troppo limitato delle conoscenze della lingua dei manoscritti, della quale tuttavia paradossalmente tutti, e lei per prima, riconoscevano la compattezza e l'uniformità, al punto che è essa stessa a definire l'appartenenza di un manoscritto al *corpus* valdese:

> il verdetto ultimo sul grado di "valdesia" d'un manoscritto, sulla sua appartenenza o estraneità al *corpus*, è stato talora emesso sulla base della sua pi o meno spiccata affinità linguistica con i manoscritti già identificati come valdesi (Borghi Cedrini 2017c: 217).

Della scripta valdese, insomma, non riteneva di sapere abbastanza, in relazione ai fenomeni di microvariazione, per approcciare una sua descrizione che non si limitasse ad affondi, osservazioni, appunti e via dicendo, dichiaratamente episodici.

D'altro canto anche i limiti delle conoscenze relative ai dialetti valligiani hanno posto piú di un problema a chi si è confrontato con la questione. Ben rilevava Arturo Genre, un eccellente conoscitore dell'occitano cisalpino, nel recensire Dal Corso–Borghi Cedrini (1984), come la distanza tra la lingua dei manoscritti e gli attuali dialetti, ritenuta incolmabile da Morosi, fosse assai meno ampia: «una grossa percentuale dei vocaboli non solo non è artificiale, ma coincide perfettamente con l'uso 'valdese' attuale o presenta differenze che rientrano senza difficoltà nei limiti del normale sfasamento dovuto all'evoluzione linguistica» (Genre 1985: 95-96). Ciononostante il confronto rimane assai complesso da gestire, perché è evidente che il semplice raffronto tra i tratti dell'antico valdese con quelli delle parlate delle attuali Valli Valdesi non permette di fare sensibili passi avanti.

Negli ultimi decenni il quadro complessivo delle conoscenze non è sostanzialmente mutato e tuttavia i testi pubblicati secondo affidabili criteri filologici vanno aumentando, cosí come le informazioni sui *patois* locali, grazie a numerosi studi monografici di interesse morfologico e lessicale

che integrano le notizie fornite principalmente dagli atlanti linguistici e da qualche repertorio lessicale.[8] Oggi vi sono dunque buoni presupposti per riconsiderare il confronto tra la *scripta* valdese e i dialetti valligiani e tentare di introdurre qualche elemento di novità.

In questa prospettiva, nel mio contributo intendo evidenziare (§ 2) qualche assunto di base da tenere in considerazione nel momento in cui si voglia proseguire nell'analisi della lingua dei manoscritti volta a definirne i caratteri locali, (§ 3) tentare di mettere a fuoco alcune questioni problematiche che permettano di orientare in modo pertinente tale confronto e, successivamente, (§ 4) delineare, a partire da un esempio concreto riguardante le forme dei possessivi, alcune possibili piste di ricerca che includono anche varietà parlate fuori dalle attuali Valli Valdesi.

2. Assunti teorico-metodologici

La prima domanda, non particolarmente originale, ma certamente fondamentale, riguarda i modi in cui si può definire il rapporto tra l'antico valdese e i dialetti contemporanei[9] e forse, piú radicalmente ancora, se esso esista realmente.

Borghi Cedrini parla a tal proposito di una situazione atipica in relazione al fatto che tra la lingua dei manoscritti e i moderni dialetti non vi sono:

> quei rapporti di continuità che risultano invece abbastanza evidenti quando si pongono a fronte due fasi analogamente distinte (il passato monumentale dei documenti letterari, giuridici, ecc., e il presente effimero della comunicazione orale) d'ogni altro idioma romanzo (2017c: 213).

È certamente vero che non esiste continuità, nella misura in cui nel 1530 – anno al quale risale il resoconto degli scambi con riformatori svizzeri e

[8] Questa la prospettiva già delineata da Cornagliotti 1995: 471 a conclusione della sua presentazione della *scripta* valdese medievale.

[9] Per un primo inquadramento di queste varietà si può far riferimento a Regis–Rivoira 2023: 61-91.

tedeschi redatto in occitano dal *barba* Morel in vista della discussione al sinodo in cui si affronterà il tema della possibile adesione alla Riforma (cf. Giraudo in questo stesso volume) – l'occitano viene abbandonato negli usi formali. La condizione di tipo diglottico che caratterizzava il rapporto tra la lingua dei manoscritti e le varietà parlate viene meno, perché la prima è sostituita dall'italiano o dal francese, a seconda dei territori, con un progressivo incremento del ruolo del francese sino a metà Ottocento, mentre naturalmente l'uso delle varietà locali occitaniche permane.[10] La questione, tuttavia, a ben vedere si pone in termini non molto dissimili anche per l'occitano nel suo insieme: François Zufferey (2008: 2998), ad esempio, nell'impostare il suo saggio sulla storia interna dell'occitano, si vede costretto a delimitare il discorso entro parametri non troppo differenti, postulando – prima ancora che partendo da dati di fatto – la plausibilità di confrontare la lingua descritta da Alibert nel 1935 con quella del *Donatz proensals* d'Uc Faidit (metà XIII sec.). In quel caso, è vero, Zufferey è supportato almeno dalla continuità manifesta del rapporto con le varietà linguadociane, ma, nei fatti, è come se confrontassimo la lingua valdese con la varietà normalizzata proposta nel 2008 per l'occitano cisalpino (DOc 2008), un'operazione cioè che si fonda sul confronto tra due varietà elaborate, entrambe con impieghi letterari, e non tra una varietà letteraria e un dialetto orale. L'operazione, nel nostro caso, sarebbe giustificabile nella misura in cui alla base della varietà normalizzata moderna (denominata *occitan alpin oriental*) vi è il diasistema dell'occitano cisalpino. Essa rimarrebbe nondimeno scarsamente probante, dal momento che il sottosistema adottato come riferimento attuale è quello delle varietà delle valli centrali, differenti per piú di un aspetto da quelle delle Valli Valdesi.[11]

A rigore sarebbe ovviamente piú corretto tentare di definire il rapporto tra la varietà dei manoscritti e quelle coeve e semmai, successivamente, tra queste e i dialetti attuali, ma è evidente come questa operazione sia resa problematica da due questioni maggiori: (a) non abbiamo, se non

[10] Per una panoramica riguardante il processo di diffusione del francese nelle Valli Valdesi, v. Rivoira–Tron 2014 e Rivoira 2019.

[11] Senza contrare, inoltre, che manca una descrizione sufficientemente articolata della suddetta varietà, nonché un suo impiego vasto e coerente.

per via molto indiretta, conoscenza delle parlate del tempo, (b) la definizione stessa delle varietà locali da considerare è piú un risultato della ricerca che un punto di partenza. A queste si aggiunge, ovviamente, il fatto basilare che riguarda la natura letteraria e altamente codificata della *scripta* valdese.

In sintesi possiamo, ad ogni buon conto, riprendere alcuni (ovvi) punti fermi e alcune avvertenze teorico-metodologiche che aiutino a orientare e puntellare il ragionamento complessivo sulla caratterizzazione geografica della lingua dei manoscritti e sui tratti che trovano riscontro nelle varietà locali:

I) la lingua dei manoscritti valdesi non rispecchia *sic et simpliciter* una qualche varietà coeva dell'area alpina occidentale, dal momento che si tratta di una varietà letteraria, il cui impiego ci è noto solo attraverso un compatto *corpus* di manoscritti composti in un arco di tempo limitato ad alcune decine di anni (Giraudo in c. s.); le varietà documentate a partire dall'Ottocento, rimangono tuttavia il principale termine di confronto con la lingua dei manoscritti;

II) in quanto varietà letteraria, la lingua dei manoscritti è un codice elaborato che presenta consistenti tracce di una regolarizzazione, evidente nella sua stessa uniformità all'interno del *corpus*, al di là delle oscillazioni riscontrabili nei singoli manoscritti, ancora in larga parte da repertoriare e certamente fondamentali per rivelare "quello che c'è, ma non si vede", vale a dire gli elementi che potrebbero essere imputati alla lingua dei copisti o a quella dei volgarizzatori. Tale processo di elaborazione con tutta probabilità si innesta su una varietà a sua volta oggetto di koinizzazione, secondo una dinamica che non doveva essere molto dissimile da come la descrive nel Seicento lo storico Pierre Gilles:

> les barbes és valées, en leur conversation ordinaire, et en plusieurs de leurs escrits usoyent d'un langage entremeslé de celui des valées et des pays circonvoisins. Mais en leurs lointains voyages ils usoyent du langage plus entendu au pays, auquel ils se trouvoyent. Et pource leurs Barbes exerçoyent leurs Escholiers en divers langages, afin qu'ils fussent capables d'enseigner en tous les pays oú il seroit besoin de les envoyer (Gilles, *Histoire* I: 25).

Questa osservazione, per quanto generica, è fondamentale perché aiuta a collocare nella giusta prospettiva gli eventuali riscontri con le varietà locali che non siano alpine e, piú specificamente, cisalpine, per non parlare dell'accenno al plurilinguismo che caratterizzava i *barba*;

III) si tratta di una varietà occitana diversa dalla *koiné* trobadorica, caratterizzata da tratti regionali che indubbiamente la legano all'area alpina e, specificamente, cisalpina, come messo in evidenza tra gli altri da Bronzat (2006) e Kunert (2007) che a questi si rifà;

IV) pur costituendo allo stato attuale della documentazione disponibile un *unicum* nel panorama della produzione scrittoria medievale, è possibile tentare un confronto con i testi coevi, a partire innanzitutto da quelli prodotti nell'area di reperimento dei manoscritti valdesi (Cornagliotti 1995: 470), per quanto questi – reperiti principalmente in area brianzonese e nell'alta Val Chisone – presentino tratti assai diversi dal valdese, sia perché piú aderenti – almeno apparentemente – alle varietà locali (di tipo brianzonese), sia perché chiaramente orientate verso altre tradizioni scrittologiche;

V) come ribadito in apertura, sebbene i manoscritti valdesi siano stati reperiti nelle attuali Valli Valdesi, è perlomeno limitante – se non decisamente sbagliato – dedurne che (a) fossero diffusi solo qui e (b) che questi fossero necessariamente i luoghi di elaborazione e redazione dei testi: come ha giustamente osservato Giraudo in c. s., diversi manoscritti contengono volgarizzamenti o traduzioni di opere certamente di larga diffusione, ma pur sempre nel quadro di circuiti di un certo tipo che, ad esempio, presupponevano la presenza di grandi istituzioni ecclesiastiche;

VI) come ha rilevato Hans Petert Kunert (2007), un possibile testimone dell'occitano alpino medievale è rappresentato dalla parlata di Guardia Piemontese (CS), una varietà galloromanza rimasta sostanzialmente isolata dall'area alpina almeno dal 1561. Tuttavia, anche in questo caso tentare di stabilire un semplice parallelo tra le due lingue rischia di essere fuorviante: lo stesso guardiolo infatti è stato, salvo poche eccezioni, confrontato unicamente con varietà delle valli valdesi, sulla base dell'assunto che, poiché

i coloni erano valdesi, non potevano che provenire dalle Valli Valdesi (sempre intese come quel territorio definito a partire dalla Pace di Cavour del 1561) e di qui i vari tentativi di definire questa o quella varietà di riferimento solo all'interno di questo stesso ambito territoriale.[12]

3. *Scripta* e lingua

Piú nel dettaglio, mi pare che il confronto con le varietà locali entri in gioco su due piani di analisi diversi, per quanto collegati: quello piú strettamente scrittologico, che è quello sinora abbordato dai vari studiosi (in particolare da Luciana Borghi Cedrini, ma anche la maggior parte delle considerazioni di Bronzat 2006 e Kunert 2007 vanno in questo senso) che apre a considerazioni relative alla fonetica e ad alcuni fatti pertinenti alla morfologia flessiva e derivazionale, nonché alla morfosintassi, e quello sintattico e lessicale, aspetto in genere sin qui privilegiato (cf. ad esempio le considerazioni di Genre 1985).

Sul piano propriamente scrittologico, molto lavoro è stato fatto e diverse corrispondenze grafema / fonema siano ormai acquisite, sebbene uno studio sistematico degli scarti rispetto alle forme attese sia ancora auspicabile, perché permetterebbe sia di formulare ipotesi sulla provenienza dei copisti, sia di meglio caratterizzare i singoli testi.

Quello che invece ancora manca è una descrizione della lingua nel suo complesso che permetta una verifica dei possibili riscontri con le varietà orali coeve, seppur ricostruibili per via ipotetica. Esistono come sappiamo le *schede linguistiche* al *Bestiario* di Borghi Cedrini (2017a e 2017b), le *Indicazioni filologiche e linguistiche per la lettura del GE 209* nell'edizione del *Vergier de cunsollacion* (Borghi Cedrini 1979), nonché lo studio di Raugei sul *Bestiario* (1984), ma oltre a essere lontani dal potersi considerare esaustivi – Borghi Cedrini, come si diceva, è sempre stata molto cauta, e severa,

[12] Genre 2002b ha rilevato come alcuni tratti del guardiolo trovano riscontro nelle varietà del Queyras non diversamente da quanto accade per la lingua dei manoscritti valdesi (cf. Genre 1980). È d'altro canto piú che probabile che il guardiolo sia esito di un processo di koinizzazione che ha coinvolto anche parlate transalpine e delle valli cuneesi, pur verosimilmente convergenti sulle parlate dell'area valdese.

su questo punto – usano come confronto sostanzialmente la varietà di Prali e quella di Inverso Pinasca, le uniche a essere di fatto descritte in modo sufficientemente ampio all'epoca degli studi menzionati (in particolare si tratta di Pons 1973, poi ripubblicato in Pons–Genre 1997, e, rispettivamente, di Griset 1966). Esisteva, è vero, Talmon (1914) sulla parlata di Pragelato, ma piú di un elemento della lingua dei manoscritti valdesi – su tutti la morfologia e la morfosintassi nominale – non risulta congruente con le parlate dell'alta Val Chisone. Molto ci possono invece insegnare le varietà del Cuneese, sebbene i riscontri in questo caso richiedano piú di un approfondimento di analisi.

4. Sistemi dei possessivi a confronto

Volendo approcciare aspetti della lingua meno indagati, mi pare che un buon punto di partenza possa essere rappresentato da quei paradigmi morfologici e quegli aspetti morfosintattici che mostrano nelle varietà orali una certa variazione sul piano diatopico. La morfologia e la morfosintassi offrono infatti, tolti i fenomeni riconducibili alla *scripta* cui si è già fatto cenno, un interessante banco di prova capace di integrare – a volte problematizzare – quanto emerge dallo studio piú compiutamente scrittologico. I diversi aspetti fonetici su cui sino ad ora si sono concentrati i filologi, infatti, rimangono in alcuni casi ancora di difficile interpretazione, sia quelli che interessano l'insieme delle varietà alpine, come per esempio l'esito palatale del nesso CA- latino, per il quale non è cosí scontato che le grafie *ca-* e *cha-* corrispondano necessariamente a rese differenti, sia quelli che concorrono a caratterizzare le attuali varietà orali, come la diversa propensione al dittongamento condizionato di Ĕ e Ŏ (cf. Borghi Cedrini 2017a: 170, Bronzat 2006: 96). In relazione a quest'ultimo aspetto le varietà delle Valli Valdesi si comportano diversamente sia rispetto a quelle centrali e meridionali, sia rispetto a quelle settentrionali (Genre 2002a; PALP: 51, 57-59), non conoscendo il dittongamento da Ĕ: *melh* 'meglio', *velh* 'vecchio', cosí come la lingua dei manoscritti, mentre per Ŏ conoscono sia esiti del tipo [ˈyə]: *fúëc* [ˈfyək] 'fuoco' (cf. vald. *fuoc*) sia l'avanzamento sino a [ø], forse esito di un precedente dittongo di tipo *uè*: *eulh* [øʎ] 'occhio' (ma cf. vald. *olh*). Il lessico, da parte sua, raramente riesce a dare indicazioni pertinenti a livello microareale, poiché per lo piú ricorrono forme di

diffusione relativamente ampia o latinismi che potremmo definire generici.

In questa prospettiva l'interesse per l'analisi del sistema dei possessivi deriva innanzitutto dalla constatazione del fatto che il modello che si riesce a ricostruire dai testi valdesi medievali (cf. Borghi Cedrini 1979: LXXII e Raugei 1984: 79 ss.) è nettamente diverso da quello dei testi brianzonesi coevi (cf. *Passion* (Sibille): 629; Bronzat 1985) nonché da quello documentato oggi per le varietà occitane delle Valli Valdesi (e valido per la maggior parte per l'area occitana), mentre trova precisi riscontri in alcuni usi della *koiné* trobadorica e, fatto di un certo interesse, nei dialetti attuali delle medie valli occitane centrali (cf. Rivoira–Celauro–Boschero 2022: 112-9 e Duberti-Ravera–Rivoira 2023).

L'interesse per i possessivi, a dire la verità, non costituisce una novità, e infatti la stessa Borghi Cedrini a piú riprese (2017b e 2017c) ha rilevato come la cooccorrenza nel *Bestiario* di due forme della serie tonica – il tipo *mio*, con *i* probabile esito della chiusura di una precedente dittongazione di Ĕ, e il tipo *meu* con *e* conservata (il primo apparentemente piú innovativo, il secondo con riscontri nelle attuali parlate della Val Germanasca e Pellice) – ponga diverse questioni in merito a quella che definisce un'«evoluzione […] per lo meno tortuosa» dei possessivi nella scripta valdese (Dal Corso–Borghi Cedrini 1984: LXIV). La questione, importante per la caratterizzazione dei manoscritti e interessante anche per la particolarità dell'esito dittongato *mio* ['miu] (< **mieo* [mjeu]) – notevole sia per la lingua dei manoscritti sia in relazione alle varietà occitane delle Valli Valdesi – mi pare tuttavia piú marginale rispetto al paradigma dei possessivi in funzione aggettivale che si può riscontrare nei manoscritti. In particolare, due sono gli aspetti a mio avviso piú rilevanti: (1) nei testi sono sempre impiegate le forme toniche anche per le prime tre persone del singolare (salvo rare eccezioni che vedremo), là dove nelle varietà attuali solo le atone sono possibili in posizione prenominale e (2) esse sono sistematicamente precedute dall'articolo.

4.1 *Gli aggettivi possessivi: breve excursus storico*

La situazione attuale documentata nei dialetti e nelle lingue romanze, come ricostruito da Lausberg (1971: §§ 748-756), rappresenta l'evoluzione di

un sistema latino volgare che doveva già avere per le prime tre persone singolari (MĔUS, TŬUS, SŬUS) forme sia toniche sia atone. La distinzione si è però persa in italiano, sardo, romancio, catalano e portoghese, in alcuni casi a favore della sola serie tonica, come in italiano, sardo e catalano, oppure creando un sistema supplettivo come in romeno, engadinese, soprasilvano e portoghese. La distinzione si è, invece, conservata in francese, occitano e spagnolo, con la seguente distribuzione: le forme atone, sempre proclitiche, impiegate per esprimere la normale indicazione del possessore, le toniche con (a) valore pronominale, (b) in funzione predicativa e (c) per l'indicazione attributiva del possessore, in posizione posposta (es. sp. *no es culpa mía*, *un amigo mío*, o *¡madre mía!*). La 2ª e la 3ª sing. dell'italiano discendono da forme toniche del tipo *TŎUS, *SŎUS – con i dittonghi *ie* e *uo* ridotti davanti ad *a*, *o*, *e*, ma non davanti a *i* (Lausberg 1971: § 187, 530); lo stesso avviene in piemontese con esiti *me*, *to*, *so*. Si tratta in questo caso di esiti regolari che mantengono la distinzione della vocale tematica. In francese moderno e in occitano, lingue che continuano entrambe le serie, quella tonica presenta la 2ª e la 3ª persona rifatte analogicamente sulla 1ª: fr. *tien*, *sien* (come *mien*), occ. *tio*, *sio* (come *mio*); al femminile, come vedremo, vi sono casi in cui le tre persone mantengono una diversa vocale tematica. Dalla serie atona derivano invece le forme proclitiche fr. *mon*, *ton*, *son*, occ. *mon*, *ton*, *son*, dove, viceversa, è la prima persona a essere rifatta sulla seconda e la terza, al maschile come al femminile.

L'occitano antico conosce tutte e due le serie: entrambe con valore aggettivale, ma soltanto la tonica ha anche valore pronominale e la atona è solo proclitica e non è mai preceduta da determinante (Lausberg 1971: § 748 e cf. Anglade 1921: 248). Quello moderno a livello generale vede continuare entrambe le serie, ma con soluzioni differenti (cf. Oliviéri–Sauzet 2016: 332); nella maggior parte dell'area sembra esclusa la possibilità dell'impiego della serie tonica con valore aggettivale se non in funzione predicativa, in alcune regioni isolate ai margini dell'area galloromanza la serie tonica sostituisce le forme atone, ad esempio a ridosso dei Pirenei, nell'Aveyron e nel Cantal, nel provenzale marittimo e nelle valli occitane cuneesi, dove però si conserva la serie atona in relazione ai singenionimi (con riferimento a 'padre' e 'madre') (ALF 573 «quand mon fils», AIS 9 «quando mio figlio» e cf. Duberti-Ravera–Rivoira 2023).

Da ultimo vale la pena sottolineare come l'occitano conservi in genere per la terza persona plurale la forma che continua (IL)LŌRUM, sebbene

siano presenti paradigmi, quanto meno nelle valli cisalpine, dove questa è sostituita, come ad esempio in piemontese, da continuatori della base SŬUM.

Da questa rapida sintesi emerge come a livello classificatorio possa risultare rilevante: (I) la presenza o meno di due serie: una tonica (Ia) caratterizzata dalla 2ª e 3ª pers. sing. rifatte o meno sulla 1ª (es. occ. *mio*, *tio*, *sio* vs. it. *mio*, *tuo*, *suo*), e una atona (Ib) con la 1ª pers. sing. maschile rifatta sulla 2ª e sulla 3ª (es. occ. e fr. *mon*, *ton*, *son*); (II) la differenziazione della 3ª pl. (*lor*) rispetto alla 3ª sing (es. *sio*). A questi fatti specifici del paradigma dei possessivi si aggiunge, come vedremo meglio piú avanti, (III) un fatto morfosintattico piú generale inerente all'espressione del numero, poiché mentre le forme atone seguono la flessione dei determinanti, quelle toniche in genere seguono quella nominale e rispetto a questa vi sono varietà occitane contemporanee – e tra queste quelle delle Valli Valdesi *in primis* – per le quali i maschili rimangono invariati (es. *miou*, *tiou*, *siou*), mentre i femminili presentano forme differenziate (*mio*, *tio*, *sio* vs *míes*, *tíes*, *síes* o, nelle Valli Valdesi, *mia*, *toua*, *soua*) (cf. Regis–Rivoira 2023: 82, Pons–Genre 1997: XLIX).

4.2. *Gli aggettivi possessivi nella lingua dei manoscritti valdesi*

Dalle descrizioni grammaticali contenute in Borghi Cedrini 1979 e Raugei 1984 è possibile ricavare il seguente paradigma generale (relativo ovviamente ai testi da loro pubblicati, ma indicativamente estendibile all'intero *corpus* sulla base di alcuni sondaggi su altri testi editi):

agg./pron.	ms	mp	fs	fp
1ªs	*lo meo (mio*)*	*li meo (mio)*	*la mia*	*las mias**
2ªs	*lo teo (tio)*	*li teo (tio)*	*la toa [ta]*	*las toas*
3ªs	*lo seo (sio) [son]*	*li seo (sio) [son]*	*la soa [sa]*	*las soas [sas]*
1ªpl	*lo nostre*	*li nostre*	*la nostra*	*las nostras*
2ªpl	*lo vostre*	*li vostre*	*la vostra*	*las vostras*
3ªpl	*lo lor*	*li lor*	*la lor*	*las lors (lor)*

Le forme asteriscate sono ricostruite; tra parentesi tonde le varianti, tra parentesi quadre le attestazioni di forme proclitiche, mai precedute da determinante

Secondo quanto precisa Raugei vi è una prevalenza delle forme *mio*, *tio* nel ms. Cambridge, University Library, Dd.XV.29 (C) mentre nel ms. Dublin, Trinity College Library, 261 (D) è costante il ricorso a *meo*, *teo*; vi sono peraltro limitate oscillazioni nell'uso dell'articolo: *en sio sant* (C) ≈ *en li seo sant* (D). Raugei documenta un solo caso di forma proclitica in D: *de totas sas enjurias* (C non ha il possessivo nello stesso contesto) che la studiosa ipotizza essere legato alla presenza dell'indefinito *tot* ma è verosimile che una piú ampia casistica possa mettere in crisi questa ipotesi; Borghi Cedrini registra forme proclitiche anche in altre posizioni.

Come si può osservare, salvo le poche eccezioni menzionate – rispetto alle quali non è difficile leggere l'emersione della lingua del copista o del volgarizzatore – manca la serie dei possessivi atoni e in posizione proclitica compaiono sistematicamente le forme derivanti dalla serie tonica, generalmente precedute da articolo. Se si eccettua l'oscillazione *mio*/*meo* che aveva attirato l'attenzione di Borghi Cedrini, osserviamo che al maschile le prime tre forme singolari del maschile sono assimilate, mentre non lo sono quelle del femminile. Le forme del maschile sono inoltre invariate e l'espressione del numero è affidata al solo determinante.[13] La 3ª plurale è espressa da forme derivanti da (IL)LŌRUM, con la possibile espressione del plurale mediante *-s* per i femminili.

Si tratta, come anticipato, di un modello di paradigma che non trova riscontro nei testi coevi provenienti da territori vicini alle Valli Valdesi (il Brianzonese e le valli Chisone e Germanasca), come si può evincere dal confronto con quello desunto dalla *Passion de Saint-André* del 1512 (*Passion* (Sibille): 629 ss.):

agg. procl.	ms	mp	fs	fp
1ªs	*mon*	*mous*	*ma*	*mas*
2ªs	*ton*	*tous*	*ta*	*tas*
3ªs	*son*	*sous* / *si**	*sa*	*sas*
1ªpl	*nòstre*	*nòstres -eys*	*nòstro*	*nòstras*
2ªpl	*vòstre*	*vòstres -eys*	*vòstro*	*vòstras*
3ªpl	*lour (lor)*	*lour (lor)*	*lour (lor)*	*lour (lor)*

[13] La lingua dei manoscritti valdesi ricorre a *-s* per il plurale dei maschili prevalen-

agg./pron.	ms	mp	fs	fp
1ªs	*lo miou*	*ly miou / lous mious*	*la mio*	*las mias*
2ªs	*lo tiou*	*ly tiou /lous tious*	*la tio*	*las tias*
3ªs	*lo siou*	*ly siou /lous sious*	*la sio*	*las sias*
1ªpl	*lo nòstre*	*ly nòstre / lous nòstres*	*la nòstro*	*las nòstras*
2ªpl	*lo vòstre*	*ly vòstre / lous vòstres*	*la vòstro*	*las vòstras*
3ªpl	*lo lour (?)*	*ly lour (?) / lous lour (?)*	*la lour (?)*	*las lour (?)*

In questo caso, abbiamo le due serie, atona e tonica; in due soli casi, pari al 5% delle attestazioni, la forma tonica compare in posizione proclitica (*lo siou libre*). Come in altri testi dell'area, ma non in tutti, si possono osservare resti della declinazione bicasuale in relazione ai maschili plurali (nelle tabelle le due forme sono separate da /), in particolare nella seconda serie. Quanto alle forme, abbiamo al maschile solo *miou*, *tiou*, *siou* e le tre persone del femminile sono assimilate. La 3º plurale è del tipo *lour*.

A questo punto, possiamo allargare il confronto alle varietà contemporanee, partendo naturalmente da quelle delle Valli Valdesi, le prime da tenere in considerazione. Il paradigma di base è quello descritto per la varietà della Val Germanasca in Pons–Genre 1997:

agg. procl.	ms	mp	fs	fp
1ªs	*moun*	*mî*	*ma*	*mâ(z)*
2ªs	*toun*	*tî*	*ta*	*tâ(z)*
3ªs	*soun*	*sî*	*sa*	*sâ(z)*
1ªpl	*notre*	*nòtrî*	*notro*	*nòtrâ(z)*
2ªpl	*votre*	*vòtrî*	*notro*	*vòtrâ(z)*
3ªpl	*lour*	*lour*	*lour*	*lour*

temente là dove il sintagma nominale non è introdotto da determinanti o ha un valore indeterminato: *a li teo fraire* vs *O fraires, entende una nobla leiçon* ecc. (cf. Sibille 2014, il quale tuttavia limitando lo spoglio a pochi testi risulta forse eccessivamente fiducioso rispetto alla regolarità del fenomeno: in Giraudo 2016, ad esempio, non mancano i controesempi).

Agg./pron.	ms	mp	fs	fp
1ªs	*lou méou*	*lî méou*	*la mio*	*lâ mia*
2ªs	*lou téou*	*lî téou*	*la touo*	*lâ toua*
3ªs	*lou séou*	*lî séou*	*la souo*	*lâ soua*
1ªpl	*lou notre*	*lî notre*	*la notro*	*lâ notra(z)*
2ªpl	*lou votre*	*lî votre*	*la votro*	*lâ votra(z)*
3ªpl	*lou lour*	*lî lour*	*la lour*	*lâ lour*

Come si può notare, abbiamo in questo caso una doppia serie di forme possessive: quelle atone sono le sole che possono precedere il nome e non sono mai introdotte da un determinante; la serie tonica è impiegata, senza articolo, in funzione predicativa, o con articolo con valore pronominale.

Se lo schema generale risulta da questo punto di vista radicalmente diverso rispetto a quello impiegato nei manoscritti valdesi, dal punto di vista delle forme, troviamo invece un piú immediato riscontro su vari piani. Innanzitutto coincidono i tipi *meo*, *teo*, *seo*, mentre è assente l'esito del tipo *mio* che tuttavia compare come variante in alta Val Pellice (Rivoira 2007: 27 e ss.); la media Val Chisone ha anch'essa forme del tipo *meo* ([meˈu:]), ma la 2ª e la 3ª non sono assimilate ([tyˈu:], [syˈu:]) (Martin 2020). Come nella lingua dei manoscritti valdesi, le forme del femminile non sono assimilate: *mio* vs *touo*, *souo*. Il parallelo continua in relazione all'indicazione del numero: le forme femminili plurali presentano *-â* [a:], rispetto a *-o* [ɔ] del singolare, con allungamento dovuto a caduta di *-s*, mentre le forme del maschile sono invariabili. La 3ª plurale è anche qui del tipo *lor*.

Forme del tipo *mio* ecc. della serie tonica sono invece regolari nelle valli centrali, ad esempio in alta Val Po (Zörner 2008: 92 ss.), a Chianale in Val Varaita (Ottonelli 2012: 36 ss.) o a Pietraporzio in Valle Stura (Rivoira–Celauro–Boschero 2022: 112 ss.), e sono documentate nel Queyras (Chabrand–Rochas d'Aiglun 1877: 14-5). In questi luoghi, dove abbiamo sempre una doppia serie, i riscontri vanno via via facendosi piú labili: le prime tre persone dei femminili sono assimilate, in Val Po, Chianale e a Pietraporzio i maschili sono invariabili (per i femminili compare regolarmente *-s*, associata spesso a una variazione di timbro: *mio* 'mia' vs *míes* 'mie' ecc.), mentre nel Queyras i plurali sono marcati con *-s* sia al maschile sia al femminile (tranne che a Ristolas): *mious*, *tious*, *sious*;

miés, *tiés*, *siés*; la 3ª plurale è rifatta sulla 3ª singolare in Val Po e a Chianale (mentre ricompare *lor* a Pietraporzio e nel Queyras).

Le valli del Cuneese, tuttavia, presentano come si è detto anche altri modelli devianti rispetto al sistema generale, nei quali la serie delle forme atone proclitiche manca o è limitata a pochi singenionimi stretti (cf. Duberti-Ravera–Rivoira 2023). Particolarmente interessante in questo senso è il paradigma descritto per Aisone (Rivoira–Celauro–Boschero 2022: 119), in Valle Stura (nonché a Coumboscuro in Val Grana), dove la serie atona è appunto limitata ai soli singenionimi, mentre le forme della serie tonica, precedute da articolo, sono impiegate per tutti gli usi:

agg./pron.	ms	mp	fs	fp
1ªs	*lou miou*	*i miou*	*la mio*	*les mie*
2ªs	*lou tiou*	*i tiou*	*la touo*	*les touo*
3ªs	*lou siou*	*i siou*	*la souo*	*les souo*
1ªpl	*lou nostre*	*i nostre*	*la nostro*	*les nostro*
2ªpl	*lou vostre*	*i vostre*	*la vostro*	*les vostro*
3ªpl	*lou lour*	*i lour*	*la lour*	*les lour*

Come si può notare, i punti di congruenza con il paradigma della lingua dei manoscritti valdesi sono piú di uno: le forme del maschile sono del tipo *mio* (forma non maggioritaria, ma ben presente nei manoscritti), quelle del femminile non sono assimilate, l'indicazione del plurale è a carico del determinante in entrambi i casi, ma è lecito supporre che per il femminile si tratti di perdita recente.

Il raffronto con il guardiolo risulta piú complesso, ma non meno interessante. Anche in questo caso abbiamo a che fare con due serie, ma quella delle forme atone – anche qui sempre proclitiche e mai precedute dall'articolo – è tendenzialmente limitata ai singenionimi singolari, mentre quelle derivanti dalla serie tonica sono posposte.[14] Pur in quadro forse in parte superato, i dati documentati dall'AIS registrano una situazione che

[14] Cf. AIS (carta 9 «quando mio figlio», 24 «mio cugino, i miei cugini); l'AIS registra oltre a [muŋ kuˈziŋ] 'mio cugino' anche [liˈmeu kuˈziŋ], oggigiorno sostituita da [li kuˈziŋ mɛvə] (com. pers. di I. Micali che ringrazio).

trova riscontri, nella varietà di Vinadio, altro comune della Valle Stura, che presenta un paradigma di transizione tra quello di Pietraporzio, caratterizzato come detto dalla doppia serie, e quello di Aisone, dove la serie atona si è definitivamente specializzata. Nel caso di Vinadio, infatti, la serie atona continua nei soli singolari (*moun*, *toun*, *soun* e *ma*, *ta*, *sa*), mentre per i plurali si ricorre alla serie tonica preceduta da articolo (*li miou*, *li tiou*, *li siou* e *les míes*, *les tíes*, *les síes*). Il paradigma guardiolo, insomma, potrebbe rappresentare l'evoluzione di una situazione di transizione, con la compresenza di due serie, già in via di specializzazione, a meno di non vedervi l'influsso delle varietà calabresi vicine, dove a parte la posposizione sistematica del possessivo, l'articolo è assente al singolare e presente al plurale, come d'altro canto anche in italiano. Quanto alle forme, esse sono comparabili con quelle delle Valli Valdesi, con maschili del tipo [ˈmevə], [ˈtevə], [ˈsevə] (invariabili al plurale) e femminili non assimilati: [ˈmia], [ˈtua], [ˈsua]).

5. Osservazioni conclusive

Dato l'intento programmaticamente esplorativo di questo intervento non è ovviamente il caso di trarre delle vere e proprie conclusioni. Le cautele, piú volte espresse da Luciana Borghi Cedrini, rispetto alla necessità di disporre di una documentazione completa per procedere a confronti dotati di qualche valore probatorio continuano a essere attuali. In particolare la possibilità di documentare uno scarto rispetto alle forme attese, come qui quello rappresentato dall'emergere dei possessivi clitici accanto a quelli tonici prenominali, ci permette di cogliere un elemento di dinamismo che deve informare le considerazioni che possiamo fare nel confrontare la lingua dei manoscritti con le varietà alpine parlate a cavallo tra il XV e il XVI secolo. Nello specifico, la presenza di forme proclitiche mi pare che supporti l'ipotesi – confermata per altro verso dal confronto con i testi valchisonesi e brianzonesi coevi – che i dialetti delle Valli Valdesi conoscessero già all'epoca la doppia serie. Anche l'oscillazione tra il tipo *meo* e il tipo *mio* può essere inquadrata, in qualche misura, della stessa dinamica nel senso che la prima (*meo*) è quella piú vicina agli esiti locali odierni, mentre la seconda (*mio*), piú vicina a quelli attuali delle valli del Cuneese e del Queyras, è la forma probabilmente ritenuta piú letteraria. Le forme del femminile, a loro volta, trovano un piú sistematico raffronto

con quelle locali attuali che non conoscono la serie assimilata sulla prima persona. In altre parole, il sistema degli aggettivi possessivi della lingua dei manoscritti valdesi si fonda a livello generale su un modello per il quale è normale il ricorso alle forme toniche (che, come abbiamo visto, coesistono con quelle atone nella *scripta* medievale occitana),[15] che non è invece oggi documentato nelle Valli Valdesi. Il modello con le forme toniche precedute da articolo trova, peraltro, riscontro nei testi medievali anche piemontesi e, soprattutto, francesi e italiani (Regis 2022: 4 e 12) ed è quindi lecito immaginare che godesse di un certo prestigio. A questo si aggiunga che, come visto, esso trova si ritrova anche in alcune varietà contemporanee, con raffronti degni di approfondimenti (sia quelli delle medie valli cuneesi, sia quello del guardiolo), segno del fatto che non si tratta di uno schema esclusivamente letterario. In relazione all'esempio, dunque, il modello di lingua dei testi valdesi potrebbe essere stato elaborato in una fase piú antica rispetto a quella di composizione del corpus – fase alla quale alluderebbe lo stesso assetto paleografico dei manoscritti, decisamente arcaizzante, *in primis* nei modi scrittori, nonostante la loro composizione collocabile perlopiú nei primi decenni del XVI secolo (Borghi Cedrini 2017e: 254) – e non necessariamente nelle Valli Valdesi. Cionondimeno poiché alcune forme sono indubbiamente legate agli sviluppi che caratterizzano i dialetti dell'area, è altrettanto plausibile che un adattamento successivo sia stato apportato a livello consapevole (ad esempio con l'impiego di *meo* per *mio*), o inconsapevole con l'emersione di qualche tratto ancor piú deviante come il ricorso alle forme proclitiche.

L'analisi dei paradigmi morfologici e delle strutture morfosintattiche mostra nell'esempio considerato quanto essa possa essere utilmente integrata allo studio piú strettamente scrittologico e lessicale. Rispetto al primo, infatti, rimane assai difficoltoso definire i limiti del peso della tradizione scrittoria e assai complesso stabilire le corrispondenze grafo-fonologiche in relazione a varietà di cui si sa poco, mentre nel secondo caso la volatilità del lessico da un lato e la sua genericità in termini di variazione diatopica, limitata dal fatto che si tratta di voci colte, non permettono di

[15] Le forme toniche sarebbero dotate secondo Lausberg di maggior salienza semantica.

caratterizzare oltre un certo livello la lingua dei manoscritti. L'osservazione dei paradigmi e dei fenomeni morfosintattici permette invece di accedere a strutture rispetto alle quali la specificità della lingua emerge forse con maggior nitidezza. Tale analisi non permetterà certamente di individuare un dialetto specifico di cui la lingua dei manoscritti sarebbe la varietà alta, poiché non è certamente questo il tipo di raffronto che ha senso perseguire, ma probabilmente getterà maggior luce sul processo di formazione ed elaborazione di questa varietà, fornendo piú di un aggancio anche sul piano della storia della cultura e, in ultima battuta, delle vicende dell'esperienza religiosa dei valdesi alpini prima della loro adesione alla Riforma.

Matteo Rivoira
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Gilles, *Histoire* = Pierre Gilles, *Histoire ecclésiastique des Églises Vaudoises de l'an 1160 au 1643*, Genève, 1644.

Léger, *Histoire* = Jean Léger, *Histoire générale des Eglises Evangéliques des Vallées du Piémont ou Vaudoises. Divisée en deux livres […]*, Leyde, 1669.

Miolo, *Histoira* (Balmas) = Gerolamo Miolo, *Historia breve & vera de gl'affari de i Valdesi delle Valli*, a c. di Enea Balmas, Torino, Claudiana, 1971.

Passion (Sibille) = Marcellin Richard, *La «Passion de saint André». Édition critique suivie d'une étude linguistique comparée*, par Jean Sibille, Paris, Champion, 2007.

Perrin, *Histoire* = Jean-Paul Perrin, *Histoire des Vaudois*, Genève, Matthieu Berjon, 1618.

LETTERATURA SECONDARIA

AIS = Karl Jaberg, Jakob Jud, *Atlante italo-svizzero / Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz,* 8 voll., Zofingen, Ringier 1928-1940 (http://www3.pd.istc.cnr.it/navigais-web).

ALF = Jules Gilliéron, Edmond Edmont, *Atlas linguistique de la France*, 9 voll.,

Paris, Champion, 1902-10 (http://lig-tdcge.imag.fr/cartodialect5/#).
Anglade 1921 = Joseph Anglade, *Grammaire de l'Ancien Provencal*, Paris, Klincksieck, 1921.
Benedetti 2006 = Marina Benedetti, *Il «santo bottino». Circolazione di manoscritti valdesi nell'Europa del Seicento*, Torino, Claudiana, 2006.
Benedetti 2013 = Marina Benedetti, *I margini dell'eresia. Indagine su un processo inquisitoriale (Oulx, 1492)*, Spoleto, Fondazione Cisam, 2013.
Bo 2014 = Federico Emidio Bo, *I manoscritti valdesi e le valli del Piemonte: nuove prospettive sugli antichi luoghi di conservazione nelle valli oggi dette valdesi*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 215 (2014): 3-20.
Borghi Cedrini 1979 = Luciana Borghi Cedrini, *Indicazioni filologiche e linguistiche*, in A. Degan Cecchini (a c. di), *Il Vergier de cunsollacion e altri scritti (manoscritto GE 209)*, Torino, Claudiana, 1979: XLI-XCVI.
Borghi Cedrini 1993 = Luciana Borghi Cedrini, «Ai margini della letteratura d'oc», in Lionello Sozzi (dir.), *Storia della civiltà letteraria francese*, Torino, UTET, 1993, 4 voll., vol. III, chap. *IX. La letteratura occitanica*, 1993, pp. 2007-2010.
Borghi Cedrini 2017a [1976] = Luciana Borghi Cedrini, *Appunti per la lettura di un Bestiario medievale. Il Bestiario Valdese*, Torino, Claudiana, 1976 [ora in Borghi Cedrini 2017: 135-212 con modifiche].
Borghi Cedrini 2017b [1977] = Luciana Borghi Cedrini, *Appunti per la lettura di un Bestiario medievale. Il Bestiario Valdese. Parte II. Schede linguistiche*, Torino, Claudiana, 1977 [ora in Borghi Cedrini 2017: 135-212 con modifiche].
Borghi Cedrini 2017c [1980] = Luciana Borghi Cedrini, *La lingua dei manoscritti valdesi e gli attuali dialetti delle Valli*, in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», 148, 1980: 37-47, poi in: Enea Balmas (a c. di), *Nuove ricerche di letteratura occitanica*, Torino, Claudiana, 1982: 9-21 [ora in Borghi Cedrini 2017: 213-226].
Borghi Cedrini 2017d [1988] = Luciana Borghi Cedrini, *Ancora sulla "questione della lingua valdese": osservazioni sulle grafie dei manoscritti valdesi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988: 7-33 [ora in Borghi Cedrini 2017: 226-252]
Borghi Cedrini 2017e [2009] = Luciana Borghi Cedrini, *L'antica lingua valdese*, in Daniele Jalla (a c. di), *Héritage(s). Formazione e trasmissione del patrimonio culturale valdese*, Torino, Claudiana, 2009: 225-237 ora in Borghi Cedrini 2017: 253-267 con un aggiornamento bibliografico].
Borghi Cedrini 2017 = Luciana Borghi Cedrini, *Ai confini della lingua d'oc. Nord-Est occitano e lingua valdese*, testi raccolti da A. Giraudo, W. Meliga et G. Noto, Modena, Mucchi, 2017.
Borghi Cedrini–Giraudo 2022 = Luciana Borghi Cedrini, Andrea Giraudo, *Ancient Waldensian Literature*, in Marina Bendetti, Euan Cameron (eds.), *A Companion to the Waldenses in the Middle Ages*, Leiden–Boston, Brill: 459-477.

Bronzat 1985 = Franco Bronzat, *Il* Protocòl Orcel*: un documento inedito in occitano alpino*, «Novel Temp» 24-25 (1985): 95-107.

Bronzat 2006 = Franco Bronzat, *Lingua "valdese" e occitano alpino: parentele morfo-fonetiche e lessicali*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 197 (2005): 69-112.

Chabrand–Rochas d'Aiglun 1877 = Jean-Armand Chabrand, Albert de Rochas d'Aiglun, *Patois des Alpes cottiennes (Briançonnais et vallées Vaudoises) et en particulier du Queyras*, Grenoble · Paris, Maisonville · Champion, 1877.

Comba 1901 = Emilio Comba, *Histoire des Vaudois. Nouvelle édition complète avec cartes géographiques et gravures. Première partie. De Valdo à la Réforme*, Paris · Lausanne · Florence, Fischbacher/Bridel/Claudiana, 1901.

Cornagliotti 1993 = Anna Cornagliotti, *Le parlate provenzali del versante orientale delle Alpi: documenti antichi*, in Giuliano Gasca Queirazza (a c. di), *Atti del Secondo Congresso Internazionale dell'AIEO*, Vol. II, 1993: 955-67.

Cornagliotti 1995 = Anna Cornagliotti, *Sprache der Waldenser. Il valdese*, in Günther Holtus, Michael Metzelin, Christian Schmidt (hrsg. von), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1988-2005, 8 voll., vol. II.2 (1995): 467-73.

Cornagliotti 2006 = Anna Cornagliotti, «Une nouvelle édition du poème vaudois *Lo despreczi del mont* », in *«Contez me tout». Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, réunis par Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert, Louvain-Paris-Dudley (MA), Peeters, 2006 : 713-22.

Dal Corso–Borghi Cedrini 1984 = Mario Dal Corso, Luciana Borghi Cedrini (a c. di), *Vertuz e altri scritti (manoscritto GE 206)*, Torino, Claudiana, 1984.

Diez 1836 = Friedrich Diez, *Grammatik der romanischen Sprachen*, Bonn, Weber, vol. 1, 1836.

DOc 2008 = Commissione internazionale per la normalizzazione linguistica dell'occitano Alpino, *Dizionario Italiano Occitano / Occitano Italiano. Norme ortografiche, scelte morfologiche e vocabolario dell'Occitano Alpino orientale*, Cuneo, Piú Eventi, 2008.

Duberti-Ravera–Rivoira 2023 = Mattia Ravera, Nicola Duberti, Matteo Rivoira, *Possessivi nell'occitano delle valli della Provincia di Cuneo*, in Andrea Giraudo *et alii* (a c. di), *Occitània. Centres e periferias/Centri e periferie*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023.

Foerster 1888 = Wendelin Foerster, *Die Nobla Leyçon und die Waldenserfrage*, Bonn [estratto da *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 20-21 (1888): 753-803].

Genre 1980 = Arturo Genre, rec. a Annabella Degan Checchini, a c. di, *Il Vergier de cunsollacion e altri scritti (manoscritto GE 209)*, Torino, Claudiana, 1979, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 147 (1980): 79-83.

Genre 1985 = Arturo Genre, rec. a Mario Dal Corso, Luciana Borghi Cedrini, a c. di, *Vertuz e altri scritti (manoscritto GE 206)*, Torino Claudiana, 1984, «Bol-

lettino della Società di Studi Valdesi» 156 (1985): 95-6.

Genre 2002a [1988] = Arturo Genre, *Dittongamenti condizionati e non in un'areola dell'occitano alpino*, in Aa.Vv., *Espaces romans. Études de dialectologie et de linguistique offertes à Gaston Tuaillon*, vol. I, Grenoble, Ellug, 1988: 215-28 [ora in Id., *Luoghi, parole e cose. Scritti di Arturo Genre*, Torino, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, 2002: 83-96]

Genre 2002b [1990] = Arturo Genre, "*Pinnagli" e altro*, in Gaetano Berruto, Alberto A. Sobrero (a c. di), *Studi di sociolinguistica e dialettologia offerti a Corrado Grassi*, Galatina, 1990: 41-52 [ora in Id., *Luoghi, parole e cose. Scritti di Arturo Genre*, Torino, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, 2002: 329-38].

Giraudo 2016 = Andrea Giraudo (a c. di), *Sermoni valdesi medievali. I e II domenica di Avvento*, edizione diretta da L. Borghi Cedrini, Torino, Claudiana, 2016.

Giraudo in c. s. = Andrea Giraudo, *La letteratura valdese medievale. Testi, lingua, manoscritti*, in Francesca Tasca (a c. di), *Storia dei valdesi. 1.*, Torino, Claudiana, in c. s.

Griset 1966 = Ilia Griset, *La parlata provenzaleggiante di Inverso Pinasca (TO)*, Torino, Giappichelli, 1966.

Kunert 2007 = Hans Peter Kunert, *La langue des Vaudois au moyen âge et sa continuation à Guardia Piemontese*, «Revue des Langues Romanes», 111 (2007): 157-94.

Lausberg 1971 = Heinrich Lausberg, *Linguistica romanza. II Morfologia*, Milano, Feltrinelli, 1971.

Martin 2020 = Ezio Martin, *Il provenzale alpino di Villaretto*, a c. di M. Tron, La Valaddo, Roure, 2020.

Morosi 1890-1892 = Giuseppe Morosi, *L'odierno linguaggio dei valdesi del Piemonte*, «Archivio Glottologico Italiano», 11 (1890): 309-416 e 12 (1890-1892): 28-32.

Muston 1834 = Alexis Muston, *Histoire des Vaudois des Vallées du Piémont et de leurs colonies, depuis leur origine jusqu'à nos jours*, Paris · Strasbourg, Levrault, 1834.

Muston 1881 = Alexis Muston, *Aperçu de l'antiquité des Vaudois des Alpes d'après leurs poèmes en langue romane*, Pinerolo, Chiantore e Mascarelli, 1881.

Oliviéri–Sauzet 2016 = Michèle Oliviéri, Patrick Sauzet, *Southern Gallo-Romance (Occitan)*, in Adam Ledgeway, Martin Maiden (eds.), *The Oxford Guide to the Romance Languages*, Oxford, Oxford University Press, 2016: 319-49.

Ottonelli 2012 = Sergio Ottonelli, *Piccola grammatica della parlata occitana di Chianale (alta Val Varaita)*, Chianale, Edizioni Comitato per San Lorenzo, 2012.

PALP = Federica Cugno, Matteo Rivoira, Giovanni Ronco, *Piccolo Atlante Linguistico del Piemonte*, Torino, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, 2018.

Pons 1973 = Teofilo G. Pons, *Dizionario del dialetto valdese della Val Germanasca*, Torre Pellice, Claudiana, 1973.

Pons–Genre 1997 = Teofilo G. Pons, Arturo Genre, *Dizionario del dialetto occitano della Val Germanasca*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.

Raugei 1984 = Anna Maria Raugei*, Bestiario valdese*, Firenze, Olschki, 1984.

Raynouard 1817 = François Raynouard, *Choix de poésies originales des troubadours*, 2° vol., 1817.

Raynouard 1838-1844 = François Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris, Silvestre, 1838-1844.

Regis 2022 = Riccardo Regis, *Possessive adjectives with and without articles: the case of Piedmontese*, Linx. [Online], 84 | 2022 [10.4000/linx.8842].

Regis–Rivoira 2023 = Riccardo Regis, Matteo Rivoira, *Piemonte e Valle d'Aosta*, Roma, Carocci, 2023.

Rivoira 2007 = Matteo Rivoira (a c. di), *L'occitano dell'alta Val Pellice. Studio Morfologico*, Torino · Torre Pellice, Provincia di Torino-Comunità Montana Val Pellice-Società di Studi Valdesi, 2007.

Rivoira 2019 = Matteo Rivoira, *Le français dans le territoire occitan au XVI^e^ siècle: le cas des Vallées Vaudoises*, «Le Moyen Français», 84 (2019): 55-65.

Rivoira 2023 = Matteo Rivoira, *Storia linguistica dei valdesi alpini*, in Susanna Peyronel Rambaldi (a c. di), *Storia dei valdesi. 2. Diventare protestanti*, Torino, Claudiana, 2003: 715-35.

Rivoira–Celauro–Boschero 2022 = Matteo Rivoira, Andrea Celauro, Gianpiero Boschero, *L'occitano dell'alta Valle Stura (CN)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.

Rivoira–Tron 2014 = Matteo Rivoira, Daniele Tron, *Il francese nel repertorio linguistico dei valdesi alpini*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 215 (2011): 173-194.

Sibille 2009 = *Jean Sibille, Les formes en -i issues du nominatif pluriel de la deuxième déclinaison latine en occitan: essai d'approche panchronique*, in Claudine Fréchet (dir.), *Langues et cultures de France et d'ailleurs. Hommage à Jean-Baptiste Martin*, Lyon, Presses Universitaires, 2009: 233-250.

Talmon 1914 = Alberto Talmon, *Saggio sul dialetto di Pragelato*, «Archivio Glottologico Italiano» 17 (1914): 1-101.

Zörner 2008 = Lotte Zörner, *I dialetti occitani della Valle Po*, Torino, Valados Usitanos, 2008.

Zufferey 2008 = François Zufferey, *Histoire interne de l'occitan*, in Herbert Ernst Wiegand (a c. di), *Romanische Sprachgeschichte. Histoire linguistique de la Romania*, Berlin · New York, Walter de Gruyter, 2008: 2998-3020.

RIASSUNTO: La lingua dei manoscritti valdesi medievali è una varietà occitana che si può ricondurre all'insieme alpino, pur rimanendo un caso isolato nel quadro della documentazione sin qui reperita. Le caratteristiche della *scripta* sono state nel corso del tempo raffrontate dai vari studiosi con le varietà orali contemporanee delle attuali Valli Valdesi, area di reperimento dei manoscritti, giungendo a conclusioni anche molto differenti. Nel presente contributo, dopo aver inquadrato alcuni degli aspetti problematici del confronto tra la varietà letteraria medievale con gli attuali dialetti, si propone di riconsiderarne determinanti aspetti alla luce dell'analisi condotta, a titolo d'esempio, a partire dal paradigma degli aggettivi possessivi.

PAROLE CHIAVE: Manoscritti valdesi, occitano, dialetti occitani alpini, aggettivi possessivi.

ABSTRACT: The language of the mediaeval Waldensian manuscripts is an Occitan variety that can be traced back to the Alpine region as a whole, although it remains an isolated case in the context of the documentation found so far. Over the course of time, the characteristics of the scripta have been compared by various scholars with the contemporary oral varieties of the present-day Waldensian Valleys, the area where the manuscripts were found, reaching some very different conclusions. In the present contribution, after having framed some of the problematic aspects of the comparison between the medieval literary variety and the present-day dialects, we propose to reconsider decisive aspects in the light of the analysis conducted, by way of example, starting from the paradigm of possessive adjectives.

KEYWORDS: Waldensian Manuscripts, Occitan, Occitan dialects, Possessive Adjectives.

L'ULTIMO ATTO DELLA *SCRIPTA* VALDESE. NOTE SUL MS. DUBLIN, TRINITY COLLEGE LIBRARY, 259

1. Introduzione

Nel *corpus* che tramanda la letteratura valdese medievale,[1] il manoscritto Dublin, Trinity College Library, 259 occupa una posizione liminare ed eccezionale. Oltre a molte note e un indice che non fanno parte del progetto originario, il codice ha nella sua prima parte occitana (pp. 1-117) la traduzione-rimaneggiamento del carteggio latino relativo all'incontro (ottobre 1530) tra una delegazione valdese formata dai predicatori itineranti (*barba*) Pierre Masson e Georges Morel e i riformatori Ecolampadio e Bucero; nella seconda parte, che segue senza soluzione di continuità (pp. 118-25), c'è invece il verbale, in italiano, delle decisioni prese dal sinodo di Chanforan (settembre 1532), luogo e data – lo scritto porta quella del 12 – che segnano simbolicamente l'adesione del movimento valdese alla Riforma.[2]

Le particolarità del codice all'interno del *corpus* sono molte. In primo luogo esso, unico testimone di un testo italiano, è il solo a recare uno scritto in una lingua diversa da occitano e latino.[3]

In secondo luogo gli scritti del ms. 259 stanno ai margini della letteratura valdese, che pure è tutta di tono e contenuto religioso e dottrinale,[4] essendo l'uno un testo espositivo sotto forma di questionario, l'altro un atto amministrativo.

In terzo luogo il codice è un *unicum* per i legami cogli eventi storici coevi. È generalmente accettato, infatti, che i manoscritti superstiti risalgono a un periodo compreso tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinque-

[1] Quadro sintetico in Giraudo in c. s.

[2] Panorama critico in Cameron 1984: 138-44 e 264-7.

[3] Alcuni testi latini si leggono per es. nei mss. Cambridge, University Library, Dd.XV.30 e Genève, Bibliothèque de Genève, l.e. 209a.

Carte Romanze 11/2 (2023): 343-383 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/21156
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

cento, anzi le ultime ricerche spostano il *focus* sui primi decenni del XVI secolo. È altresí noto che diversi codici recano date del primo Cinquecento e che la cronologia di alcuni testi e manoscritti è determinabile con buona precisione.[5]

> È il caso della parte finale degli *Atti degli Apostoli* nei mss. Cambridge, University Library, Dd.XV.34 e Grenoble, Bibliothèque Municipale, U.860, che per questioni di fonti non può essere anteriore al 1490, oppure di testi che traducono originali hussiti del primo Cinquecento. Rientrano in questa casistica, benché la loro utilità come termine *post quem* sia pressoché nulla, anche le traduzioni di sermoni di Iacopo da Varazze (†1298), il *Vergier de cunsollacion* dipendente dal *Viridarium consolationis* di Iacopo da Benevento (XIII sec.) e la versione valdese della *Somme le Roi* di Laurent d'Orléans (1279).[6]

Il riscontro offerto dal ms. 259 è però molto piú stringente, con ovvie conseguenze non solo per la datazione, ma anche e soprattutto per le valutazioni d'ordine linguistico, considerato pure che il codice ha l'unica opera in *scripta* valdese il cui autore sia noto con buona certezza, ossia probabilmente Morel (cf. sotto).

In quarto luogo, proponendo un testo redatto in tale *scripta* e poi un altro in cui essa, nelle sue componenti grafiche, viene piegata a esprimere una lingua diversa, il ms. 259 testimonia del tramonto di una tradizione scrittoria in occitano e del sorgere di un'altra in italiano, che anticipa di trent'anni la decisione di Emanuele Filiberto sull'uso di quest'ultimo negli atti pubblici e che però ha prodotto questo unico esempio tardo-medievale.[7]

Infine, la presenza di una nota di possesso, anch'essa in italiano, collega il manoscritto a due personaggi del Cinquecento valdese coinvolti nell'ultima stagione dei *barba* e poi ministri riformati. Il dato getta nuova

[4] L'unica eccezione è il ricettario acefalo del ms. Cambridge, University Library, Dd.XV.32, per cui cf. Maraschi in c. s. (con la mia edizione critica in appendice).

[5] Cf. Giraudo in c. s.

[6] Cf. Giraudo in c. s.; sugli *Atti* Menichetti 2021: 62 e Cicchella–Menichetti 2021: 1236; sui testi hussiti Poetz 2021: 30-2 e 132-253 e Poetz in c. s.

[7] Sul patrimonio linguistico dei valdesi alpini cf. Rivoira in c. s., Rivoira 2019 e Rivoira–Tron 2014, nonché il contributo di Rivoira in questo volume.

luce sulla circolazione dei codici e qualifica ulteriormente il manoscritto come protagonista della transizione dal valdismo medievale alla Chiesa riformata.

Per questi motivi il ms. 259, finora mai affrontato organicamente,[8] va sottoposto a un esame complessivo, basato sull'edizione integrale e con speciale attenzione agli aspetti linguistici e di *scripta*. Di questo lavoro in corso si dànno qui i primi risultati: dopo una descrizione aggiornata del codice e alcune precisazioni sulla sua storia esterna, si attirerà l'attenzione sul testo occitano, di cui s'illustreranno contesto storico, genesi e struttura, proponendo infine delle note linguistiche.[9]

2. Descrizione del manoscritto e storia interna[10]

Il codice, cartaceo e in buono stato di conservazione, conta 64 carte, paginate da 1 a 128, che misurano mm 152,4 × 108 circa (ma cf. sotto) e ospitano 25/28 righe di scrittura. A p. 117 il primo testo è concluso da

[8] Il codice è consultabile in riproduzione digitale alla pagina https://digitalcollections.tcd.ie/concern/works/wd376229d?locale=en. La descrizione piú recente, ristretta all'essenziale, è in Poetz 2021: 33-6. Verbale e pochi estratti occitani (con alcuni errori) in Vinay 1975, che dà pure un inquadramento storico (su cui cf. però Cameron 1984: 129-138) e tutto il carteggio latino. Utile rassegna degli studi sul testo in Bucer, *Briefwechsel* (Friedrich *et alii*): 24-25, n. 6; questo lavoro offre la lettera di Ecolampadio a Bucero (cf. sotto), la risposta di quest'ultimo ai *barba*, un'ipotesi di ricostruzione della lettera-questionario sottopostagli (*ibi*: 24-39; ma cf. sotto) e un apparato di note stringato ma efficace. Il codice è menzionato da Cameron 1984 *passim*. Ulteriori rimandi bibliografici nei lavori citati.

[9] Rimando a un prossimo contributo l'analisi del testo italiano, della sua *scripta* e dei rapporti tra i due scritti.

[10] La descrizione integra Poetz 2021: 33-36. I testi del codice sono in edizione critica conservativa secondo questi criteri: distinzione di *u* da *v* e *i* da *j* e inserimento di maiuscole e punteggiatura secondo l'uso moderno (il segno / riproduce quello in uso nel codice); resa in corsivo delle porzioni di testo oggetto di abbreviazione; correzioni solo dove necessario; uso di [ ] per le integrazioni da danno meccanico e di ( ) per le letture dubbie (le parentesi sono vuote quando la lezione è illeggibile). I riferimenti sono dati per pagine e linee del codice; la barretta verticale | segnala il passaggio da *recto* a *verso*; quella doppia || il cambio di carta.

Anno salutis nostre .1530. | *Christo Gracias*. La data è da riferirsi al solo scritto e non alla confezione del manoscritto, che dev'essere posteriore al 12 settembre 1532: tra l'ultima pagina del testo occitano e la prima di quello italiano (pp. 117-8 = c. 59r-v) non vi è cambio di mano evidente, sicché la sequenza dei testi pare frutto di un progetto editoriale coerente posteriore a Chanforan.

La rilegatura in cuoio è piú tarda: sul dorso stanno, dall'alto in basso, la scritta dorata *EPISTOLE* (in verticale); la segnatura precedente *C. / 15. / 18* (in oro); un'etichetta con quella corrente *259*.

In testa e in coda al codice si trova un bifoglio marmorizzato incollato per metà ai piatti anteriore e posteriore e per metà a una carta di guardia moderna. Sul *verso* della prima guardia, la scritta in matita grigia *vamped Sept 1936*, col timbro della biblioteca, data l'ultimo restauro. Segue un'altra guardia, anch'essa moderna, sul cui *recto* vi sono, sempre in matita grigia, le segnature *C. 5. 18*. e sotto, tra parentesi, *259*; il *verso* è bianco. Un'ulteriore guardia, in questo caso antica, ospita sul *recto*: 1) la segnatura *C. 5. 18* seguita, nella riga successiva, dalla nota *Calf*, il tutto in matita grigia e sul margine destro, nel terzo superiore della pagina; 2) annotazioni in francese, seriori rispetto all'allestimento del codice (cf. sotto) e cosí articolate: 2a) nell'angolo destro in alto *Arti*cles *p. 21* | *Toute la p. 22* (col secondo *2* su *0*); 2b) piú in basso *Le s*uivant *est au livre de* | *l'instrution des enfans*; 2c) all'altezza delle note del punto 1), ma allineata a sinistra e in parte coperta dalla legatura, la sequenza *on. 3* / — / *46* /*52* / *172* / (con — in inchiostro piú scuro e tratto piú largo, forse a cancellare una scritta precedente ora illeggibile); 2d) piú in basso e quasi a centro pagina *Le 15. / p. 66*. Sul *verso* di questa carta, nell'angolo superiore destro, si trovano tre altre segnature antiche (d'inchiostri e mani differenti) anteriori a C.5.18, di cui due biffate: ~~*FFF .13*~~ | ~~*K .2.*~~ | *G 94*.

Segue il corpo principale del manoscritto. Dopo quello occitano, il testo italiano termina a p. 125 (= c. 63r), di cui occupa solo il primo quarto. A p. 126 (= c. 63v) comincia l'indice degli argomenti, in francese e di mano simile a quella che ha vergato le note sulla guardia iniziale, il quale s'estende anche su p. 127 e sulla metà inferiore di p. 128; la parte superiore di p. 128 è invece occupata da sette linee di testo, di mano piú antica rispetto all'indice e in italiano.

Il codice si chiude oggi con una guardia moderna, sul cui *verso* è incollato il bifoglio marmorizzato mentre sul *recto*, in basso e a centro pagina, c'è il timbro della biblioteca.

Malgrado il progetto editoriale coerente, in corrispondenza delle pp. 31-3 (ossia del passaggio da c. 16 a c. 17) il manoscritto ha un'incongruenza vistosa.

Lo scritto qui discute del battesimo dei bambini, traducendo la risposta di Bucero (cf. sotto). Questa innanzitutto recita (Bucer, *Briefwechsel* (Friedrich *et alii*):[11] 58, ll. 34-6):

> Quicquid homines administramus, externum est et per se ad salutem, hoc est animi immutationem, nihil conferre potest. Monere potest, sed frustra, donec cor tanget spiritus Christi,

che il testo valdese rende (p. 31, ll. 24-6):

> Tot q*ua*nt li o*m*e administro*n* es cosa exte*rio*r e d*e* si | no*n* po p*ro*feyta*r* alcuna cosa a salu, czo es a la | mitacio*n* de l'animo.

La traduzione è fedele, al di là dell'omissione dell'ultima frase e di un minimo scarto rispetto all'ipotesto (*Tot quant li ome administron* 'Tutto ciò che gli uomini amministrano' / *Quicquid homines administramus*).[12] L'ultima parola di p. 31 è *animo*: seguono un punto e un segno riempitivo a forma di *7* che si allunga nel margine inferiore, quindi un terzo di riga è lasciato vuoto; inoltre, mentre le pagine precedenti (17-30) hanno 25 righe di scrittura, p. 31 ne conta 26; infine p. 32 è bianca.

La lettera di Bucero, tuttavia, procede prima con una frase che sigleremo *A* (*Buc.*: 58, l. 37):

> Vt autem sciatis, qua nos fide pueros baptizemus,

quindi (*B*) con un lungo passo cancellato e riportato in apparato (*ibi*):

> Scimus Deum non mutari et, quae semel illi per se placuerunt, nunquem disciplicere. Placuit illi, vt fidelium suorum pueri ecclesiae suae addicerentur sacramento novae vitae, quam ipse suo spiritu largitur symbolo. Id ergo adhuc illi placet. Scimus, quaecunque sacramenta et ceremonias Deus vnquam populo suo instituit, in hoc instituisse, vt eius per ea in suos bonitas in ecclesia praedicaretur et ad illa ad studium pietatis excitaretur.

[11] Di seguito *Buc.*

[12] In *mitacion* 'mutamento' la *i*, se non è banale errore paleografico per *u*, va intesa come grafia per /y/ (cf. Borghi Cedrini 2017: 178).

infine con *C* (*ibi*: 58, ll. 37-8; 59, ll. 1-3):

> Scimus, etsi nos alias ac pauciores uetus populus ceremonias habeamus, in nullum tamen alium vsum nos eas accepisse quam illi suas, hoc est, vt ecclesiae per ea societas melius seruetur, Dei in nos bonitas per illa praedicetur et nos ad studium pietatis incendamur.

Il testo valdese, dopo la pagina bianca, riprende a p. 33 (= c. 17r) traducendo *A* (ll. 1-2):

> Mas aczo que vos sapia per | qual fe nos baptej*e*n li enfant

e *C* (ll. 2-9):

> nos sabe*n*, | ben q*ue* nos haya*n* autras cerimo*n*ias e pl*us* | poc q*ue* lo poble antic, nos emp*er*czo no*n* las | haver receopu e*n* alcu*n* aut*r*e husage q*ue* aq*u*ilh | receopro*n* las lors, czo es aczo q*ue* la *cum*pagnia | de la Gleysa fossa melh garda per lor | e la bo*n*ta d*e* Dio sia semilhat*men*t ma*n*ifesta p*er* | lor e nos sian e*n*brassa a l'estudi de pieta.

Il rispetto dell'intenzione di Bucero, che aveva espunto *B*, fa pensare che il traduttore abbia lavorato su una copia in pulito della lettera rispetto a quella conservata (cf. sotto).

Resta però da spiegare lo stacco rappresentato da p. 32 bianca e il problema è aggravato dal fatto che a partire da c. 17 (= pp. 33-4) non solo le carte sono di dimensioni lievemente ridotte, ma s'individuano nei margini inferiori delle lettere che permettono di ricostruire la fascicolazione di questa parte di codice:[13] *a* (p. 33 = c. 17r), *b* (p. 48 = c. 24v), *c* (p. 64 = c. 32v) e *d* (p. 96 = 48v). Fatta eccezione per *a*, l'unica su un *recto* (cf. sotto), tutte le altre segnalano la fine di fascicoli: *b* e *c* chiudono due quaderni (cc. 17-24 e 25-32); *d* un ottonione (cc. 33-48); le restanti carte (49-64) formano un altro ottonione, benché non vi sia *e* a c. 64v (= p. 128).

Una spiegazione dello stacco senza danni testuali tra p. 31 e p. 33 può venire dalla connessione di tre dati:

[13] Contrariamente a quanto sostiene Poetz 2021: 34.

1. la prima parte del codice (= pp. 1-32) corrisponde a 16 cc.;
2. le pp. 1-16 (= 8 cc.) hanno 27 righe;[14] le pp. 17-32 (= 8 cc.) ne contano 25 da p. 17 a p. 30 (cf. sopra), quindi 26 a p. 31 e nessuna a p. 32;
3. pur senza cambi di mano, l'inchiostro utilizzato alle pp. 1-16 pare analogo a quello presente da p. 33 in poi, mentre quello di pp. 17-31 (p. 32 è vuota) è piú chiaro.

La parte di codice corrispondente a pp. 17-32 sembra dunque estranea rispetto a quanto la precede e segue: poiché essa equivale a un quaderno, si può pensare che sia stata inserita in un secondo momento per colmare una lacuna, come dettagliato di seguito.

In origine, il testo occitano era vergato su: l'ottonione *a* (pp. 1-32); il quaderno *b* (pp. 33-38); il quaderno *c* (pp. 49-64); l'ottonione *d* (pp. 65-96); parte di un ulteriore ottonione senza sigla (pp. 97-117). In *a*, il testo occupava tutto lo spazio disponibile (32 pp.), terminava con *animo* e aveva la sigla sull'ultima pagina. A un certo punto, le pp. 17-32 (= 8 cc., corrispondenti a un quaderno) cadono e sulla prima pagina di *b* si riporta la lettera *a*, come *rappel* dell'originaria struttura. Il testo mancante viene vergato su un nuovo quaderno, ma il copista usa un inchiostro piú chiaro e dispone 25 righe per pagina invece che 27, salvo a p. 31, dove arriva a 26 perché altrimenti ne sarebbe rimasta solo una scarsa sull'ultimo *verso* (= p. 32), che invece preferisce lasciare bianca.[15]

Quest'ipotesi può parere onerosa, ma una proposta simile è stata avanzata per gli *Atti*.[16] Nel nostro caso, se la ricostruzione è corretta, bisogna pensare che dello scritto circolassero almeno due copie: una rappresentata da quanto conservato alle pp. 1-16 e 33-117, l'altra, perduta,

[14] Le pp. 11 e 12 hanno una rubrica nel margine inferiore, fuori dallo specchio di scrittura.

[15] Si può anche pensare che *a* non fosse un ottonione, bensí la successione di due quaderni: ma allora *a* dovrebbe trovarsi a p. 16, *b* avrebbe indicato la fine del quaderno perduto e cosí via per le segnature degli altri fascicoli.

[16] Lí però si tratta della parte finale: cf. Menichetti 2016: 159.

da cui si è copiato il testo oggi alle pp. 17-31; oppure che quest'ultima parte sia stata ri-tradotta dal latino.[17]

L'esame della paginazione, dei *marginalia* e degli altri interventi permette di dare ulteriore profondità alla storia interna del codice.

La paginazione va oggi da 1 a 128, ma è l'esito di almeno tre operazioni (cf. Todd 1865: 9; Poetz 2021: 34-5). Il corpo principale (pp. 1-125) è numerato in inchiostro marrone, mentre la numerazione delle pp. 126-8, vergata per completezza e dunque seriore, è in matita grigia. Il corpo principale inoltre era in origine cartulato e non paginato. Concorrono a questa constatazione sia gli antichi numeri di carta, ancora leggibili in molti punti (ess. p. 3, dove *3* è ricavato su *2*; p. 67, con *67* accanto a ~~*34*~~), sia i riferimenti agli argomenti nell'indice, dove si dànno le carte e non le pagine. Todd (1865: 9), ripreso da Poetz (2021: 34), suggerisce che la primitiva cartulazione sia stata effettuata dalla stessa mano che ha redatto l'indice.

Il codice ha poi due serie di note a margine. La prima, già rilevata da Todd (1865: 12-3), consta di annotazioni in francese disposte perlopiú alle pp. 8-27, cui se ne aggiungono altre sparpagliate. Esse assolvono alle funzioni di rubrica-commento (ess. pp. 8 *Imposition* | *des mains*; 46 *Confession* | *auriculaire*; 50 *Magistrats* | *papistes* | *juges legi*|*times*) o d'indicazione sulla struttura del testo (es. p. 25 *Dispute* | *contre les* | *Anabaptiste(s)* | *jusqu'au fe-uil*let | *23 .b.* – si noti anche qui il riferimento alle carte). Per Todd (1865: 19), questa serie è da collegare alla mano responsabile dell'indice a fondo codice, assegnata al XVII secolo da Poetz (2021: 37) e che sarebbe quella

[17] Un altro dato, in parte contraddittorio rispetto a quanto proposto, viene dall'analisi della rigatura. Essa pare assente a partire da p. 33, mentre è visibile nelle carte precedenti, sia in quelle corrispondenti a pp. 1-16, sia in quelle che ospitano le pp. 17-32 (tra queste anche c. 16v = p. 32, bianca). Da un lato, questa differenza spiega l'aspetto piú irregolare di specchio e linee di scrittura a partire da p. 33. Dall'altro, suggerendo che le pp. 1-32 siano solidali per quanto riguarda l'allestimento della pagina, apre alla possibilità che le attuali pp. 17-32 non siano state aggiunte in un secondo momento, bensí che risalgano allo stesso "stadio" di pp. 1-16. A questo riguardo si può però rilevare che, se le pp. 17-32 colmano una lacuna, è del tutto ragionevole aspettarsi che si sia voluto imitare la rigatura delle pagine precedenti. La differenza di allestimento tra pp. 1-32 e quelle che seguono, in ogni caso, è un dato che andrà ulteriormente meditato in vista dell'edizione dei testi.

di Jean-Paul Perrin (Todd 1865: 19): costui risulterebbe dunque responsabile dell'indice, della cartulazione, dei *marginalia* francesi e delle tre annotazioni sul *recto* della seconda guardia anteriore (cf. sopra).

La seconda serie invece non è stata rilevata né da Poetz 2021 né da Todd 1865. Si tratta di riferimenti bibliografici alle pp. 1, 3, 4, 7-16 (due volte alle pp. 10 e 11, tre a p. 15) e 20, in matita grigia (da avvicinare a quella che numera le pp. 126-8?) e tutti riportabili a una formulazione del tipo *Scultet* | *p. 295* (cito da p. 7). Il rimando è all'edizione secentesca della lettera di Ecolampadio pubblicata in Scultetus, *Annales II*: 295-306 e dimostra l'attività di uno studioso in un periodo successivo a Todd (1865) e forse precedente la riedizione del 1934 in Oekolampad, *Briefe* (Staehelin): 510-5.

Restano per ora prudentemente escluse dalla prima tipologia, ma potrebbero esservi ricondotte, altre annotazioni, perlopiú cifre (es. pp. 23, 59 e 64), *maniculae* (pp. 24, 54 e 63) e altri segni (es. # alle pp. 26 e 118), che testimoniano di un'intensa attività di studio svolta in particolare sul testo occitano.

A questo interventismo nei margini ne va affiancato un altro nel corpo del testo, che andrà convenientemente indagato per stabilire le fasi di lavoro e le eventuali connessioni con le glosse. Si tratta di sottolineature e cancellature di parole o interi passi, ma anche di veri e propri interventi correttorî. A p. 8, ll. 10-3, per es., si parla dell'apprendistato del predicatore:

> […] E prove*n* li predit re|quere*n*t entre d*e* nos ~~.13. o .X. mez de yvern de | 3. o de .4.~~ an si ilh son de ma*n*ieras cove*n*ivols | e agradivols […].[18]

Oltre alla sottolineatura e alla cancellatura, sopra *3. o de .4.* una mano piú corsiva, ma in inchiostro analogo a quello del testo, ha aggiunto *per tres ou quatre*, rimediando cosí all'erroneo *.13. o .X.* L'ipotesto infatti qui dice (Oekolampad, *Briefe* (Staehelin):[19] 504):

> Et inter nos trium aut ad summum quatuor annorum tantum duobus aut tribus mensibus hybernis probantur, si congruis praestent moribus.

[18] Alla l. 11, *13* incerto (forse *12*).

[19] Di seguito *Ecol.*

Poco piú avanti (p. 8, ll. 13-7) si parla dell'educazione dei *barba*:

> […] E lor ensegne*n* letras en aq*n*isti | predit mes e lor faczen e*n*penre d*e* cor tuit | li capitol de s*ant* Mathio e de s*ant* Joha*n* e de totas | epistolas las quals son dictas cano*n*icas, una | bona part d*e* sant Paul.

Dopo *Paul*, la stessa mano di *per tres ou quatre* ha integrato la lista delle letture aggiungendo, senza riscontro con l'ipotesto: *de Salomo*n*, de Daniel et de(s) | prop(he)|tes*.

Riguardo ai testi principali, Poetz (2021: 35) ritiene che il codice «a été rédigés par plusieurs scribes», osservando però che

> [à] cause de la grande similitude entre les encres utilisées et les formes des lettres, nous n'avons pas pu attribuer avec certitudes certains passages du manuscrit à l'un de ces scribes (ou à d'autres).

Distinguere e catalogare le mani all'opera nei codici valdesi è un problema affrontabile solo con un'analisi paleografica comparativa di tutto il *corpus*,[20] cui osta soprattutto l'indisponibilità di riproduzioni digitali a colori di molti manoscritti, tra cui la piú grave è quella dei cantabrigensi.

Nel nostro caso è opportuno concentrare l'attenzione su quattro luoghi. S'è già detto dei primi due, ossia il passaggio da p. 16 a p. 17 e da p. 31 a p. 33, dove c'è un cambio d'inchiostro ma non di mano (cf. sopra); e del terzo, ossia lo stacco tra le pp. 117 (fine del testo occitano) e 118 (inizio del testo italiano), dove invece non c'è visibile differenza di mano né d'inchiostro (tuttalpiú, la scrittura del verbale è piú ariosa). A p. 123, invece, il cambio di scrittura è evidente e avviene all'interno di frase (ll. 3-4; segnalo lo stacco con #):

> C. 19. Tuti quelli ch*e* sono stati # et s*er*ano salvati | sono p*re*elleti ava*n*ti la costitutio*n*e del mondo.

Fino a *stati*, il testo è vergato in una forma di bastarda che costituisce la norma dei codici valdesi; da *et* invece la scrittura si fa piú corsiva. L'in-

[20] Il modello è quello proposto da Poetz 2021, che individua 12 copisti per il ms. Dublin, Trinity College Library, 260 (*ibi*: 46-9); tre per i 262 (*ibi*: 104-6) e 263 (*ibi*: 72-3); otto per il 267 (*ibi*: 87-91).

chiostro però rimane identico, sicché viene da chiedersi con Todd 1865: 19 se non si tratti dello stesso copista: di avviso opposto Cameron 1984: 207-8 e n. 28, per cui alla seconda scrittura/mano corrisponde anche un diverso orientamento teologico.

L'uso di un solo tipo d'inchiostro marrone (al netto delle tonalità) e l'assenza di decorazione tradiscono «un souci d'économie ou la nécessité de rédiger ce manuscrit de façon aussi rapide et simple que possible» (Poetz 2021: 35). Certo è ragionevole pensare che chi ha allestito il codice non avesse preoccupazioni estetiche, in quanto deputato a contenere testi senza pretese letterarie.

3. Storia esterna

Siamo ben informati sulla circolazione dei manoscritti valdesi nell'Europa del Seicento e in particolare sulla genesi dei tre principali fondi di Cambridge, Dublino e Ginevra. Si sa poco invece sui luoghi di conservazione dei manoscritti prima ch'entrassero nei circuiti di donazione e compravendita, e quasi nulla sugli *ateliers* di confezionamento.[21]

Il ms. 259 entra a far parte della collezione dublinese nel 1661, insieme al resto della biblioteca dell'arcivescovo James Ussher, il quale già nel 1635 (cf. Benedetti 2006: 51) disponeva di codici valdesi un tempo posseduti da Jean-Paul Perrin, tra cui il nostro. È Perrin stesso a descriverne il contenuto:

> Item le liure de George Morel, auquel sont co*n*tenues toutes les de*m*andes que firent George Morel & Pierre Masson à Oecolampade & Bucer, touchant la Religion; & les responses desdits personnages (Perrin, *Histoire*: 59),

richiamandolo poi in diverse note (*ibi*: 46-7, 70, 79, 106, 157) e fornendo alcuni passaggi dei testi occitani, in traduzione francese (*ibi*: 46-8, 213-6) o con l'originale a fronte (*ibi*: 70-3, 79-87, 211-3).[22]

[21] Sulla circolazione e i fondi principali cf. Benedetti 2006 e Balmas–Dal Corso 1977; sui luoghi di conservazione Bo 2014; ulteriori riferimenti in Giraudo in c. s.

[22] I passi hanno varianti di forma e sostanza rispetto al ms. 259 e meriteranno

Lo storico afferma che i codici in suo possesso provengono dalla valle di Pragelato, aggiungendo che la raccolta è avvenuta grazie all'opera di Dominique Vignaux, «auquel nous auons l'obligation de l'amas des vieux liures des Vaudois» (Perrin, *Histoire*: 56). Come notato da Bo 2014, il ruolo di "raccoglitore" va però riconosciuto a Pierre Gilles, che nella sua *Histoire ecclésiastique* affermava di essere stato lui a fornire codici al Vignaux, il quale avrebbe dovuto poi portarli al sinodo di Gap del 1603:

> Nous lui fournismes aussi un grand nombre de livres des Vaudois, escrits à la main, que nous recueillismes principalement en la valée de Luserne et Angrogne, qui sont nommez en l'histoire dudit sieur Perrin (Gilles, *Histoire* [Lantaret]: II, 188-189).

Il ms. 259 porta un altro elemento a favore della centralità del Gilles. A p. 128 si legge infatti:[23]

> Il patr(o)ne del libro | p*rese*nte è de Miser Gilio | de Gilio, ministro de lo[24] | Taglaret. | ¶ Miser Fran*ces*co Lore*n*zo, | mi( )stro[25] de la Vale d*e* Sa|n Martino.

Dopo ms. *taglaret* c'è uno spazio bianco pari a metà dello specchio di scrittura; dopo ms. *martino*, nel margine destro, c'è un segno a forma di croce; seguono a capo due linee che separano la nota dalle altre scritte di p. 128, ossia la continuazione dell'indice in francese iniziato a p. 126 (cf. sopra). L'inchiostro è marrone e la mano sembra una sola; non è presente rigatura e la scrittura si dispone leggermente in obliquo dal basso verso l'alto.

Entrambi i personaggi menzionati sono noti. Secondo l'elenco stilato nel 1587 da Gerolamo Miolo, i due appartengono alla categoria dei «Barba de i quali si può haver memoria»,[26] dove occupano i nn. 45 e 46: «Ms.

un'analisi a parte (per il testo alle pp. 79-87 di Perrin, *Histoire*, che è una compilazione dell'autore, cf. Vinay 1975: 22-7). Una comparazione coi testi occitani dell'*Histoire*, limitata agli scritti oggetto del suo lavoro, è in Poetz 2021. Sulla "lettera del *barba* Tertian" (Perrin, *Histoire*: 73-9) tornerò in altra sede.

[23] La nota è segnalata da Cameron 1984: 206.

[24] Ms. *o* di cattiva fattura (forse *e*?).

[25] Inchiostro slavato e svanito (ma ovviamente è *ministro*).

[26] Miolo, *Histoira* (Balmas): 107.

Gilio de Gili de Val Perosa» (ossia bassa Val Chisone) e «Ms. Francesco Laurenzo di Val S. Martino»[27] (ossia Val Germanasca).

Stando ai dati in nostro possesso, Francesco nasce a Chiotti, frazione di Perrero (Val Germanasca), forse intorno agli anni '20 del Cinquecento. È probabile che nel 1559 predichi poco distante, a Riclaretto; dal 1564 fino almeno al 1580 è a Maniglia, altra frazione di Perrero.[28] Dell'anno di morte 1588 ci informa Pierre Gilles. In quell'anno, le Chiese delle Valli valdesi

> furent affligées par la mort de leurs deux plus anciens pasteurs, restans encores des disciples des anciens Barbes […]: c'estoyent les Ministres Gilles des Gilles, et François Laurens. Le premier natif au val Pérouse décéda le 6 de juin […]. Et peu de jours après le sieur François Laurens susdit natif au val S. Martin, ayant entendu le décès de son ancien compagnon d'estude, et puis de tant d'importans voyages pour le service des Eglises, perpetuel collègue au S. Ministère, très intime ami, et parent d'affinité […] décéda aussi […] (Gilles, *Histoire* [Lantaret]: II, 33-4).

Francesco fu dunque compagno di studi alla scuola dei *barba* e poi di viaggi, ma anche amico e parente affine di Gilles «ovvero Juliano de' Gigli, alias Juliano Dughet»,[29] vale a dire il *Gilio de Gilio* del ms. 259, padre dello storico Pierre.

Gilio compie diversi viaggi nell'Italia del sud. Nell'estate 1555 è di ritorno in Piemonte da un «voyage faict au Royaume de Naples, ayant passé par Venise, et de là par les frontieres d'Allemagne»;[30] nel 1556 è di nuovo in Calabria, da cui torna nel 1557. Fino al 1560 è a Villar Pellice, quindi «predicatore nella Compagnia volante costituita dai valligiani in armi» durante la repressione del 1560-1561, poi ministro a Pinasca (Val Chisone) dal 1562 al 1565 e infine a Tagliaretto (frazione di Torre Pellice) dal 1565 alla morte nel 1588.[31]

La nota di p. 128 menziona quindi due ministri protestanti, abbastanza anziani per aver vissuto da protagonisti l'ultima stagione del valdi-

[27] *Ibi*: 112.
[28] Cf. Tron 2010: 280-4.
[29] Tron 2010: 281.
[30] Gilles, *Histoire* (Lantaret): I, 86.
[31] Cf. complessivamente Tron 2010: 281-4 (la cit. è a p. 283)

smo medievale e legati tra di loro da vincoli di amicizia e parentela, nati a poca distanza (la Val Germanasca è un ramo laterale di quella del Chisone), probabilmente pressoché coetanei e che scrivono in italiano. Se la specifica *de lo Taglaret* si riferisce al periodo pastorale di Gilles a Torre Pellice, la nota risale al 1565-1588; se invece è relativa a Tagliaretto frazione di Pinasca, va riportata al 1562-1565.

Il codice è stato posseduto prima dall'uno e poi dall'altro, secondo l'ordine di apparizione, o era un bene in comune? E chi è l'estensore della nota? Come che sia, poiché il manoscritto fu assemblato non prima della seconda metà del 1532 (cf. sopra), la nota riduce a poca cosa gli anni in cui se ne perdono le tracce: il dato è eccezionale, posto che invece per vedere ricomparire gli altri manoscritti valdesi bisogna attendere i primi del Seicento. Grazie a questa nota, inoltre, il nostro è l'unico esempio di codice certamente posseduto da *barba* «de i quali si può haver memoria» (cf. sopra).[32] È poi ragionevole presumere che sia passato in eredità da Gilles a Pierre, e da questi giunto a Perrin.

4. Il carteggio coi riformatori

4.1. *Dalla Provenza a Basilea e Strasburgo (e ritorno)*

Nel quadro dei contatti tra valdismo alpino e riformatori (cominciati negli anni '20 del Cinquecento), nel settembre 1530 dalla Provenza – forse da Mérindol (dip. Vaucluse, ma cf. sotto) – vengono inviati due emissari a conferire con Ecolampadio e Bucero.[33] La scelta, come dice Miolo, *Histoira* (Balmas): 110, cade su un *barba* borgognone:

> Ms. Pietro Massone di Borgognia, il quale fu mandato in Alemagna per conferire con i primi Ministri di detta Alemagna sopra il fatto della Religione et riformare la loro Religione Valdese

[32] Un'altra pista d'indagine può venire dal *Nuovo Testamento* del ms. Zürich, Zentralbibliothek, C 169, che a c. 239v ha molte note di possesso di abitanti di Pragelato, tra cui un *Toumas Brevore* (cognome di lettura dubbia) che potrebbe richiamare «Tomaso Bermondo di Pragella» citato da Miolo, *Historia* (Balmas): 111 (cf. anche Jaymes 2011: 13).

[33] Cf. Cameron 1984: 134-5.

e su un altro proveniente da Freissinières (Hautes-Alpes):

> Georgio Morello di Fraisciniera il quale fu compagno di Pietro Massone per andar in Alemagna […].

L'itinerario seguito dai due è descritto nella lettera-questionario indirizzata a Bucero, di cui c'è solo il testo occitano (p. 5, ll. 22-24):

> Donca nos sen vengu prumiera*men*t a li teo fraire | li qual demoran a Nouchastel,[34] a Morant e a Ber|na, de li qual sen ista manda a Bassilea a Co|lampadio […].

La prima tappa è Neuchâtel, dove Morel e Masson avranno visto Guillaume Farel per poi spostarsi a *Morant* (Murten, Canton Friburgo) e a Berna, sede di Berchtold Haller; infine a inizio ottobre 1530 sono a Basilea da Ecolampadio. La lettera-questionario che gli viene sottoposta, forse scritta dopo il colloquio come promemoria,[35] riceve due risposte (cf. sotto). Il 17 ottobre, Ecolampadio invia una nota a Bucero per annunciargli l'arrivo dei valdesi. Da una lettera dell'alsaziano a Zwingli, sappiamo che Bucero era rientrato a Strasburgo non prima del 17 stesso mese: se i *barba* sono partiti da Basilea quel giorno o l'indomani, l'incontro non può essere avvenuto prima della sera del 18.[36] Nella sua risposta, Bucero scrive che (*Buc.*: 48, ll. 11-4):

> Vnum hoc vnice nobis dolet, nunc occupatiores nos esse, quam vt tam fuse, quam vellemus, vobis respondere liceat. Fusius tamen de singulis cum dilectis fratribus nostris Georgio Morello et Petro Lathomo locuti sumus.

Questo scritto non è esplicitamente datato, ma dev'essere posteriore alla partenza di Morel e Masson da Strasburgo, avvenuta al piú presto il 19 ottobre.[37] Alla fine della lettera infatti v'è un indirizzo (*Buc.*: 73, ll. 18-20):

> In prouincia Caprieres oppidum in comitatu Auenionis, 6 milliaribus propre Familia des Marres. Caballion, 4 milliaribus in Famil[ia] A. Carbonel.

[34] Ms. *Mo*n*chastel*, ma cf. sotto.
[35] Cf. *Ecol.*: 509-10, n. 2.
[36] Cf. *Buc.*: 43, n. 1.
[37] Cf. *ibid.*; si noti la latinizzazione del cognome *Masson* > *Lathomus*.

Come notano gli editori (*ibi*: 74, n. 127),

> [d]iese ungewöhnlich ausführliche Adresse mit genauen Orts- und Entfernungangaben zeigt, daß nicht Morel und Masson den Brief mit zurückgenommen haben, sondern daß Bucer ihn nach ihrer Abreise aus Straßburg verfaßt und mit Boten geschickt hat.

Tra *Caprieres* (Cabrières-d'Avignon, Vaucluse) e *Caballion* (Cavaillon, Vaucluse) corre una dozzina di chilometri, mentre Mérindol (cf. sopra) è poco piú distante verso sud-est.[38] Il quadro è ulteriormente precisato dal fatto che i Carbonel erano «eine seit 1241 nachweisbare, aus Montauban stammende waldensische Familie».[39] La lettera di Bucero avrebbe dunque raggiunto i due *barba* nel punto di arrivo (e forse di partenza, cf. sotto) del loro viaggio. La spiegazione piú plausibile è che Bucero fosse troppo occupato per redigerla prima della loro partenza, ma ci si può anche chiedere se non abbia pesato il timore di perquisizioni.

Ecolampadio invece, come detto, dà due risposte. La prima è del 13 ottobre ed era posseduta dai *barba* al momento dell'incontro con Bucero, come s'evince dalla nota di Ecolampadio del 17 (*ibi*: 40, ll. 1-3):

> Ostendent, quid illis responderim. Tu ne multis confabulationibus horas perdas, leges scripta mea, et uel illis probatiora dato uel aliqua commendatiuncula approbato, ut sic a te in pace dimissi sua corrigere incipiant!

C'è da chiedersi se Morel e Masson avessero anche la seconda risposta, che non è datata (e *scripta* nella nota a Bucero non aiuta). Staehelin osserva che «jedenfalls scheint es auf ein persönliches Gespräch, nicht auf eine schriftliche Anfrage zurückzugehen», sicché

> kann Oek. zwischen dem 13. und 17. Okt. weitere Unterredungen mit ihnen gehabt haben und daruch zu diesem zweiten Gutachten veranlaßt woren sein; es ist aber auch möglich, daß die Männer auf der Rückreise von Straßburg noch einmal bei Oek. ankehrten, und daß das zweite Gutachten dann entstanden ist (*Ecol.*: 519, n. 1).[40]

[38] Cabrières fu uno dei principali centri valdesi nel sud della Francia fino alla persecuzione del 1545 (cf. *ibi*: 73, n. 124).

[39] *Ibi*: 74, n. 126 (nulla è detto sui Des Marres).

[40] L'osservazione è ripresa *ibi*: 40, n. 4.

Un'ulteriore possibilità è che anche per questa seconda risposta di Ecolampadio i *barba* avessero optato per la spedizione. Tale ipotesi necessiterebbe di prove, ma lo stesso, a rigore, può dirsi per quella di un viaggio di ritorno che tocchi di nuovo Basilea.

Sul rientro dei *barba* c'informa infatti il *Livre des martyrs* di Jean Crespin (1554):

> […] comme ils estoyent en chemin pour le retour, Pierre Masson fut arresté prisonnier à Diion, & ledict George retourna seul à Merindol, auec les liures & papiers qu'il portoit. Auquel lieu estant arrivé, il exposa à tous les freres les poincts de sa commission […] (Crespin, *Livre*: 658).

Lo stesso racconto è nell'edizione latina del 1560, dove si specifica che il ritorno avvenne «per Borgundiam» (Crespin, *Actiones*: 88).[41] Un secondo passaggio da Basilea è dunque probabile, ma non certo. Importa però sottolineare che Masson viene arrestato[42] e a destinazione giunge il solo Morel, che relaziona pubblicamente. Sulla base della menzione esplicita di Mérindol s'è ritenuto che la missione fosse partita dalla stessa località, interpretata dunque come sede di un'assemblea tenutasi all'inizio dell'autunno del 1530.[43]

La provenienza dell'oratore, il luogo del resoconto pubblico e la testimonianza del ms. 259 fanno ritenere che l'atto conclusivo della missione sia avvenuto in occitano. Anche se, a rigore, non c'è alcuna prova che sia Morel l'autore dello scritto,[44] questa è l'ipotesi piú economica. Se egli lo abbia redatto prima della relazione pubblica – e se l'abbia usato – è impossibile da determinare, anche se la sua complessità e lunghezza fanno pensare a un testo da leggere e studiare piuttosto che ascoltare.

Secondo Perrin (*Histoire*: 157), durante il sinodo di Chanforan del 1532 un partecipante riferí

> que leurs freres Vaudois de Prouence & du Dauphiné auoyent enuoyé en Alemagne leurs Barbers, George Morel & Pierre Masson, pour conferer auec Oecolampade, Bucer, & autres […].

[41] Sulla fortuna del racconto cf. Cameron 1984: 136-7.

[42] Cf. Gilmont 1973.

[43] Cf. Cameron 1984: 135-7.

[44] Anche senza voler pensare a un altro "autore" vero e proprio, Morel potrebbe aver dettato.

A seguire – e appena prima che gli articoli di fede fossero «dressés, leus, approuués, signés, & iuré» (*ibi*: 158) – venne data lettura delle

> lettres desdit Oecolampade & Bucer, lesquelles s'adressoye*n*t à eux co*m*me aux freres Vaudois de Prouence & Dauphiné (*ibi*: 157-8).[45]

Come suggerito dal progetto editoriale sotteso al ms. 259, è possibile che il testo di Morel sia stato presentato e discusso a Chanforan, anche se va rilevato che né negli scritti latini né in quelli occitani si fa esplicita menzione dei *freres Vaudois de Prouence & du Dauphiné*. Le sole formule di saluto sono infatti nelle traduzioni della prima lettera di Ecolampadio, p. 1, ll. 26-7: «amas frayre en Christ li qual appellan Vaudes»; e di quella di Bucero, p. 6, ll. 17-19: «charissime frayres li qual son appella Vaudes».[46]

Come che sia, la traduzione e il rimaneggiamento degli scritti latini sono certamente avvenuti in Provenza a fine 1530: se cosí non fosse, il traduttore non avrebbe potuto tenere in conto la lettera di Bucero, spedita al piú presto il 19 ottobre.

4.2. *Il testo occitano: genesi e struttura*

Il *dossier* di partenza comprende: la lettera-questionario a Ecolampadio (1); la sua prima (2) e seconda risposta (3); la risposta di Bucero (4), con un'assenza rilevante, ossia la lettera-questionario sottoposta a Bucero. Un testo latino diverso da (1) dev'essere esistito, perché egli risponde a domande lí assenti, ma di esso c'è solo la traduzione del primo paragrafo (cf. sotto).[47]

[45] Lo stesso Perrin però altrove (*Histoire*: 216-7) propone un'altra ricostruzione degli eventi successivi al ritorno di Morel, segnalando come immediatamente conseguente una persecuzione (cf. anche Cameron 1984: 137).

[46] La formula «M. Bucerus fratribus Valdensibus in Gallia 1530» in testa alla lettera latina è stata apposta dal suo assistente Konrad Hubert e poi cancellata (cf. *Buc.*: 48, n. 4).

[47] Herzog 1853: 339-64 propone una ricostruzione ottenuta dal *collage* di questo paragrafo, di pezzi tratti dalla lettera a Ecolampadio e di passi del ms. 259, il tutto tradotto in tedesco con, in nota, il testo originale (a volte con traduzione latina). *Ecol.*: 549-51 e

Il testo (1) esordisce con una breve introduzione in cui i *barba* presentano se stessi, il movimento di cui sono portavoce e i motivi che li hanno spinti a chiedere consiglio. Segue un resoconto sullo stato della comunità valdese (scelta dei ministri, articoli di fede *etcetera*), quindi il corpo principale della lettera costituito da undici domande: 1) gradi di dignità tra i ministri e loro facoltà di giudicare; 2) se l'autorità o i magistrati possono punire con la morte o altra pena; 3) validità secondo Dio delle leggi umane; 4) se è lecito consigliare ai confratelli di uccidere i traditori della comunità; 5) se è lecito riprendere il necessario per vivere ingiustamente sottratto da terzi e se è lecito rivolgersi ai giudici; 6) se l'eredità dei bambini morti senza testamento vada alla madre e da lei ai figli nati da un eventuale secondo matrimonio; 7) se il prestito a interesse è usura, se il commercio è peccato e se il giuramento è peccato mortale; 8) se è valida la dottrina dei peccati originale, veniale e mortale e quella dell'ignoranza invincibile, trascurata e crassa; 9) se è lecito piangere per i morti; 10) se tutti i bambini sono salvi per grazia di Dio e per passione di Cristo e se gli adulti senza fede sono reprobi; 11) se è lecito per le giovani farsi suore e sposarsi tra consanguinei. Segue un paragrafo sul libero arbitrio e la predestinazione, quindi ulteriori richieste (precetti cerimoniali e giuridici, allegoria, libri canonici e altri testi, metodi per l'istruzione dei fedeli).

Il testo (2) contiene le risposte del riformatore, accenna agli scritti che il valdismo mutua dagli hussiti («dogmata vestrae fraternitatis olim cognovimus ex his, quae ante multos annos Vladislao, Ungariae regi, responsa»,[48] *Ecol.*: 511) e si chiude affermando che il resto «narrabit G[eorgius] M[orellus]» (*ibi*: 515). La menzione del solo Morel fa il paio con quella analoga in apertura «Non sine magna in Christum voluptate acce-

Vinay (1975: 72) pubblicano solo il primo paragrafo. Audisio (1989: 178) osserva che l'unica lingua di comunicazione era il latino e propone una ricostruzione della lettera fatta delle undici domande che compongono il nucleo del testo sottoposto a Ecolampadio (cf. sotto). Com'è stato notato, però, «[h]ier stellt sich das Problem, wie Bucer auf Fragen geantwortet haben kann […], die ihm nicht gestellt wurden» (*Buc.*: 25, n. 6). Gli editori di Bucero propongono una ricostruzione, basata su Herzog 1853: 339-64 e Scultetus, *Annales II*: 295-306, in cui alternano passi latini ripresi da Herzog 1853 e altri occitani (cf. *Buc.*: 24-39). La soluzione ha indubbi vantaggi pratici, ma non può ovviamente fungere da termine di paragone per il testo occitano.

[48] Sui testi hussiti cf. sopra, n. 6.

pimus a G[eorgio] M[orello] […]» (*ibi*: 510) e può far pensare a una gerarchia tra i *barba*.

Il testo (3), piú breve, si apre menzionando di nuovo il solo Morel («Igitur ad praepositas quaestiones M[orelli] […] haec dixisse satis arbitror», *ibi*: 517), ritorna su alcuni punti e si chiude rimettendo il resto al resoconto del *barba*: «[…] de iis copiose cum M[orello] sumus locuti; is mentem nostram referet» (*ibi*: 519).

Il testo (4) menziona invece entrambi («Fusius tamen de singulis cum dilectis fratribus nostris Georgio Morello et Petro Lathomo locuti sumus» (*Buc.*: 48, ll. 13-4) e tratta poi diffusamente di vari temi.

Un *dossier* ordinato in questo modo non è di facile fruizione, perché i contenuti sono difficilmente confrontabili. Ciò spiega la radicale differenza strutturale esibita dal testo occitano, che si apre (p. 1, ll. 1-24) con la traduzione del primo paragrafo della lettera a Ecolampadio (= *Ecol.*: 503-4):

> Epistola ad Ecolempadiu*m*. |
> Salve mi d*omini* benedicte Ecolampadii. |
> Car, moti recontant, a sona e*n* n*ost*ras aure|lhas q*ue* aquel q*ue* po totas cosas te a reple*n*i | d*e* la benedictio*n* del seo Spe*r*it, coma se conois | legiera*men*t p*er* li fruc, emp*er*czo nos sen ve*n*gu | d*e* regio*n* lognana a tu […] | Pero, aczo q*ue* tu dounes conselh a nos e co*n*fer*m*es | nos frevols, auve lo rict e ordre lo qual es | entre d*e* nos m*en*istres. |

Seguono (da p. 1, l. 25 a p. 5, l. 5) i primi due paragrafi della prima risposta di Ecolampadio (= *Ecol.*: 510-1):

> Ocolampadii desira gracia de Dio lo Payr*e* | p*er* lo n*ost*re Segnor *Jhesu Christ* al s*ant* Spe*r*it a li amas fr*ayre* | en *Christ* li qual appellan Vaudes. Amen. | |
> Nos have*n* receopu, no*n* sencza grant | deleyt en *Christ*, de Georgi Mourel cu*r*ador | fid*e*lissi*m*e d*e* la vostra salu, qual es la fe d*e* | vostra religio*n* e qual son li rit,[49] e nos | faczen gr*aci*as al n*ost*re be*n*ignessi*m*e Payre, lo q*ua*l | vos a appella e*n* tant grant lucz e*n* aq*ue*st segle […].
> O frayres, no*n* se*r*e licit regardar en dar|eyre d*e* l'arayre, no*n* se*r*e licit d*e* auvir la vocz | de la molh*er* mal amonesta*n*t, czo es n*ost*ra carn, | la qual, ben q*ue* suffra motas cosas, emp*er*czo ella | recep[50] destruime*n*t al port.

[49] Ms. *dit*, ma lat. *ritus*.

[50] Nel margine sinistro, prima di *recep*, *non* in inchiostro piú chiaro e di mano piú

La terza parte del testo (da p. 5, l. 6 a p. 6, l. 16) è il primo paragrafo della lettera a Bucero (cf. sopra):

> Epistola ad Bucerum. |
> Dominus tecum, optime ac perdottissime[51] in Christo Bussere. | Nos non poen far que nos non nos alegran e nos | rejoyssan e que non glorifiquen Dio en tu e en li teo | semblant quant nos auven e vessen Dio se esser | degna de vos replenir del don de la soa vera pieta, | sciencia e fe e de aver enlumena tanti home per | vos non solament en Jermania, aqui hont es abondi|volment e manifestament, mas acerta en motas autras | regions. […] || nos haven dereco ju|ja esser bon e mot neccessari si nos demandessan | conselh a tu sobre aquesta cosa, principalment cum | tu sies tant grant home car, coma se di, plus | veon li olh que l'olh. Per que, o bonissime home, yo | te prego non nos despreciar, ben que sian grossiers, | tart, non sabent e alpostot non degnes per li qual | sian fayt parollas, mas totas vecz recordate | non de nos, mas de Dio e de las armas del nostre | simple poble. Donca nos perpausen a tu, enaysi coma | a Colampadio, aquellas cosas que s'ensegon. Donca | entent ja. |

Segue (da p. 6, l. 17 a p. 7, l. 17) il primo paragrafo della risposta di Bucero (*Buc.*: 48, ll. 1-14):

> Martin Busser̃o prega que gracia sia mul|tiplica per lo nostre Segnor *Jhesu Christ* a li seo chari|ssime frayres li qual son appella Vaudes. |[52]|
> Lo Segnor Dio sia beneit e lo nostre payre, lo | qual vos a consserva entro ara en tant grant | conoysencza de verita e ara vos a embrassa | aczo que vos haya juja esser cosa degna d'encer|car de la nostra fe.[53] […] || Aquesta una cosa nos | desplay principalment, que ara nos sen plus occupa | que a nos non ley de respondre a vos tant amplament | coma volrian. Totas vecz nos aven parla | plus amplament que unachascuna cosa cum li nostre | frayre ama, Georgi Morel e Peyre Maczon. |

A questo punto s'innestano le *peticions* (da p. 7, l. 18 a p. 117, l. 13), la cui struttura è data da una domanda dei *barba* seguita dalle risposte dei rifor-

corsiva (seriore?) tenta di correggere una lezione non compresa (*recep destruiment*), guastando però il senso.

[51] Ms. *per dott̃ne*.

[52] Riga bianca.

[53] Ms. *fin*; lat. *fide*.

matori.[54] Per es., il quesito iniziale (da p. 7, l. 18 a p. 8, l. 27) trova corrispondenza nella prima lettera a Ecolampadio (*Ecol.*: 504):

> [Pe]ticio*n* 1.[55] De m*in*istro*rum* ritibu*s*. |
> Pru*m*ierame*n*t tuit aquilh li qual d*e*vo*n* ess*er* | receopu e*n*tre de nos, qua*n*t ilh son encara cu*m* | lor gent, ilh pregan cu*m* genolh plega tuit | aquilh li qual atroban d*e* li n*ost*re receopu q*ue*, si | a lor play, li recepia*n* al menestier e q*ue* a lor | placza de pregar enap*re*s Dio a czo q*ue* ilh sian | fayt d*e*gne de tant gra*n*t offici. E qua*n*t nos | nos ajosten e*n*semp, las p*re*guieras e las d*e*mandas | de li p*re*dit req*ue*rent son anu*n*cias a tuit li frayr*e* | | auvent. E enay*s*i luoc de ess*er* e*n*segna e do*n*a | per *cun*selh d*e* tuit li frayre a li p*re*dit req*ue*rent, | si emp*er*czo ilh aure*n* bon testimo*n*i. M*as* li pre|dit requere*n*t no*n* fan las predictas cosas[56] p*er* | autra fin, si no*n* q*ue* p*er* d*e*mostrar hu*m*ilita. […] | | […] ~~E pois, en~~ | apres[57] aquest te*m*p consuma, son receopu cu*m* | lo sacra*men*t d*e* la eucharestia e cu*m* l'enposicions | d*e* las ma*n*s e*n* l'offici d*el* preverage e de la p*re*di|catio*n*. E enapres aiczo li trameten predica*r* | duy e duy.

Alla *peticion* segue la risposta di Ecolampadio (da p. 8, l. 27 a p. 9, l. 3 = *Ecol.*: 512):

> R*esponsion* Ocolanpadii. | |
> Quant q*ue* se ap*er*ten a li m*en*ist*r*e d*e* la P*ar*olla, | nos aprove*n* que vos no*n* recebe q*ua*l se volha, | m*as* homes creisus en victa prova,

quindi quella di Bucero (da p. 9, l. 4 a p. 10, l. 6 = *Buc.*: 48, ll. 16-20; 49, ll. 1-15):

> R*esponsion* Buss*er*i. |
> Czo q*ue* vos recebe li ome prova al menes|tier de l'Eva*n*geli es segont l'ord*e*na*men*t de sanct | Paul, .I. Thi*mo*ti*o* 3 c*apitol* e Tith .I. Mas q*ue* ilh pre|guo*n* si ess*er* receopu en aq*ue*st orde, cu*m* ilh no*n* | haya*n* encara coveni-

[54] La bibliografia precedente (per es. *Buc.*: 25, n. 6) ne mette in rilievo soltanto 47, che sono però solo quelle comprese tra p. 55, l. 5 e p. 111, l. 13.

[55] Ms. *ticiō* | *i*, su due righe (*i* a livello di *Prumierament*, cf. sotto), nel margine sinistro; la prima porzione di testo della prima riga (senz'altro *pe*) è illeggibile a causa della rilegatura; nella seconda s'intuisce *1* (o *i*).

[56] Ms. *cosas* con *o* su precedente *a*.

[57] La cancellatura, che interessa un passaggio nelle linee precedenti, s'arresta a metà parola senza motivo evidente.

> bleta d'*e*nsegnar, es sen|cza l'usage d*e* la velha Gleysa. Ac*erta*, si aq*ue*l | qu'es ja cove*n*ivol d'aq*ue*st offici e desira aytal | cosa p*er* studi d*e* gagnar armas a *Christ*, el d*e*sira | bona obra, enay*si com*a di Paul: donca nos juje*n* | q*ue* la s*er*ia melhor q*ue* li evesq*ue*, czo es li v*ost*re | p*r*incipal m*en*istre, p*er* lo testimo*n*i d*e* li frayre | slegissa*n* aquilh li qual creyria*n* ess*er* a d*eve*n*i*r | cove*n*ivol al m*en*istier d*e* l'Eva*ng*eli, e no*n* li req*uer*|ent. E encara nos volria*n* q*ue* te*m*p pl*us* long | d'enpenre fossa do*m*na en aquisti. […] E d*e*reco | vos d*e*ve d*e*ligenta*men*t avissar ayci q*ue* occasio*n* | d'ociosita no*n* sia do*m*na a alcu*n*, al qual son[58] | | encar trop d*e*clina aq*u*ilh q*ue* no*n* son mal. |
>
> M*as* a nos sembla q*ue* vos fugia alpostot czo | que aquisti amenon alcu*n* te*m*p cu*m* las v*ost*ras | vergenas. Car alcu*n* no*n* es tant sanct, lo q*ua*l | no*n* sia e*n*molesi p*er* la *cun*versacio*n* d*e* las fennas, | ben q*ue* ellas sia*n* castas.[59]

Questo schema conosce delle varianti: domande con una sola risposta, serie di *peticions* con repliche puntuali o cumulative, risposte suddivise in paragrafi, digressioni. La situazione, già piuttosto complessa a livello di struttura, è poi complicata da due elementi.

Innanzitutto s'incontrano numerose sottolineature e cancellazioni, come nell'es. citato sopra e che qui si riprende allargando il contesto (p. 8, ll. 5-17 (= *Ecol.*: 504):

> […] M*as* | tuit aquilh li qual se recebo*n* ent*r*e d*e* nos e*n* l'o|ffici di m*en*ist*r*e eva*n*gelic[60] ~~venon la plus part~~ | ~~d*el* garda*men*t d*e* las bestias e d*el* coutiva*men*t d*e* la te*rr*a~~ | ~~e de heta d*e* .25. e alcuna vecz de .30. an e al~~|~~postot senceza letras~~[61]. <u>E prove*n* li predit</u> re|quere*n*t entre d*e* nos ~~.13. o .X. mez de yvern de~~ | ~~3. o de .4.~~[62] an si ilh son de ma*n*ieras cove*n*ivols | e agradivols.

Inoltre, alcuni passaggi offrono dati contraddittorî rispetto al rapporto tra ipotesto e traduzione. Per es., in questo passo di Bucero (*Buc.*: 58, ll. 37-38):

> Vt autem sciatis, qua nos fide pueros baptizemus: Scimus, etsi nos alias ac pauciores uetus populus ceremonias habeamus […],

[58] Ms. *son ẽ*, con anticipazione di *encar* della p. seguente.

[59] Ms. *Mas […] castas* depennato con tratto obliquo.

[60] Ms. *en l'offici di menistre evangelic* senza corrispettivo latino.

[61] Ms. *venon […] letras* di lettura difficile a causa della cancellatura marcata e in inchiostro leggermente piú scuro.

[62] Ms. *.13. […] .4.* di lettura difficile (cf. sopra, n. 61); in corrispondenza di *3. o de .4.* aggiunta interlineare *per tres ou quatre* (cf. sopra).

tra *baptizemus* e *Scimus* vi è un lungo passaggio cancellato, ma ancora leggibile; il testo occitano (p. 33, ll. 1-4) ha una sutura perfetta, che lo fa supporre traduzione da un testo con la cancellatura o piú probabilmente da una copia in pulito:

> Mas aczo que vos sapia per | qual fe nos baptej*e*n li enfant, nos sab*e*n, | ben q*ue* nos hay*a*n autras cerimo*n*ias e pl*us* | poc q*ue* lo poble antic […].

Per contro, rispetto a questo punto del questionario proposto a Ecolampadio (*Ecol.*: 504):

> Non audet enim sequens sine pracedentis licentia aliquid quantumcunque minimum, ut verbi gratia: bibere aquam, contrectare. Non tamen credimus esse peccatum, si secus dictus sequens faceret; sed quia omnia honeste et secundum ordinem facienda, ad hunc finem praedicta facimus,

la traduzione ha (p. 10, ll. 11-19):

> […] Car lo segue*n*t | no*n* deo far alcu*n*a cosa sencza la licie*n*cia del | de*v*a*n*t-pausa encara circa las petitas cosas, | ~~coma es de beore d'ayga~~. E ssemilhat*men*t li de|na*n*t-pausa no*n* devo*n* far alcu*n*a cosa sencza | la liciencia d*e* son *cum*pagno*n*, m*as* nos faczen | tant sola*men*t aquestas cosas e las semilha*n*t afin | que totas cosas sia*n* faytas e*n*tre de nos e se|gond orde,

dove risaltano la cancellatura di *coma es de beore d'ayga* e la discrepanza tra

> Non tamen credimus esse peccatum, si secus dictus sequens faceret

e la sua "traduzione", ossia

> E ssemilhat*men*t li dena*n*t pausa no*n* devo*n* far alcu*n*a cosa sencza la liciencia d*e* son *cum*pagnon.

Questi due elementi fanno sospettare che il rapporto tra ipotesto e traduzione non sia (sempre) lineare e mi pare condivisibile, benché da precisare, l'osservazione di Cameron 1984: 136 per cui

> the debates in 1530 were not a simple exchange of letters, but a long discussion involving drafts and redrafts […].[63]

[63] Cf. anche Cameron 1984: 202.

L'edizione critica dovrà perciò affrontare specialmente tre problemi: il rapporto cogli ipotesti; la *ratio* e la successione degli interventi;[64] e la lingua del testo.

4.3. *Il testo occitano: lingua*

Le uniche osservazioni sulla lingua avanzate finora sono quelle (generiche ma fondate, poiché la studiosa lavorò ai testi di Vinay 1975, cf. *ibi*: 7) di Luciana Borghi Cedrini, la quale si limita a rilevare che essa non si discosta clamorosamente dai «modi fonetici, morfologici, sintattici e lessicali» reperibili negli altri valdesi.[65]

Queste valutazioni sono confermate dai sondaggi condotti per questo studio. Va però ricordato che la finestra temporale per la composizione del testo è molto stretta (gli ultimi mesi del 1530); che si tratta dell'unico scritto valdese di cui conosciamo con tutta probabilità l'autore e dunque il suo profilo linguistico (occitano brianzonese, cf. sotto); e che il testo è stato redatto con ogni probabilità in Provenza. In questo quadro, inusualmente preciso, è opportuno rilevare non tanto ciò che è linguisticamente "valdese", quanto alcune deviazioni dalle forme attese. Le osservazioni seguenti sono dunque da intendere come piste di ricerca, senza pretesa di esaustività.

Una delle cifre piú caratteristiche della *scripta* valdese è l'uso di *a* per gli esiti di -A; di *o* per quelli di -Ų, Ŭ e Ō (ma cf. sotto); e di *u* per quelli di Ū. Il quadro interpretativo corrente, qui riassunto, è proposto in maniera organica da Borghi Cedrini 1988.

La studiosa pone a confronto i testi valdesi coi cosiddetti *Misteri delfinatesi* (o *alpini*), otto sacre rappresentazioni redatte nella *scripta* delle Hau-

[64] Per Todd 1865: 20 «in the erasures […] the object apparently was to omit everything, properly speaking, Waldensian […] with the dishonest intention of concealing the original difference in doctrine and discipline between the Vaudois and the Reformed […]».

[65] Borghi Cedrini 2017: 216; cf. anche *ibi*: 235 e 263. Profili linguistici in Poetz 2021: 254-98; Borghi Cedrini 2017: 133-267 (in partic. 135-212 e 227-52; *ibi*: 253-65 una rassegna degli studi sulla lingua fino al 2006, da integrare con quanto *ibi*: 266-7); Cornagliotti 1995; *Bestiario valdese* (Raugei): 61-140; *Vertuz* (Dal Corso–Borghi Cedrini): xxxix-lxxi; *Vergier* (Degan Checchini): xli-xcvi; *N. T. Carpentras* (Nüesch): II; Barth 1893.

tes-Alpes e messe in scena nel brianzonese nel primo Cinquecento: *Historia sancti Anthonii*, *Istorio de sanct Poncz*, *Istoria Petri et Pauli*, *Ludus sancti Jacobi*, *Istoria translationis sancti Martini*, *Moralitas Sancti Heustachii*, *Mystère de saint Barthélemy* e *Ystoria sancti Andree*.[66] Borghi Cedrini osserva che questi testi utilizzano quasi esclusivamente *o* per gli esiti di -A e *ou* per quelli di -Ụ, Ŭ e Ō, mentre si comportano come quelli valdesi – ossia usano *u* – per gli esiti di Ū, che dal Trecento passano a /y/ in concomitanza con la chiusura /o/ > /u/. Questi dati permettono a Borghi Cedrini di avanzare tre osservazioni.

In primo luogo, posto l'isolamento grafico di *u*, è chiaro che i *Misteri* non possono usare *o* per gli esiti di -Ụ, Ŭ e Ō, perché il grafema è già "occupato" per l'esito di -A, che nel Quattrocento passa ad /o/: di qui la necessità di *ou*. Per lo stesso scopo la *scripta* valdese può invece usare il segno *o*, che è "libero" perché, per l'esito di -A, questo sistema impiega *a*; ma ciò può avvenire solo se tale *scripta* si basa su una varietà che mantiene /a/ < -A.

In secondo luogo, la studiosa nota che la *scripta* valdese nella forma in cui la conosciamo non può essersi formata «molto prima del pieno o addirittura del tardo XV secolo», in quanto

> ha già elaborato e applica […] una soluzione di totale isolamento (mediante la grafia *u*) dell'esito in palatale di Ū e per contro di convergenza (nella grafia *o*) degli esiti velari di Ụ e Ŭ, Ō […] quale altrove non si registra prima della fine del XV secolo (Borghi Cedrini 2017: 246-7).

In terzo luogo, Borghi Cedrini rileva che delle Valli valdesi,[67] ossia Pellice, Chisone e Germanasca nelle Alpi Cozie, solo il dialetto della Germanasca ha oggi /o/ finale laddove -A era scoperta. Se la generale estraneità all'evoluzione /a/ > /o/ fa pensare che la *scripta* valdese si sia formata sulla base di queste parlate,[68] ciò non esclude che anche il dialetto della Val Germanasca possa aver avuto un ruolo, purché il passaggio ad /o/ sia avvenuto a *scripta* ormai formata.[69]

[66] Quadro e rimandi bibliografici in *Moralitas* (Bellone): 9-17.
[67] Concetto che in realtà nasce da metà Cinquecento, cf. Tron 2001.
[68] Cf. Borghi Cedrini 2017: 247.
[69] Cf. Borghi Cedrini 2017: 250 e *Mettra Ceneche* (Borghi Cedrini): 187, n. 142.

Oggi questa sistemazione presta il fianco a qualche fisiologica critica. Innanzitutto bisogna allargare lo sguardo oltre l'occitano alpino presente – ora e in antico – nelle Valli e dintorni, per es. indagando la reale estensione di /a/ finale conservata e tenendo presente che la *scripta* valdese è compatta sulla resa degli esiti di -A. Borghi Cedrini 2017: 189 rileva infatti solo dieci casi di *o*: uno ciascuno nei mss. Cambridge, University Library, DdXV.30 (c. 47v *delogno* 'allontana') e Dd.XV.34 (c. 46v *amero* 'amerebbe'); tre nel ms. Dublin, Trinity College Library, 258 (cc. 154r *peissimo* 'pessima'; 161r *aserto* 'certamente'; 165r *agro* 'avrebbe'); cinque nel ms. Zürich, Zentralbiliothek, C 169 (cc. 96v *autro* 'oltre'; 176v *osto osto* 'togli, togli'; 295v *foro* 'fuori'; 344r *adonco* 'dunque'; 386v *sinagogo* 'sinagoga').[70] Di questi, *delogno* mi pare dubbio. Dal canto suo il ms. 259 finora non offre sorprese, in quanto trovo solo *dormilho* 'sonnecchia' a p. 2, l. 2.

Piú complesso è il caso di *o* per gli esiti di -U̯, Ŭ e Ō. Se da un lato le analisi piú recenti dei *Misteri* hanno messo in luce la compresenza di grafie *o*, *ou* e *u* per lo stesso esito (Bellone 2006: 167-9; *Passion* (Sibille): 511), d'altro lato anche i testi valdesi hanno casi di *ou*. Il problema è già affrontato in *Mettra Ceneche* (Borghi Cedrini): 184-5, dove prima s'osserva che

> il diagramma [*sic*] *ou* non vi [nei testi valdesi] compare pressoché mai […] In essi, o̯ [è di norma rappresentata da *o* […]; cosí pure o̯] […]; cosí pure o̯ + N rimasta intervocalica o divenuta finale, oppure appoggiata […]; cosí ancora O protonica […]; nonché (I +) u̯ […]; ed (E +) u̯ […]; ed infine L vocalizzata davanti a S finale […], ed *o* atona finale,

quindi che

> [l]e rarissime eccezioni a queste norme, quali ad es. *souvent* […] accanto a *sovent* […], trovano altre spiegazioni che l'uso del digramma (in *souvent* la *u* pare piuttosto un inserto davanti a *v*); contro il quale anzi la *scripta* valdese pare nutrire una autentica avversione (perfino dove dovrebbe recare *ou* = *o* + L vocalizzata, pone invece spesso *oo*, oppure *o*: cf. ad es. […] *avooteri* e *avoteri* accanto ad *avouteri* per ADULTERIUM, e *mot*, *mota* per MULTUM, -AM).

Le eccezioni, tuttavia, non sembrano «rarissime». Solo negli undici testi di *Sermoni valdesi* (Giraudo), per es., rilevo:

[70] In Borghi Cedrini 2017: 249 si menzionano un paio di altri casi oltre quelli già repertoriati senza darne i riferimenti, né ho potuto aggiungervene di nuovi.

1. tre casi di *scomou* < *EXCOMMOVIT in 1AVV.1, l. 23; 1AVV.2, l. 3; 1AVV.4, l. 23, tutti dal ms. Dublin, Trinity College Library, 267; in corrispondenza di 1AVV.4, l. 23 il ms. 263 di Dublino ha pure *scomou*, mentre il Genève, Bibliothèque de Genève, l.e. 206 *scomoo*;
2. un caso di *promou* < PROMOVIT in 2AVV.1, l. 21 (ms. 267 di Dublino), ma nessuno di *-o(o)*;
3. sei casi di *voucz* < VŌCE(M) in 1AVV.1, ll. 29 e 42; 2AVV.4, l. 24; 2AVV.5, l. 17; 2AVV.6, ll. 35 e 118 (tutti dal ms. 267 di Dublino), ma nessuno di *-o(o)-*;
4. in 1AVV.2, l. 6 un caso di *mouvament* < MOVIMĒNTU(M) nel ms. 267 di Dublino cui si contrappone *movament* nel ms. 260 dello stesso fondo.

Tralasciando i casi di /u/ < L vocalizzata + T / C che combinati con precedenti /u/ dànno esiti resi con *ou* (ess. *touta*, *doucza*) – in quanto già Borghi Cedrini (2017: 205) rileva che qui la grafia del secondo elemento «varia tra *u* […] e *o*» – mi limito a osservare che sul problema di *o* / *oo* / *ou* nei testi valdesi sarà necessario ritornare con analisi piú dettagliate.[71] Da questo punto di vista, il ms. 259 fornisce, oltre a esempi di fenomeni già visti, qualche elemento notevole la cui rilevanza è stata saggiata su un *corpus* di controllo.[72]

La forma *dounes* '(tu) dai' (p. 1, l. 22) è un caso di resa *ou* per «o̧ + N rimasta intervocalica» (Borghi Cedrini 1981: 185, con un es. di *dona* '(egli) dà'). L'assenza di corrispettivo nel *corpus* di controllo fa avanzare il dubbio che si debba invece leggere *donnes*, ma nel codice la forma col raddoppiamento è attestata solo con una delle due *n* in *titulus*.

Per *Mourel* (p. 2, l. 2) non c'è ovviamente il confronto col *corpus*, ma è l'unica occorrenza con *ou* contro due *Morel* alle pp. 7, l. 17 e 116, l. 17.

Nouchastel (p. 5, l. 23) è una correzione, dacché l'erroneo ms. *Mōchastel* si spiega solo con la trafila *Nou* > *Mon* > *Mō*.[73] Nel *corpus* c'è *nou* in Poetz

[71] Una possibilità da vagliare è che le scritture *ou*, laddove ci si attenderebbe *oo*, siano indotte dalla volontà di evitare la ripetizione.

[72] Nell'impossibilità di effettuare una ricerca esaustiva, il *corpus* è stato composto da: 1) gli undici testi dei *Sermoni valdesi* (Giraudo); 2) altri 21 sermoni già pronti per la stampa; 3) tre trattati editi in Poetz 2021; 4) *Absolucion* (Poetz); 5) *N. T. Zurigo* (Salvioni); 6) *Bestiario valdese* (Raugei).

[73] Ingiustificata dunque la correzione *Noochastel* proposta, senza discussione, da Bucer, *Briefwechsel* (Friedrich *et alii*): 25, ll. 8-9.

2021: 471, l. 158 (ms. Dublin, Trinity College Library, 267) e 13 volte in *N. T. Zurigo* (Salvioni); *noo* è presente *ibi*: 266 (= c. 375v) e in *Bestiario valdese* (Raugei): 166, l. 19.[74]

La forma *ou* 'oppure' (p. 8, l. 12) è in una nota interlineare («per tres ou quatre», cf. sopra), vergata in inchiostro analogo a quello del testo ma di scrittura piú corsiva e inserita in un complesso sistema di cancellature e correzioni, di stratificazione ancora incerta: per questi motivi, considerato che non se ne reperiscono altre occorrenze, conviene per ora tenerla da parte.

Risultano al momento *hapax* anche *nous* 'noi' (p. 52, l. 1), opposto al normale (nel *corpus* e nel ms. 259) *nos*; e *poun* 'possono' < *POTUNT (p. 58, l. 13). Rispetto a questa forma, nel *corpus* di controllo si trovano perlopiú occorrenze di *pon*: 10 in *Sermoni valdesi* (Giraudo); 18 in Poetz 2021 (13 in *Ayczo es la causa del departiment de la gleysa romana*, ms. 262 di Dublino; due nell'*Epistola al serenissimo Rey Lancelau*, stesso codice; tre in *Qual cosa sia Antichrist*, ms. 267 del medesimo fondo); 12 in *N. T. Zurigo* (Salvioni); 11 in *Bestiario valdese* (Raugei), dove in un caso (p. 210, l. 12) *poon* del ms. 261 di Dublino s'oppone a *pon* del ms. Cambridge, University Library, Dd.XV.29.[75]

Il bottino è magro, ma forse non privo di senso. Su cinque forme (escludendo *ou*, cf. sopra), tre compaiono tra p. 1 e p. 5: è possibile che si tratti dell'insorgenza di abitudini scrittorie proprie dell'autore, subito obliterate a favore dell'adesione al modello di prestigio costituito dalla *scripta* letteraria.

Altre particolarità rispetto alla media di quest'ultima vengono dalla morfosintassi, che offre forme da confrontare con un *corpus* allargato a testi in *scripta* brianzonese e piú latamente occitani.[76]

[74] In *N. T. Zurigo* (Salvioni): 26 (= c. 22v) rilevo anche *noo* 'nove'.

[75] La copia del ms. Dd.XV.29 è refrattaria a *ou*, offrendo solo *tout* 'tolti' (Borghi Cedrini 2017: 146, capitolo *Del pic*) e *voutor* (*ibi*: 148, subito contraddetto da *vootor*).

[76] Per i testi valdesi, oltre a quelli listati sopra s'è fatto ricorso a lavori di cui si dànno via via i riferimenti. Il *corpus* di controllo non-valdese contiene: 1) *Moralitas* (Bellone), di seguito *MSE*; 2) *Passion* (Sibille), di seguito *PSA*; 3) *Mettra Ceneche* (Borghi Cedrini), di seguito *MC*; 4) il protocollo occitano (1530) del notaio valchisonese Orcel, di seguito *PO* (cf. Bronzat 1985; ho usato la trascrizione inedita di Bronzat). Laddove ritenuto utile, il confronto è stato esteso anche a *COM2*, *DocLing* e *TMAO* (per gli ultimi due repertori

La congiunzione *ben que* è ignota ai testi valdesi di controllo, che usano *ja sia czo que* o perifrasi. Il sondaggio sul ms. 259 ne dà invece 20 casi: in un punto (p. 6, l. 10) non ha corrispettivo latino; altrove traduce *cum* + cong. (p. 18, l. 4), *etiamsi* (p. 45, l. 14), *etsi* (pp. 33, l. 1; 41, l. 11; 43, l. 12), *licet* (pp. 3, l. 21; 29, l. 10; 47, ll. 26-27), *quamlibet* (pp. 10, l. 6; 36, ll. 1 e 2; 41, l. 16), *quamquam* (pp. 26, l. 5; 29, l. 14), *quamvis* (pp. 5, l. 4; 12, l. 14; 15, l. 11; 33, l. 19) e *tametsi* (p. 2, l. 13). Ne rilevo casi in *MSE* (vv. 491, 977),[77] *PSA* (vv. 672, 973, 1287, 1567) e *PO* (testamento di Maria vedova di Johan Vilhot, 13-12-1531). *COM2* aggiunge occorrenze da altri *Misteri delfinatesi*;[78] *DocLing* registra la forma nelle Alpes-Maritimes[79] e nelle Bouches-du-Rhône,[80] dov'è rilevata anche da *TMAO*,[81] che vi allega casi nell'Hérault[82] e nel Béarn.[83] *FEW* 1,323a segnala *mbek* 'tandis que' a Prali, in Val Germanasca; *TdF*, *s. v. bèn* si limita a registrare *bèn que*, *be que*, *en tout be que* 'bien que, quoique, encore que'.

Della congiunzione *pur que* conto finora cinque occorrenze nel ms. 259, dove traduce *modo* (pp. 29, l. 8; 48, l. 16), *tamen* (p. 15, l. 19), *tantum* (p. 45, l. 24) e *non habentes ullum […] respectum* (p. 46, l. 14: *pur que non se*

riporto anche le sigle assegnate ai singoli testi e i relativi riferimenti); ulteriori dati vengono da *FEW*, *TdF*, *DOM*, *AIS* e *ALF*.

[77] Occorrenze entrambe glossate 'poiché' da *Moralitas* (Bellone): 281, che vi aggiunge un caso a mio avviso indebito al v. 2160 («La faut ben que nos sapian!»).

[78] *Mystère de Saint Barthélemy* (Fiat); *Ludus Sancti Jacobi* (Arnaud); *Mystère de Saint Martin* (Guillaume); *Istorio de Saint Ponczˇ* (Guillaume). Non va considerata come caso di 'benché' l'occorrenza in *Poésies Wolfenbüttel* (Verlato): 206, v. 39 *Ben que mils an degeson permaner*, che qui ha piuttosto valore ipotetico 'anche se' (cf. *ibi*: 207).

[79] Carta di Saint-Martin-Vésubie (1499), docAlpM043: 17.

[80] Estratti degli statuti e convenzioni di Arles (1251-1385), docArles001: 59; *Livre noir* di Arles (1251-1395), docArles002: 63; lettera di autorizzazione delle gabelle di Arles (1426), docArles013: 11 e ulteriore redazione dei relativi capitoli (1521), docArles085: 9; lettera di Luquet Rodelhat al suocero Bertran Rocafort, Marsiglia (8 aprile 1415), docMars019: 4; lettera dei rettori dell'ospedale Saint-Lazare ai consoli di Marsiglia (9 luglio 1485): 6.

[81] *quant ben que* in una carta di Grasse (1464), ArchGrasseM.10: 21:25; molte occorrenze nei *Traités d'arpentage et de bornage de Bertrand Boysset* (Arles, circa 1404), TrArp2P.

[82] *Comptes consulaires de Montagnac* (1442-1443), CConsMontV.15: 18.75:1.

[83] *bien que* in una copia di metà Seicento della *Chronique d'Arnaud Esquerrier* (XV sec.), ChrAEsqPC: 89:14.

haya respet). Manca nel *corpus* valdese di controllo, ma c'è nel ricettario del ms. Cambridge, University Library, Dd.XV.32 (c. 11v, l. 2)[84] e nel poemetto *Lo novel sermon* (vv. 86, 90, 180). Non ne ho reperite occorrenze negli altri repertori.[85]

La costruzione impersonale *(il) y a* 'c'è, ci sono' è ignota al *corpus* valdese di controllo, che usa *la/lo es/son*.[86] Il sondaggio sul ms. 259 ne dà cinque casi: *la hi auria mencz de ypocresia* (p. 44, ll. 18-19; *la non y ha luoc* (p. 37, l. 2); *lo y a differencia* (p. 12, l. 11); *lo y a mencz de contenczon* (p. 25, ll. 23-24); *n'i a motas* (p. 2, l. 26); *si y a alcuna cosa* (p. 12, l. 26); a questin è da aggiungere *el non a alcuna epistola* (p. 46, l. 10), che traduce *non […] epistola est*. La formula è ben attestata in *MSE* (vv. 312, 1335, 2854, 17a), *PSA* (ess. vv. 131, 134, 1950, 2223) e *MC* (v. 276). *COM2* rileva occorrenze in altri *Misteri*[87] e nel resto della letteratura provenzale (trobadorica e non); *TMAO* e la carta *ALF* 89 *il n'y a pas de* ne confermano l'ampia distribuzione antica e moderna.

Nel ms. 259, *manco* vale 'minore' alle pp. 4, l. 19 *cum manco perilh* (*minori periculo*) e 15, l. 18 *cum manco agravecza* (*minore cum gravamine*); 'meno' a p. 20, l. 3 *tant […] manco* (*tanto minus*); 'nemmeno' alle pp. 39, l. 3 *ha manco volgut* (lat. *non minus […] voluit*) e 40, l. 5 *non cuntrastan manco* (lat. *non minus contra […] pugnant*); ed entra in *nient de manco* 'nondimeno', traducendo *nihilominus* (pp. 16, ll. 8 e 27) e *tantum* (p. 19, l. 4). A questi casi se ne oppongono due di *mencz* come avverbio comparativo (pp. 25, ll. 23-24 *mencz de contenczon*; 44, ll. 18-19 *mencz de ypocresia*). Proprio *mencz* è la forma standard nel *corpus* valdese di controllo, dove c'è però anche *almanco* in *N. T. Zurigo*

[84] Cf. Maraschi in c. s.

[85] *Six Vaudois poems* (Chaytor): 19 e 23. Il testo è tràdito dai mss. Cambridge, University Library, Dd.XV.30; Dublin, Trinity College Library, 261; Genève, Bibliothèque de Genève, l.e. 207. Da interpretare come occorrenze di *mas que* 'purché' con *pur* in funzione rafforzativa quelle rilevate da *COM2* in Guiraut Riquier (Linskill): 39, v. 416 *mas pur qu'es aventura* e 71, v. 7 *mas pur que cossiran*; cosí anche per il caso di *per pur tan que* nel *Boeci* registrato da *FEW* 9,619b. Di piú difficile valutazione il caso di *Deux manuscrits* (Noulet–Chabaneau): 52, v. 12 *mas d'ome pur que viva*, dato anche il carattere oscuro del testo.

[86] Cf. *Vergier* (Degan Checchini): lxxii.

[87] *Mystère de Saint Barthélemy* (Fiat); *Mystère de Saint Martin* (Guillaume); *Istorio de Saint Poncz* (Guillaume); *Istoria Petri et Pauli* (Guillaume).

(Salvioni): 49, ritenuto dall'editore «pretto italianismo» (*ibi*: 292), cui può aggiungersi *manco* 'meno' nel ms. Genève, Bibliothèque de Genève, l.e. 209 (cf. *Vergier* (Degan Checchini): 210). La forma è assente in *MSE*, *PSA*, *MC* e *PO*. *DocLing* ha sette occorrenze di *manco* 'nemmeno, neppure' nel regolamento di polizia di Saint-Étienne de Tinée (Alpes-Maritimes) del 24 febbraio 1630, testo con forte componente linguistica italiana.[88] *FEW* 6.1,140a registra awald. *manc … non* 'ne […] pas non plus', senza riferimenti; *TdF*, *s. v. manco* riporta 'pas, point, nul, rien; seulement, dans les Alpes-Maritimes'. La carta *ALF* 867 *moins* dà solo il tipo *me(n)(s)* per l'area di nostro interesse, mentre *AIS* 1643 *aspettate almeno un'ora* riporta *aymenz* a Sauze di Cesana (Val Susa), *almank* a Pramollo (Val Chisone), *aymonk* a Pontechianale (Val Varaita) e, scendendo verso il Mediterraneo, *armanku* a Calizzano (Valle Bormida) e *owmank* ad Airole (Valle Roia).

La formula *non […] pas* è ignota al *corpus* valdese di controllo, che non conosce la negazione discontinua; essa è però restituita quattro volte dal sondaggio sul ms. 259 (pp. 11, ll-17-18; 15, l. 11; 27, l. 25; 30, l. 3) e torna spesso in *MSE*, *PSA* e *MC* (nessun caso invece in *PO*) e nei testi di *COM2* e *TMAO*.

La forma *pro* 'abbastanza' è ignota al *corpus* valdese di controllo e ai glossari di *N. T. Carpentras* (Nüesch), *Vergier* (Degan Checchini) e *Vertucz* (Dal Corso–Borghi Cedrini), dove invece rilevo *abastant* 'sufficiente' (anche in *La Barca*, v. 108, cf. *Six Vaudois poems* [Chaytor]: 5). Per i derivati di *BASTARE, *FEW* 1,277b segnala che «[d]ie gallorom. wortgruppe scheint ganz dem it. entlehnt zu sein».[89] L'assenza di *pro* nei testi valdesi è tanto piú significativa in quanto la forma, con questo significato, è riccamente attestata altrove: oltre che nel ms. 259, p. 15, l. 12 *pro lavor* (trad. di *sat laboris*), la si trova in *MSE* (ess. vv. 176, 561, 592, 1049; cf. anche glossario, *ibi*: 310), *PSA* (ess. vv. 42, 960, 1465, 1506) e nei testi repertoriati da *COM2* (tra cui altri *Misteri*) e *TMAO*; *FEW* 9,418ab registra i significati 'beau-

[88] Si tratta di docAlpM042: 3 (due occ.), 6, 9, 10, 13 (due occ.).

[89] *COM2* rileva occorrenze di *abastant* (e varianti) in testi trobadorici e non, tra cui l'*Istoria Petri et Pauli* (Guillaume) e il *Ludus Sancti Jacobi* (Arnaud). *DocLing* non ne ha casi, mentre *TMAO* ne trova in documenti navarresi perlopiú della seconda metà del XIV sec. (DocArchPamplCR.125 e 126; DocGascNavCS.70, 74, 216, 249, 279, 290 e 312; DocSCEstCR.24).

coup', 'assez' e 'suffisament' in tutto il dominio galloromanzo fin dal XII sec. La carta *ALF* 1757 *je n'ai assez* dà il tipo *pro* su entrambi i versanti dello spartiacque. Nell'area alpina di nostro interesse, *AIS* 696 *abbastanza bene* ha *pru ben* a Pramollo (Val Chisone), come variante di *abastansa ben*; *AIS* 1254 *ne hanno abbastanza* registra *pru* a Limone Piemonte (Val Vermenagna), Pontechianale (Val Varaita), Ostana (Val Po, come variante di *tantu*), Pramollo, Sauze di Cesana e Giaveno (Val Susa).[90]

Il pronome neutro *eyquen* 'ciò' è quasi ignoto al *corpus* valdese di controllo, che usa *ay-/eyczo*: l'unica eccezione finora reperita è *aquen* nel ms. Dublin, Trinity College Library, 262, p. 171, l. 16 («Mas ilh no*n* pon far aquen p*er*feitam*en*t»), che Poetz 2021: 429 corregge in *aquest* 'questo'. Per contro, il sondaggio sull ms. 259 restituisce a p. 16, l. 12 *eyquen messeyme* 'ciò stesso, la stessa cosa' come traduzione di *idipsum*. Salvo il caso di *aquen* citato sopra, non ho trovato forme analoghe nei testi e repertori di controllo, ma *Passion* (Sibille): 624 rileva che per le parlate moderne

> [e]n ce qui concerne les formes neutres, on a des formes en *-ò* (*eiquò*, *iquò*), dans l'escarton de Briançon (comme dans la plupart des parlers occitans actuels), mais des formes en *-en* ou *-òn* dans la partie italienne (*eicen* ~ *eiçòn*, *eiquen*…); ces dernières formes existent également en francoprovençal,

fornendo poi (*ibi*: 625-7) esempi dalle Valli di Susa (*eicen, eitien* a Rochemolles; *ician*, *itian* a Salbertrand), Chisone (*içon*, *iquen* a Pragelato; *eicen/eiçòn*, *iquen/quen-quí* a Fenestrelle) e Germanasca (*eiçon*, *eiquen*). Questi dati sono confermati dalle carte *ALF* 188 *ça* e 1203 *j'ai su ça*, dove si rileva *eyken* a Perrero (Val Germanasca), contro il tipo piú diffuso in *-ò* (ma *enikye* a Lanslebourg, Savoye).[91]

[90] Un'altra occorrenza a Pancalieri, a sud di Torino; ma *pro* è diffuso in gran parte dell'area altopiemontese, come mi comunica Riccardo Regis.

[91] In *PSA*, *MSE* e altri *Misteri* c'è *que(y)n(o)* agg. e pron. interr. 'quale': cf. Bellone 2006: 217-8 e Iserloh 1891: 48, per cui *quen* è condiviso coi testi valdesi. Barth 1893: 298 rileva *queyna* e *quena* come varianti di *qual* nel poemetto *La Barca* (cf. *Six Vaudois poems* (Chaytor): 10, v. 212) nei mss. Cambridge, University Library, Dd.XV.30; Genève, Bibliothèque de Genève, l.e. 207; e Dublin, Trinity College Library, 261 (in Barth 1893: 322 le forme di Ginevra e Cambridge sono erroneamente invertite e *qual* diventa *cal*); *FEW* 2,1477a registra *quinh* come f. di *queina* sulla base del glossario di *Six Vaudois poems*

Una prima interpretazione di questi dati evidenzia innanzitutto che il ms. 259 accoglie elementi (*ben que*, *(il) y a*, *non […] pas* e *pro*) attestati ovunque, ivi compresi testi affini al *corpus* valdese per tempo e luogo di produzione, i quali però non trovano riscontro nella *scripta* letteraria; inoltre, che il codice ha forme (*pur que*, *manco* ed *eyquen*) che nel *corpus* valdese sono sí attestate, ma raramente.

Di queste ultime, *eyquen* e *manco* sono geograficamente marcate: per la prima il Delfinato *aux eaux pendantes* e il francoprovenzale; per la seconda le Alpi Cozie centrali e meridionali, le Marittime, le Liguri e l'area italoromanza. La refrattarietà dimostrata dalla *scripta* valdese può forse spiegarsi con la volontà di preferire altre forme di maggior diffusione.

La stessa ipoteca può aver pesato su *ben que* e *pur que*. La prima, salvo occorrenze isolate, è infatti attestata tra le Bouche-du-Rhône, la Val Germanasca e le Alpi Marittime, oltre che nel dominio italoromanzo. L'assenza (o estrema rarità) della seconda dai repertori della lingua d'*oc* fa invece pensare a un italianismo, verso il quale potrebbe essere scattata una sorta di censura. È vero che l'attestazione nel *Novel sermon* certifica del suo accoglimento ai massimi livelli della *scripta*, ma è un caso per ora isolato: l'altro testimone (il ricettario del codice di Cambridge, cf. sopra) è anch'esso periferico rispetto al *corpus* letterario.[92]

La volontà di non accogliere forme troppo sbilanciate verso il dominio galloromanzo può invece spiegare l'assenza di *non […] pas*, o meglio il mancato impiego del *pas* ancora oggi in uso (cf. per es. le carte *AIS* 1450 *non è ancora matura* e 1678 *questa donna non mi piace*). La stessa *ratio* può essere invocata per *(il) y a*, la cui assenza però stupisce maggiormente: una costruzione analoga, benché col verbo *essere*, è infatti propria anche delle parlate piemontesi (cf. per es. la carta *AIS* 985 *c'è poco pane*); inoltre, una forma analoga a quella della *scripta* valdese (pron. *la/lo* + verbo *essere*) è

(Chaytor): 127, ma non trovo la forma m. nei testi né rilevo occorrenze di *quen* o varianti nel *corpus* valdese di controllo.

[92] Non manca forse di significato il fatto che nel ricettario si trovi *cuna* 'ciascuna, qualsiasi', forma a mia conoscenza ignota al resto del *corpus* valdese e ai repertori della lingua d'*oc*, ma presente per es. nell'occitano valchisonese del *Codice Gouthier* (cf. Maraschi in c. s., n. 7 e Hirsch 1975).

segnalata da *AIS* 985 *c'è poco pane* e 1550 *c'è una macchia* a Giaveno (Val Sangone) e Rochemolles (Val Susa, soltanto per la carta 1550).

Una spiegazione di segno totalmente opposto può darsi per *pro*, che testimonierebbe della resa di fronte all'avanzata del tipo italoromanzo *abbastanza*, subita da tutte le parlate galloromanze (cf. sopra).

Il ms. 259 testimonia dunque di forme per vari motivi scartate dalla *scripta* letteraria. Da un lato ciò significa, banalmente, che il testo occitano è perfettamente calato nel suo contesto spazio-temporale e che, per contro, la *scripta* valdese promuove solo alcune forme tra quelle disponibili. Dall'altro il nostro testo, benché redatto in una *scripta* che nelle grandi linee non varia rispetto al resto del *corpus* valdese, pare comunque frutto di un minore impegno al rispetto delle forme canoniche.

Acquista cosí nuovo valore la considerazione relativa alla grafia *ou*: se questo è un testo meno sorvegliato, qui e là possono emergere abitudini scrittorie di solito rifiutate. Un'ulteriore conferma in questo senso può venire dal passaggio a p. 26, ll. 13-15:

> Acerta lor mis*e*rias mesconois*o*n q*ue* cosa sia | l'ang*e*l d*e*l satanacz ess*er* trasfegu*r*a en a*ng*el de | lucz e d*e*mostrar religion d'ang*e*ls […],

che traduce *Buc.*: 56, ll. 19-22:

> Quid namque sit, angelum "Satanae transfigurari in angelum lucis" et angelorum religionem prae se ferre […] miseri ignorant.

È evidente che *lor miserias* 'le loro miserie' è erroneo rispetto a *miseri*. Si può correggere *miserias*, ottenendo *lor miserios* 'essi, miseri, […]', con *lor* soggetto ben attestato nel ms. 259 (ess. pp. 14, l. 8 *que lor vivan*; 26, l. 8 *tuit lor non han*; 27, ll. 16-17 *lor non veon*) ma non nel *corpus* valdese, che ha *ilh(i)*.[93] Ma si può anche pensare che *lor* stesso sia erroneo, in questo caso per *los*. Posto che l'articolo det. masch. plur. è *li* nella *scripta* valdese e anche nel nostro testo (ess. pp. 1, l. 6 *li fruc*; ll. 19-20 *li fidel*; 2, l. 4 *li rit*; 3, l. 7 *li seo*), *los*/*lous* si trova invece in funzione di soggetto e obliquo nei *Misteri delfina-*

[93] Cf. per es. *Bestiario valdese* (Raugei): 63; Borghi Cedrini 2017: 207; Poetz 2021: 287.

tesi (cf. Bellone 2006: 204). Non è quindi implausibile che *los* fosse un tratto della lingua dell'autore, non compreso da un copista uso ai modi della *scripta* letteraria valdese.

Andrea Giraudo
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Absolucion (Poetz) = Joanna Poetz, Absolucion. *Édition d'un traité vaudois*, in Fabio Barberini, Camilla Talfani (éd. par), *Trans-mission. Création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*, Turnhout, Brepols, 2022: 129-47.

Bestiario valdese (Raugei) = Anna Maria Raugei, *Bestiario valdese*, Firenze, Olschki, 1984.

Bucer, *Briefwechsel* (Friedrich *et alii*) = Martin Bucer, *Briefwechsel. Correspondance*, Band V (September 1530 – Mai 1531), hrsg. von Reinhold Friedrich, Berndt Hamm, Roland Liebenberg, Andreas Puchta, Leiden · Boston, Brill, 2004.

Crespin, *Actiones* = Ioannes Crispinus, *Actiones et Monimenta Martyrum*, s. l., 1560.

Crespin, *Livre* = Jean Crespin, *Le livre des martyrs*, s. l., 1554.

Deux manuscrits (Noulet–Chabaneau) = Jean-Baptiste Noulet, Camille Chabaneau (éd. par), *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle*, Montpellier · Paris, Société pour l'étude des langues romanes · Maisonneuve et Charles Leclerc, 1888.

Gilles, *Histoire* (Lantaret) = Pierre Gilles, *Histoire ecclésiastique des Églises Vaudoises de l'an 1160 au 1643*, éd. par Pierre Lantaret, Pignerol, Chiantore & Mascarelli, 1881, 2 voll.

Guiraut Riquier (Linskill) = *Les épitres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII^e siècle*, édition critique avec traduction et notes par Joseph Linskill, London, AIEO, 1985.

Istoria Petri et Pauli (Guillaume) = Paul Guillaume (éd. par), *Istoria Petri et Pauli. Mystère en langue provençale du XV^e siècle publié d'apres le manuscrit original […]*, Gap · Paris, Société d'Études des Hautes-Alpes · Maisonneuve et Charles Leclerc, 1887.

Istorio de Saint Ponc̦ (Guillaume) = Paul Guillaume, *L'Istorio de Saint Ponc̦*, «Revue des Langues Romanes» 31 (1887): 317-420 e 461-553; 32 (1888): 5-24 e 250-85.

Ludus Sancti Jacobi (Arnaud) = Camille Arnaud, *«Ludus Sancti Jacobi». Fragment d'un mystère provençal*, Marseille, Imprimerie d'Arnaud, 1858.

Mettra Ceneche (Borghi Cedrini) = Luciana Borghi Cedrini, *Cultura 'provenzale' e cultura 'valdese' nei* Mettra Ceneche *("Versi di Seneca") del ms. Dd XV 33 (Bibl. Univ. di Cambridge)*, Torino, Giappichelli, 1981.

Miolo, *Histoira* (Balmas) = Gerolamo Miolo, *Historia breve & vera de gl'affari de i Valdesi delle Valli*, a c. di Enea Balmas, Torino, Claudiana, 1971.

Moralitas (Bellone) = Moralitas Sancti Heustacii. *Mistero provenzale*, edizione critica a c. di Luca Bellone, Milano, LedizioniLediPublishing, 2013.

Mystère de Saint Barthélemy (Fiat) = M.–J. Fiat, *Le Mystère de Saint Barthélemy*, «Revue de l'Université de Lyon» 10 (1932): 303-71; 4 (1933): 155-77; 10 (1933): 339-90.

Mystère de Saint Martin (Guillaume) = Paul Guillaume, *Mystère de Saint Martin. Istoria translationis predicti Sancti*, «Revue des Langues Romanes» 52 (1909): 424-503.

N. T. Carpentras (Nüesch) = Hans-Rudolf Nüesch, *Altwaldensische Bibelübersetzung. Manuskript nr. 8 der Bibliothèque Municipale Carpentras*, Bern, Francke, 1979, 2 voll.

N. T. Zurigo (Salvioni) = Carlo Salvioni, *Il Nuovo Testamento valdese, secondo la lezione del codice di Zurigo*, «Archivio glottologico italiano» 11 (1890): 1-308.

Oekolampad, *Briefe* (Staehelin) = Ernst Staehelin, *Briefe und Akten zum Leben Oekolampads. Band II: 1527-1593*, in *Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte. Band XIX*, Leipzig, Heinsius, 1934.

Passion (Sibille) = Marcellin Richard, *La «Passion de saint André». Édition critique suivie d'une étude linguistique comparée*, par Jean Sibille, Paris, Champion, 2007.

Perrin, *Histoire* = Jean-Paul Perrin, *Histoire des Vaudois*, Genève, Matthieu Berjon, 1618.

Poésies Wolfenbüttel (Verlato) = Zeno Lorenzo Verlato, *Occitania periferica. Il canzoniere religioso di Wolfenbüttel*, «Rivista di studi testuali» 4 (2002): 173-247.

Scultetus, *Annales II* = *Abrahami Sculteti annalium evangelii passim per Europam decimo quinto salutis partae seculo renovati, decas secunda: ab anno MDXXVI ad annum MDXXXVI*, Heidelbergae, Typis Johannis Lancellotti Academiae Typogr. · Impensis Jonae Rosae, 1620.

Sermoni valdesi (Giraudo) = *Sermoni valdesi medievali. I e II domenica di Avvento*, edizione critica a c. di Andrea Giraudo, Torino, Claudiana, 2016.

Six Vaudois poems (Chaytor) = *Six Vaudois poems from the Waldensian MSS in the University Libraries of Cambridge, Dublin and Geneva*, ed. by Henry John Chaytor, Cambrige, University Press, 1930.

Vergier (Degan Checchini) = *Il Vergier de cunsollacion e altri scritti (manoscritto Ge 209)*, a c. di Annabella Degan Checchini, Torino, Claudiana, 1979.

Vertuz (Dal Corso–Borghi Cedrini) = *Vertuz e altri scritti (manoscritto Ge 206)*, a c. di Mario Dal Corso e Luciana Borghi Cedrini, Torino, Claudiana, 1984.

LETTERATURA SECONDARIA

AIS = Karl Jaberg, Jakob Jud, *Atlante italo-svizzero / Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, Zofingen, Ringier, 1928-1940, 8 voll. (anche in rete).

ALF = Jules Gilliéron, Edmond Edmont, *Atlas linguistique de la France*, Paris, Champion, 1902-1910, 9 voll. (anche in rete).

Audisio 1989 = Gabriel Audisio, *Les «Vaudois». Naissance, vie et mort d'une dissidence (XII^me^ – XVI^me^ siècles)*, Turin, Meynier, 1989.

Balmas–Dal Corso 1977 = Enea Balmas, Mario Dal Corso, *I manoscritti valdesi di Ginevra*, Torino, Claudiana, 1977.

Barth 1893 = Andreas Barth, *Laut- und Formenlehre der Waldensischen Gedichte*, «Romanische Forschungen» 7 (1893): 293-330.

Bellone 2006 = Luca Bellone, *La lingua della* Moralitas Sancti Heustacii *(1504)*, «Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano» III Serie, 30 (2006): 155-235.

Benedetti 2006 = Marina Benedetti, *Il «santo bottino». Circolazione di manoscritti valdesi nell'Europa del Seicento*, Torino, Claudiana, 2006.

Bo 2014 = Federico Emidio Bo, *I manoscritti valdesi e le valli del Piemonte: nuove prospettive sugli antichi luoghi di conservazione nelle valli oggi dette valdesi*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 215 (2014): 3-20.

Borghi Cedrini 1988 = Luciana Borghi Cedrini, *Ancora sulla «questione della lingua valdese»: osservazioni sulle grafie dei manoscritti valdesi*, in Aa. Vv., *Studi testuali 1*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 1988: 7-33 (ora in Borghi Cedrini 2017: 227-52).

Borghi Cedrini 2017 = Luciana Borghi Cedrini, *Ai confini della lingua d'*oc *(Nord-Est occitano e lingua valdese)*, a c. di Andrea Giraudo, Walter Meliga, Giuseppe Noto, Modena, Mucchi, 2017.

Bronzat 1985 = Franco Bronzat, *Il* Protocòl Orcel*: un documento inedito in occitano alpino*, «Novel Temp» 24-25 (1985): 95-107.

Cameron 1984 = Euan Cameron, *The Reformation of the Heretics. The Waldenses of the Alps 1480-1580*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

Cicchella–Menichetti 2021 = Attilio Cicchella, Caterina Menichetti, *Un caso di traduzione orizzontale: il libro degli* Atti degli Apostoli *nella Bibbia italiana e occitana. Dai manoscritti alla stampa e ritorno*, in Lene Schøsler, Juhani Härmä (éd. par), *Actes du XXIX^e^ Congrès international de linguistique et de philologie romane*, Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, 2021, 2 voll.: 1231-42.

COM 2 = *Concordance de l'occitan médiéval. COM 2: Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-ROM, Turnhout, Brepols, 2005.

Cornagliotti 1995 = Anna Cornagliotti, *Sprache der Waldenser. Il valdese*, in Günther Holtus, Michael Metzelin, Christian Schmidt (hrsg. von), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1988-2005, 8 voll., vol. II.2 (1995): 467-473.

DocLing = *Les plus anciens documents linguistiques de la France*, Édition électronique dirigée par Martin-D. Glessgen en partenariat avec Frédéric Duval et Paul Videsott, 2009–…, in rete.

FEW = *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, hrsg. von Walter von Wartburg *et al.*, Bonn · Leipzig · Berlin · Bâle, Klopp · Teubner · Zbinden, 1922-2003, 25 voll.

Gilmont 1973 = Jean-François Gilmont, *Le pseudo-martyre du vaudois Pierre Masson (1530)*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 133 (1973): 43-8.

Giraudo 2015 = Andrea Giraudo, *Volgarizzamenti valdesi di alcuni sermoni di Iacopo da Varazze*, «Studi medievali» 56.2 (2015): 741-87.

Giraudo in c. s. = Andrea Giraudo, *La letteratura valdese medievale. Testi, lingua, manoscritti*, in Francesca Tasca, Susanna Peyronel Rambaldi, Gian Paolo Romagnani e Paolo Naso (a c. di), *Storia dei valdesi*, Torino, Claudiana, in c. s., 4 voll.

Herzog 1853 = Johan Jakob Herzog, *Die romanischen Waldenser*, Halle, Eduard Anton, 1853.

Iserloh 1891 = Hugo Iserloh, *Darstellung der Mundart der delphinatischen Mysterien*, Bonn, Universitäts-Buchdruckerei, 1891.

Jaymes 2011 = David Jaymes, *The Zurich Waldensian New Testament (C 169 [706]): the Archaeology of a Dissidence*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 208 (2011): 3-29.

Maraschi in c. s. = Andrea Maraschi, *L'attività medico-curativa dei barba*, in Francesca Tasca, Susanna Peyronel Rambaldi, Gian Paolo Romagnani e Paolo Naso (a c. di), *Storia dei valdesi*, Torino, Claudiana, in c. s., 4 voll.

Menichetti 2016 = Caterina Menichetti, *La traduction intra-romane en contexte religieux. La genèse des* Actes des Apôtres *en occitan vaudois*, in Stefania Maffei Boillat, Alain Corbellari (éd. par), *L'aventure du sens. Mélanges de philologie provençale en l'honneur de François Zufferey*, Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, 2016: 147-75.

Menichetti 2021 = Caterina Menichetti, *Circulation de livres et stratégies de traduction dans le communautés vaudoises (ca. 1500): pour l'édition critique des* Actes des Apôtres *en occitan vaudois*, in Sarah Alyn Stacey, Joanna Poetz (ed. by), *New Perspectives on Heretical Discourse and Identities. The Waldensians in Historical*

Context, Oxford · New York, Peter Lang, 2021: 51-74.

Poetz 2021 = Joanna Poetz, *Les Manuscrits vaudois de Trinity College Dublin: Édition critique d'*Ayczo es la Causa del departiment de la gleysa romana*,* Epistola al serenissimo rey Lancelau*,* Qual cosa sia Antichrist *et étude de la circulation de textes entre l'Unitas Fratrum et les Vaudois*, tesi di dottorato inedita, Dublin, Trinity College Dublin, 2021.

Poetz in c. s. = Joanna Poetz, *La* literacy *des vaudois: le cas de la réception chez les vaudois d'oeuvres de l'*Unitas fratrum, in Francesca Tasca, Susanna Peyronel Rambaldi, Gian Paolo Romagnani e Paolo Naso (a c. di), *Storia dei valdesi*, Torino, Claudiana, in c. s., 4 voll.

Rivoira in c. s. = Matteo Rivoira, *Storia linguistica dei valdesi alpini*, in Francesca Tasca, Susanna Peyronel Rambaldi, Gian Paolo Romagnani e Paolo Naso (a c. di), *Storia dei valdesi*, Torino, Claudiana, in c. s., 4 voll.

Rivoira 2019 = Matteo Rivoira, *Le franòais dans le territoire occitan au XVIe siècle: le cas des Vallées Vaudoises*, «Le Moyen Français» 84 (2019), 55-65.

Rivoira–Tron 2014 = Matteo Rivoira, Daniele Tron, *Il francese nel repertorio linguistico dei valdesi alpini*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 215 (2011), 173-94.

TdF = Frederic Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige, ou dictionnaire provençal-français*, Aix-en-Provence, Remondet-Aubin, 1878-1886, 2 voll.

TMAO = *Trésor Manuscrit de l'Ancien Occitan*, Université Fédérale Toulouse Midi-Pyrénées–CNRS–Université Toulouse Jean Jaurès–AIEO, 2017–…, in rete: tmao.aieo.org.

Todd 1865 = James Henthorn Todd, *The Books of the Vaudois. The Waldensian Manuscripts preserved in the Library of the Trinity College of Dublin*, London · Cambridge, Macmillan, 1865.

Tron 2001 = Daniele Tron, *La definizione territoriale delle Valli valdesi dall'adesione alla Riforma alla Rivoluzione francese*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 189 (2001): 5-26.

Tron 2010 = Daniele Tron, *Un profondo mutamento: da* barba *a pastori*, in Raimondo Genre (a c. di), *Valdismo e cattolicesimo prima della Riforma (1488-1555): dai conflitti alla convivenza*, Villaretto (Roure), La Valaddo, 2010: 253-92.

Vinay 1975 = Valdo Vinay, *Le confessioni di fede dei valdesi riformati. Con i documenti del dialogo fra la "prima" e la "seconda" Riforma*, Torino, Claudiana, 1975.

RIASSUNTO: Il contributo presenta il manoscritto valdese Dublin, Trinity College Library, 259, concentrandosi sul primo testo ivi contenuto, ossia la traduzione-rimaneggiamento, in occitano alpino, del carteggio latino avvenuto nell'autunno

1530 tra i predicatori valdesi Morel e Masson da un lato e i riformatori Ecolampadio e Bucero dall'altro. Le note sulla storia interna ed esterna del codice sono seguite dalla ricostruzione del contesto storico e da osservazioni sulla genesi e struttura del testo. L'ultima parte è dedicata alla lingua, esaminata soprattutto in ottica contrastiva con la *scripta* dei codici letterari valdesi e dei *Misteri delfinatesi*.

PAROLE CHIAVE: manoscritti valdesi, occitano alpino, Riforma.

ABSTRACT: The contribution presents the Waldensian manuscript Dublin, Trinity College Library, 259, focusing on the first text contained therein, namely the Alpine Occitan translation of the Latin correspondence that took place in the autumn of 1530 between the Waldensian preachers Morel and Masson on the one hand and the reformers Ecolampadio and Bucero on the other. Notes on the internal and external history of the codex are followed by a reconstruction of the historical context and observations on the genesis and structure of the text. The last part is dedicated to the language, examined above all from a contrastive point of view with the *scripta* of the Waldensian literary manuscripts and the Dauphinois *Mystères*.

KEYWORDS: Waldensian manuscripts, Alpine Occitan, Reformation.

PRIMI APPUNTI SULLA *SCRIPTA* DEL MS. DUBLIN, TRINITY COLLEGE LIBRARY, 269

Nell'articolo *Ancora sulla questione della lingua valdese*,[1] Luciana Borghi Cedrini sottolineò come il ritrovato interesse per il *corpus* di manoscritti prodotti in area valdese, caratterizzante la seconda metà del secolo scorso, fosse riconducibile alla «dilagante curiosità del pubblico per ogni aspetto del Medioevo»[2] e al «proposito ormai irrinunciabile degli storici di attingere, per soddisfarla, a fonti di prima mano»;[3] un'osservazione che trova corrispondenza con ciò che avvenne negli stessi anni per il *corpus* legato all'ambiente cataro, il quale, ampliandosi attraverso i rinvenimenti di opere attribuibili finalmente ai membri di tale eresia avvenuti a partire dalla fine del secondo precedente, divenne oggetto di numerosi studi e edizioni critiche. Quest'ultimo *corpus* è stato poi pubblicato in due raccolte antologiche a cura di René Nelli e Francesco Zambon, rispettivamente in Francia e in Italia, aventi l'obiettivo di raccogliere in un unico volume tutte le opere che permettevano di ricostruire, anche solo parzialmente, ciò che è stata la dottrina catara.[4]

Un codice che sembra porsi in un'area liminare tra questi due *corpora*, valdese e cataro, è il ms. Dublin, Trinity College Library, 269 (d'ora in poi, Du 269), tramandante opere marcate da una dottrina riconducibile all'eresia catara, ma appartenente al fondo "valdese" della biblioteca dublinese, una delle raccolte maggiori della produzione religiosa legata all'arco alpino occidentale. Il legame con il *corpus* valdese, inoltre, non sembra ridursi alla sua singolare presenza all'interno di tale fondo, ma si motiva anche sulla base di una serie di tratti grafico-linguistici ivi riscontrati riconducibili alla *scripta* valdese.[5] La collocazione del manoscritto, tuttavia, non ha trovato

[1] Borghi Cedrini 2017d.

[2] *ibi*: 232.

[3] *ibid.*

[4] Nelli 1959; Zambon 1997; Nelli-Brenon 2011.

[5] Come vedremo al § 1.3, anche Borghi Cedrini sosteneva il legame di questo codice con la produzione manoscritta valdese sulla base di alcune suggestioni linguistiche (cf. Borghi Cedrini 2017c: 217-218).

Carte Romanze 11/2 (2023): 385-410 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/21169
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

concordi gli studiosi, i quali si sono sí sempre trovati unanimi sulla possibile localizzazione del codice nell'area orientale del dominio occitano, ma all'interno di questa hanno prediletto regioni differenti, come il *Dauphiné* o le valli piemontesi.

A partire dalle considerazioni dei precedenti studiosi, in questa sede, si vuole finalmente dirimere la questione per la prima volta con uno spoglio completo della *scripta* caratteristica di tutti e tre i testi di Du 269.

1. Il ms. Dublin, Trinity College Library, 269[6]

1.1 *Descrizione del codice*

Il manoscritto 269 della biblioteca del Trinity College di Dublino,[7] anche conosciuto come A.6.10 e Du 10, è un pergamenaceo composto di 80 cc., il cui formato ridotto (13 x 5 cm) si potrebbe spiegare sia in luce del contenuto di matrice eretica, e dunque funzionale al suo nascondimento, sia in quanto confezionato per l'uso personale, e quindi comodo per il suo trasporto e impiego. Queste sue dimensioni, inoltre, sono un altro carattere accomunante con il *corpus* valdese.[8]

Al suo interno sono contenute tre differenti opere di cui non si ha altra attestazione. La prima è un trattato ecclesiologico anepigrafo, conosciuto come *Trattato Cataro* (cc. 1r-23r); a questo segue il testo piú esteso, una *Glossa al Paternoster* che si presenta lacunosa del titolo e della prima parte (cc. 24r-75v); nelle ultime sette carte, infine, sono stati copiati un

[6] Una trattazione piú ampia sulle caratteristiche codicologiche e paleografiche e sulla storia di Du 269 è in un mio intervento di prossima pubblicazione, dal titolo «Un manoscritto cataro dalle Valli Valdesi: il caso del ms. Dublin, Trinity College, 269», tenuto presso il Colloque international "La littérature occitane médiévale dans sa tradition manuscrite. Temoins, traditions, corpora" (Université de Lausanne, 30 novembre – 3 dicembre 2021), organizzato da Caterina Menichetti, in collaborazione con Federica Fusaroli, Evelyne von der Mühll et Aude Sartenar.

[7] Una riproduzione digitale del ms. è disponibile all'url: https://digitalcollections.tcd.ie/concern/works/jh343x76w?locale=en.

[8] Brenon 1986: 10.

breve trattato sulla Chiesa Catara (cc. 76r-77r) e alcune tavole pasquali (cc. 77v-78r).

Sebbene, come vedremo, all'interno di Du 269 si riconosca l'operato di piú mani, la sua realizzazione e la sua decorazione si presentano omogenee, dando adito alla possibilità che alla sua origine ci fosse un singolo intento progettuale. I richiami di fascicolo, infatti, sono realizzati secondo le stesse modalità e lo schema di rigatura, quasi sempre visibile, corrisponde sempre a una colonna leggermente spostata verso il margine interno e delimitata da due linee di giustificazione verticali che si intersecano con 15 rettrici orizzontali. La copia è *below top line* e contiene prevalentemente 14 righe per foglio, ma dove la scrittura eccede la rigatura, è presente una quindicesima riga piú breve, spostata sulla destra, e spesso segnalata da un piccolo riquadro in rosso.

In tutto il codice si riscontra in maniera regolare una stessa tipologia di *rotunda* ben leggibile realizzata,[9] come osservato da Theo Venckeleer, primo editore critico delle opere tràdite dal manoscritto, da quattro mani differenti, la cui alternanza coincide solo in parte col cambio dell'opera e dei fascicoli.[10] Il primo copista (a cui ci riferiremo con la sigla A) avrebbe steso l'intero testo del *Trattato cataro* sino alla c. 23r. Il secondo (B) si è occupato dell'introduzione e dei primi quattro paragrafi della *Glossa al Paternoster* tra le cc. 24r e 49v. Una terza mano (C) si è occupata del proseguimento di tale glossa e ha scritto anche il trattato seguente tra le carte 50r e 77r. Infine, l'ultimo copista ha stilato le tavole pasquali nelle ultime due carte, ossia la c. 77v e la c. 78r.

1.2 *Storia del manoscritto*

La riscoperta di Du 269 è stata frutto delle ricerche di Mario Esposito nel secondo decennio del secolo scorso che l'ha rinvenuto all'interno del

[9] La tipologia scrittoria che appare in Du 269 si caratterizza per i seguenti aspetti: la fusione delle curve contrapposte, le aste ascendenti, non forcellate, che non raggiungono mai la rettrice superiore e che presentano saltuariamente dei leggeri tratti ornamentali, le aste discendenti che tendono a non ripiegarsi, e la mancanza di apici nelle *i* e nelle *y*.

[10] Venckeleer 1960: 818.

fondo "valdese" della Biblioteca del Trinity College.[11] Quest'ultimo sembra essere stato raccolto nel Pragelato all'inizio del XVII secolo[12] e successivamente inviato a Jean-Paul Perrin, ministro ed erudito che nel 1618 pubblica alcune opere sulla storia del valdismo. Attraverso un intermediario, il giurista e consigliere Marc Vulson,[13] la raccolta entrò in possesso dell'arcivescovo di Armagh James Ussher. Di questo passaggio abbiamo una testimonianza in un'opera di sir William Brereton dedicata ai suoi viaggi, in cui riferisce della loro presenza nella biblioteca del vescovo erudito nel 1635,[14] data entro la quale, secondo Esposito, Du 269 sarebbe entrato a far parte della collezione di Usher.

In anni successivi, Anne Brenon è ripartita dall'*Histoire des Vaudois* di Perrin e dalle descrizioni dei volumi ivi contenute, rinvenendone tra queste una, «Item un vieux traité en parchemin, intitulé *De L'Eglise*»[15] che, secondo la studiosa, potrebbe indicare Du 269, sia per la coincidenza della materia affrontata dai due trattati presenti, sia perché il titolo dato da Perrin riprende l'*incipit* formulare che caratterizza ogni paragrafo del *Trattato Cataro*.[16] Incrociando questo riscontro, con la datazione del codice anteriore rispetto al resto del fondo e con le discrepanze linguistiche riscontrate, ma non accennate dalla studiosa, questa ha sostenuto un'origine alpina di Du 269, il quale sarebbe confluito nel fondo al momento del suo allestimento all'inizio del XVII secolo.

Successivamente, Enrico Riparelli, il secondo editore della *Glossa*,[17] ha rivisto le posizioni di Brenon, rifiutando l'identificazione di Du 269 con la citazione contenuta nel volume di Perrin,[18] ma convalidandone le

[11] Esposito 1917.

[12] Cf. Bo 2014, in cui lo studioso riconosce Pierre Gilles come responsabile della raccolta di questi manoscritti in luogo di Dominique Vignaux, a cui tradizionalmente era stata attribuita questa operazione. Per l'importanza del ruolo di Gilles si veda anche il contributo di A. Giraudo dal titolo *L'ultimo atto della* scripta *valdese. Note sul ms. Dublin, Trinity College Library, 259* in questo stesso volume.

[13] Si vd. almeno Benedetti 2006: 51-6.

[14] Brereton 1844: 143-4.

[15] Perrin 1618: 59.

[16] Brenon 1986: 8-10. Ogni paragrafo del *Trattato Cataro* debutta tendenzialmente con la formula «Aquesta gleisa».

[17] La *Glossa* è stata edita la prima volta in Venckeleer 1961: 762-85.

[18] Riparelli 2001: 80-1.

posizioni sulle questioni della datazione e della lingua del codice, due degli aspetti piú problematici concernenti il fondo in cui il manoscritto si ritrova.[19] Come ha osservato Borghi Cedrini, sembra probabile infatti che quasi tutti i codici valdesi giunti sino a noi siano stati esemplati nel XVI secolo, nei decenni precedenti e seguenti l'adesione valdese alla Riforma.[20] Du 269, invece, sembrerebbe databile alla fine del XIV secolo, anticipando il *corpus* valdese di piú di un secolo. Il codice si chiude infatti con una serie di tavole pasquali, redatte dall'ultimo copista, che comprendono gli anni inclusi tra il 1376 e il 1400 e che hanno cosí permesso ai precedenti studiosi di ipotizzare come data *ante quem* per la realizzazione del codice al massimo il 1376.[21]

1.3 *Ricostruzione del dibattito sull'identificazione linguistica*

Abbiamo già menzionato l'ipotesi comune degli studiosi sull'identificazione della varietà linguistica impiegata in Du 269, ossia l'estremo orientale del dominio occitano.

Visto anche il ritrovamento del codice all'interno del fondo valdese di Dublino, Esposito aveva ipotizzato che dal punto di vista grafico-linguistico esso presentasse caratteristiche omogenee a quelle degli altri manoscritti;[22] secondo Venckeleer, invece, la lingua sarebbe stata da ricondurre al dialetto d'oc utilizzato nel Dauphiné, in un'area vicina al dominio francoprovenzale,[23] in ragione di una serie di somiglianze fonetiche e morfologiche con uno dei *Misteri delfinatesi* studiati da Hugo Iserloh, ossia il *Mistero di Sant'Antonio* (d'ora in poi, *Ao*), databile al XV secolo.[24] Nonostante ciò, è stato lo stesso filologo a osservare la presenza di tratti,

[19] Brenon 1996: 145.

[20] Borghi Cedrini 2017d: 236.

[21] Per la precisione, Esposito considerava il periodo di confezionamento compreso tra la Pasqua del 1375 e quella del 1376 (cf. Esposito 1951: 133); mentre Venckeleer sostiene con piú probabilità che quest'ultima non sia da considerare che come data *ante quem* (cf. Venckeleer 1960: 819).

[22] Esposito 1951: 131-43.

[23] Venckeleer 1960: 820.

[24] Iserloh 1891, da cui si riprende la sigla *Ao*.

come il *sí* avverbio affermativo, che contraddicono con la sua stessa teoria e che conducono verso il versante orientale delle Alpi.[25]

Questa anomalia, invece, sembrerebbe perfettamente spiegabile con l'ipotesi proposta da Borghi Cedrini, ossia che i testi di Du 269 siano caratterizzato sí da una lingua d'*oc*, ma 'valdesizzata' o, meglio, per riprendere le sue parole, «perlomeno ricca di suggestioni valdesi o, piú raramente, alto-italiane».[26] Una proposta che non viene recepita dagli studiosi successivi, ossia Brenon e Riparelli. Questi, infatti, sono giunti a confutare qualsiasi legame linguistico del ms. con l'area valdese sostenendo che la lingua sia riconducibile all'area alpino-delfinatese, senza tuttavia offrire argomenti utili alla loro argomentazione.[27]

Dunque, dopo Esposito, gli studiosi hanno concordato che la lingua del ms. non corrisponde precisamente alla varietà dell'antico valdese, evidenziando alcuni tratti predominanti che ne suggeriscono una localizzazione differente, come spicca dall'ipotesi di una lingua 'valdesizzata' di Borghi Cedrini o di una appartenenza alla varietà *dauphinoise* di Venckeleer e degli studiosi piú recenti. Tenendo conto di queste considerazioni, in questa sede ci si vuole quindi, per la prima volta, concentrare sull'analisi della *scripta* delle prime tre mani operanti su Du 269,[28] con l'obiettivo di dimostrare come le intuizioni di Borghi Cedrini e le conclusioni degli altri studiosi siano indicative di uno statuto particolare di questo codice, che sembra porsi in diretta comunicazione tanto con l'area valdese che con l'area alpino-delfinatese.

[25] Venckeleer 1960: 819, n. 3.

[26] Borghi Cedrini 2017c: 218.

[27] Brenon 1986: 10-1; Riparelli 2001: 81.

[28] Si è scelto di non considerare l'operato del quarto copista poiché esso ha trascritto esclusivamente le tavole pasquali che chiudono il codice e, dunque, la documentazione si dimostra insufficiente per un'analisi linguistica.

2. La *scripta* di Du 269[29]

2.1 *Usi di* a, e, i, y

L'uso di *a* sembra corrispondere sempre alla vocale centrale non arrotondata, sia che si tratti di tonica, come in *salvar* (A: 15r, 18v; B: 24v) e *pan* (C: 50r, 50v e *passim*), sia di atona *alcun* (A: 1r, 2r e *passim*; B: 46v; 55r, C: 58v e *passim*), *grandeça* (A: 16r, 18v; B: 24v, 38v), *parola* (A: 1v, 3v e *passim*; B: 24r, 28r e *passim*; C: 53v, 66r e *passim*). Si noti inoltre che in posizione finale di parola la *-a* originaria è sempre mantenuta: *gleisa* A: 1r, 2r e *passim*; B: 39r), *cosa(s)* (A: 1r, 2v e *passim*; B: 26r, 28v e *passim*; C: 51r, 52r e *passim*), *lenga(s)* (A: 5v, 9v e *passim*; B: 49r, C: 55r, 57r e *passim*). Almeno a livello di *scripta*, nulla lascia supporre che a questa altezza si fosse già registrata l'evoluzione di [-a] atona finale nella posteriore semichiusa, come si riscontra nelle varietà alpine.[30] Questo riscontro sembra invece far maggiormente sistema con le peculiarità della *scripta* valdese, tra le quali emerge la conservazione pressoché integrale di *-a*.[31]

Nulla da segnalare per l'impiego del grafema *e* che, in posizione tonica, rappresenta la vocale anteriore semiaperta, *segle* (A: 1v, 7r e *passim*; B: 28r, 38r e *passim*; C: 67v, 70v e *passim*), *terra* (A: 5r, 10v e *passim*; B: 24r, 24v e *passim*; C: 52r, 52v e *passim*) e *cel* (A: 5r, 10v e *passim*; B: 27r, 27v e *passim*; C: 50v, 52v e *passim*), e semichiusa, come in *tres* (A: 3v, 5v e *passim*) e *fe* (= 'fede', A: 6r; B: 39r; C: 55r, 60v).

Per quanto maggioritaria, per esempio in *città/citat* (A: 7v, 9r; B: 35v; C: 57r, 68v e *passim*), *enemic* (B: 24v; C: 67r, 67v e *passim*) e *malicia* (C: 66v),

[29] Si citano le carte solamente attraverso il numero corrispondente seguito dalle lettere r (= *recto*) o v (= *verso*) senza anteporre loro l'abbreviazione *c*. Segnaliamo, inoltre, che si è deciso di segnalare la tonica finale in parole ossitone, come participi passati e sostantivi di III declinazione, per disambiguarle da forme graficamente identiche, ma in cui l'accento cade in altra sede.

[30] Si veda almeno Iserloh 1891: 24, da cui emerge che anche *Ao* possiede alternanza tra [-a] atona finale e [-o]. Un tratto che diverge dunque da Du 269, sebbene ci sia sempre da considerare il lasso di tempo che distanzia il codice qui studiato con *Ao*.

[31] Ronjat 1930: 206- 14; Borghi Cedrini 2017b: 188-89; Borghi Cedrini 2017d: 248-49.

la grafia *i* è usata in combinazione con la *y* principalmente per indicare la vocale anteriore chiusa. Gli usi di *y* appaiono tuttavia ristretti in determinati contesti. Si ritrova in alternanza sistematica con *i* solo nei dittonghi discendenti (A: *fayt* 13v, ma *fait* 13v (= part. pass., 'fatto'); B: *beneyziran* 38v, ma *beneizirà* 48v, *beneizirei* 49r e *beneizir* 49v; C: *aigas* 52v, ma *aygas* 69r). A fine di parola, dopo consonante, si ritrova presso A nelle forme *sety* 10v, 13r e *passim*[32] e *diluvy* 23r e per C solo in *caity* 56v (< CAPTIVUS), unico caso in cui il grafema rappresenta [i] tonica. Bisogna osservare, inoltre, che nel caso di *diluvy* possiamo supporre che il ricorso a *y* si debba a una ricerca di maggior chiarezza grafica del copista nel tentativo di distinguere la vocale finale successiva alla doppia grafia *uu*, in cui i due grafemi rappresentano nell'ordine la vocale posteriore chiusa e la fricativa che non sono ancora distinte nei sistemi grafici di tutti i copisti.

In posizione iniziale, la presenza della *y* sembra legata ad alcune forme ricorrenti in tutto il codice, come *Yesu* (A: 1v, 3v e *passim*; B: 24v, 26r e *passim*; C: 53v, 58r e *passim*) e nel pronome di prima persona singolare, *yo* (A: 1v, 2r e *passim*; B: 24r, 24v e *passim*; C: 50v, 53r e *passim*). B e C la utilizzano anche per i nomi di due profeti, *Yeremia* (B: 24r; C: 50r, 56r e *passim*) e *Ysaya* (B: 28v, 29r e *passim*; C: 50v, 56r e *passim*), casi per cui possiamo supporre una grafia arcaizzante. C la utilizza poi in *ypocrita* 67r, che possiamo considerare ancora una variante latineggiante, e in *Yerusalem* 76v, in alternanza alla forma maggioritaria con *i* (7 occ.: 57r, 67v e *passim*), ma solo nell'ultimo testo.

La grafia *i* è sicuramente impiegata anche per rappresentare l'affricata palatale sonora davanti a vocale non palatale, come in *iust* (A: 5v, 15r; B: 29r, 30r; C: 60v), in *maniar* (A: 17r) e nei derivati da *AD + JUXTARE, *aiosta* (A: 3v) *aiostarei* (B: 24r), *aiostament* (C: 70v).

Se le forme *Yesu*, *Yeremia* e *Yerusalem* sopramenzionate possono essere considerate delle scrizioni colte sul cui valore fonetico meglio non ci si può esprimere, piú complessi appaiono i casi di *loyer* (< LOCARIUM, A: 15v; B: 40r, 41v e *passim*), *preyen* (A: 11r), *preyera* (< PRECARIAM, A: 5v) e *preyeras* (A: 5v; B: 24r). In antico occitano la velare sorda intervocalica davanti ad A tende generalmente a evolvere nella corrispettiva sonora o nell'affricata

[32] Segnaliamo che in B e in C occorre la forma *seti* (B: 24v e 45r; C: 63r).

palatale sonora; visto che la grafia *y* non sembra mai rappresentare [g], il primo di questi esiti risulta da escludere. Tuttavia, rimangono dubbi anche sul secondo se si considera anche che in antico *dauphinois* – cosí come nei dialetti moderni della stessa zona –si possono ritrovare anche casi di riduzione a *jod* oppure di caduta della consonante.[33] Le possibilità interpretative, dunque, si rivelano ampie, e i riscontri in Du 269 non sembrano permetterci di propendere per una delle letture. Anche estendere il campo della nostra ricerca a forme corradicali non sembra offrire soluzioni definitive. Per esempio, C utilizza la forma *aloge*, perfetto del v. *alogar* (< ALLOCARE), 'porre, relegare',[34] in cui il grafema *g* dovrebbe corrispondere all'affricata palatale, un'attestazione il cui contesto fonetico simile potrebbe permetterci di identificare con lo stesso suono, anche in considerazione della base etimologica comune, la *y* di *loyer*; tale forma è tuttavia attestata anche per l'antico *dauphinois*,[35] motivo per cui rimane possibile che *y* si possa leggere sia come affricata palatale sia come *jod*.

Se inoltre osserviamo le altre forme attestate del v. *pregar*, riscontriamo per A e B il ricorso a forme con la velare sonora seguita dalla vocale centrale come in *pregarei* (A: 1v) e *prega* (B: 37v). C, invece, impiega in maniera minoritaria anche forme evolutive con scomparsa della consonante intervocalica (*prea* 54v, *preant* 64r), tratto che sembra riconducibile all'area alpina del Delfinato, ma anche ai dialetti moderni delle valli occitane del Piemonte,[36] com'è registrato anche nell'AIS.[37] Se questa evoluzione avesse riguardato anche i contesti seguiti da *e*, allora la scrizione *y* potrebbe semplicemente essere una soluzione grafica atta a segnalare lo iato tra due vocali uguali, come accade anche nelle forme del v. *creire* che appaiono sia con trigramma che con digramma.[38]

[33] Wüest 1995: 438; Iserloh 1891: 38-9.

[34] *DOM*, *s. v. alogar*.

[35] *FEW* 5, 390a.

[36] Ronjat 1932: 85-6.

[37] *AIS* 801: p.140, 150, 152.

[38] Si vedano, per esempio, le forme attestate presso A, in cui la maggioranza dei casi presenta il grafema *y* (*creyes* 5v, *creyesan* 14r, *creyent* 21v) a dispetto di una singola occorrenza dello iato (*creesan* 21v).

I casi qui osservati, dunque, testimoniano un'evoluzione della consonante velare originaria che non si limita alla sua sonorizzazione, ma che probabilmente era proceduta fino al dileguo. A questa, tuttavia, non fa riscontro una rappresentazione grafica univoca.

A livello di *scripta*, invece, sembra potersi desumere che l'impiego di *y* come variante di *i* fosse ormai accettato, specialmente all'interno di contesti vocalici in cui è seguito dalla grafia vocalica *e*; un uso che sembra fare sistema con ciò che è riscontrato anche per l'antico francese a partire dal XIV secolo e che ci permetterebbe cosí di confermare con ancora piú probabilità la datazione di Du 269.[39]

2.2 *Usi di* o, u

Si riconosce, poi, una distinzione grafica tra le rese di ū tonica latina e di [u] velare atona primaria e secondaria.[40] In Du 269, [y], esito della palatalizzazione di ū tonica latina,[41] è resa sempre con *u*, come in *usan* (< USANT) (A: 12v, 13r), *lumes* (< LUMEN) (B: 25v, 26v e *passim*) e *scrituraz* (< SCRIPTURAS) (C: 65v, 68v), mai con la grafia *i* che, invece, appare caratteristica dell'area alpina e, nello specifico, valdese.[42]

Riscontriamo, invece, *o* per la [u] atona (e per [w]), in linea con la *scripta* valdese, in forme come *aotessime* (A: 1r; C: 71r) da ALTISSIMUS, con velarizzazione della laterale, e *receopú* (A: 4v, 21v e *passim*) e *receopua* (B: 49v; C: 52r), participi passati regolari in -UTUM/-UTAM del continuatore di RECIPERE, ma anche in posizione finale, come in *Dio* (< DEUM) (A: 1r, 2r e *passim*; B: 26r, 26v e *passim*; C: 50v, 51r e *passim*) e *yo* (< E(G)O). Una

[39] Cazal-Parussa 2020: 583-6. La ridotta apparizione di *y* all'interno dei documenti occitani studiati da Grafström si può invece addurre all'antichità del *corpus* studiato, risalente massimo alla fine del XII secolo (cf. Grafström 1958: 36).

[40] Borghi Cedrini ricostruisce la possibile trafila di queste evoluzioni per l'antico valdese in Borghi Cedrini 2017d: 242-50.

[41] Si tratta di un fenomeno caratteristico della zona alpina che si registra in area valdese (cf. Cornagliotti 1995: 469), nel *Dauphiné* (cf. Iserloh 1891: 18), ma anche in generale nel dominio occitanico (cf. Ronjat 1930: 127).

[42] Borghi Cedrini 2017b: 178. La resa di questa grafia è un altro aspetto che differenzia Du 269 rispetto ad *Ao*, in cui [y] è invece reso con il doppio grafema *uu* (cf. Iserloh 1891: 18).

caratteristica interpretazione della *scripta* che sembra trovare conferma nell'alternanza tra forme grafiche conservative e varianti evolutive nelle sezioni in cui hanno operato B e C: *eisaodirei* (B: 24r), *esaudirei* (B: 31v) e *autre* (C, una occorrenza: 48*r*), *aotre* (C, sedici occorrenze: 50v, 54v e *passim*).

Appaiono invece come eccezioni le forme *cubitar* (A: 8r) e *cubiticia(s)* (B: 44r; C: 61r), da CŬPIDUS, in cui è sempre impiegato il grafema *u* per rappresentare [u] atona probabilmente per influsso della grafia latina, e l'antroponimo *Paul* (A: 2r, 2v e *passim*; B: 26r, 26v e *passim*; C: 50r, 51r e *passim*), in cui il dittongo con *u* è sempre conservato forse in quanto esito abituale dell'antico occitano, ma probabilmente anche per influsso latino.

Si riscontra in A e C anche il caso di *avoteri* (A: 8r; C: 58r), derivato di ADULTERIUM,[43] con lenizione della dentale e velarizzazione della laterale preconsonantica, a cui corrisponderebbe l'esito occitanico *avouteri*. La forma di Du 269 sembrerebbe invece spiegabile in base a ciò che si registra anche nel *corpus* valdese, dove l'uso di *u* per la velare non è mai accettato, ma si impiega la *o* anche dopo vocale identica o piú semplicemente si riduce la doppia grafia in una singola *o* come appunto nel caso di *avoteri*.[44]

Se l'alternanza sistematica tra questi due grafemi sembra confermarne l'interpretazione fonetica, piú complessa diventa la questione se si inserisce un ulteriore elemento: la resa della posteriore semi-chiusa atona. Se, infatti, possiamo affermare con una certa sicurezza che *o* in posizione tonica corrisponda alla posteriore semi-chiusa o semi-aperta – si vedano ad esempio, *poble* (A: 2v, 18v e *passim*; B: 24v, 31r e *passim*; C: 50r, 50v e *passim*), *gloriosa* (A: 4r) e *gloria* (B: 28r, 38v e *passim*; C: 53v, 69r e *passim*) – l'interpretazione del sistema grafico si confonde di fronte a casi come *apostol* (< APOSTOLUM, sostantivo maschile singolare, A: 11v, 18v; B: 25v, 27v e *passim*; C: 51r, 51v e *passim*) e *aotessime*, in cui lo stesso grafema dovrebbe rappresentare due atone differenti: nel primo caso, la posteriore semichiusa e, nel secondo, [w]. Una convergenza grafica che trova la sua giustificazione

[43] Si aggiungano all'esempio riportato i derivati di ADULTERARE, come *avotrar* (A: 8r), *avotrador* (A: 8v) e *avotrant* (C: 57v)

[44] Borghi Cedrini 2017d: 247.

tanto nella tendenza, registrata almeno a partire dal Trecento, alla chiusura delle [o], toniche e atone, in posizione sia interna sia finale, nella vocale posteriore chiusa,[45] sia nell'assenza, nell'area occitanica periferica, di grafie oppositive che rendano distintamente [y], [u]/[w] e le due [o], toniche e atone.

2.3 *Uso delle geminate e delle scrizioni latineggianti*

Riscontriamo l'uso di forme con consonanti geminate, in alternanza con le varianti scempie, la cui presenza non ha alcun valore fonologico (A: *li peccat* 4v; ma *li pecat* 6v; B: *pecà* 33v, *peccat*, 33v; C: *esser* 60v, *eser* 60v).

Passando alle scrizioni latineggianti, osserviamo l'impiego del grafema *x* solo in alcuni espliciti latinismi, sia all'interno di parola, come in *luxuria* (A: 8v) e *exauzida* (B: 25v), sia in posizione finale, come in *pax* (< PAX, PACEM, A: 3r; B: 35r, 39r e *passim*; C: 67v) e *vox* (< VOX, VOCEM, B: 40v).

Diversamente, *h* tende a conservarsi in forme riconducibili a un numero ridotto di etimi: le forme del v. *aver* (< HABERE), come *haves* (A: 2v, 8r; B: 31v), *havia* (A: 3r, 7r e *passim*; B: 29v, 49r e *passim*; C: 52r, 58r e *passim*), i derivati di HEREDITAS (*heredità*, A: 8v; B: 36r, 36v; *hereditat*, A: 12v), di HORA (*hora*, A: 18r; C: 64r), di HOMICIDA (*homicidier*, A: 7v; *homicidi*, A: 7v; *homicis*, B: 57v) e di HOMO (*lo hom(e)*, sing., A: 10r; C: 55r, 66v e *passim*; *home*, pl. sogg., A: 12v, 15v e *passim*; pl. obl., B: 38v; *homes*, pl. ogg./obl., A: 1v, 15v, e *passim*; B: 35r; C: 55r, 58r e *passim*). Per quest'ultimo caso, si osserva l'applicazione parziale della cosiddetta legge di Mussafia-Debenedetti che descrive come nei testi medievali, dopo gli articoli, non si tenda a utilizzare il grafema *h*: *l'om(e)* (A: 8r, 23r; B: 24r, 27v e *passim*; C: 66v, 67r), che infatti in Du 269 si ritrova trascritto senza soluzione di continuità. Fa ovviamente eccezione il caso soprariportato, *lo home*, che si osserva solo in A e C.

2.4 *Rappresentazione della laterale palatale e della nasale palatale*

In Du 269, la rappresentazione della laterale palatale è affidata esclusivamente al digramma *ll*, caratteristico delle aree settentrionali del dominio

[45] Sibille 2007: 471-2.

occitano, del franco-provenzale e della lingua d'*oïl*, ma non della grafia tipica della *scripta* valdese.[46]

Per quanto riguarda la possibilità di una perdita del tratto palatale in posizione finale o davanti a *-s/-z*, il codice non offre abbastanza elementi per discostarsi dalle conclusioni di Grafström,[47] anche perché in Du 269 nel numero ridotto di casi in cui ricorre, la finale sigmatica possiede funzione demarcativa di caso e di numero, essendo utilizzata per i complementi oggetti e i casi obliqui plurali: *fillz* (A: 2v; B: 34v C: 57v, 63v e *passim*), *fills* (C: 67v); *ollz*, ('occhi', B: 27r, 35r e *passim*); *iollz*, ('zizzania', C: 66r).

Sistematico è anche l'utilizzo del digramma *gn* per la resa grafica della nasale palatale:[48] sia da nesso latino -NJ-, *segnor* (A: 1v, 2v e *passim*; B: 24v, 25v e *passim*; C: 50r, 50v e *passim*), sia da -NG- primario, come in *ensegnas* ('insegne', A: 5v; B: 44v) e nei derivati del v. *INSIGNARE, *ensegna* (B: 25r, 28v; C: 50v) ed *ensegnant* (C: 57v).

Sembra non aver valore palatale il digramma *ni* in *meçonia* (A: 10r, per tre occorrenze; C: 57r), in cui, in considerazione dell'occorrenza del sostantivo *meçongiers* (A: 10r), la forma si può far probabilmente derivare dal lat. volgare *MENTIONICAM.[49] Il grafema *i* dovrebbe dunque rappresentare l'affricata palatale.

2.5 *Rappresentazione delle occlusive velari*

Differenti, in base al contesto fonetico in cui si ritrovano, le modalità con cui vengono rese le occlusive velari.

Per la sonora, sono riscontrabili due differenti rese a seconda della vocale seguente. Quando seguita da non palatali, [g] si ritrova sempre rap-

[46] Cf. Grafström 1958: 209-10; in Degan Checchini 1979: LXIV, Borghi Cedrini osserva che nella *scripta* valdese la rappresentazione della palatale è solitamente realizzata con *lh* e questo dato è sempre confermato anche dalla lettura di Marinoni 1986 e Fumagalli 2002.

[47] «il n'y a rien qui indique absolument la perte de la moillure à la fin d'un mot ou devant un *s* final» (cf. Grafström 1958: 211).

[48] Per la *scripta* valdese è registrata anche la grafia *nh* (cf. Degan Checchini 1979: LXIII).

[49] Per la ricostruzione di questo etimo, si veda *TLFi*, *s. v. mensonge*.

presentata dal semplice grafema *g*, come in *pagan* (A: 3v, 5r), *amiga* (B: 29v), *longament* (B: 49v; C: 50r), *vergognan* (A: 16v), *vergognat* (B: 34v; C: 74v), *ergoll* (C: 65r), *nenguna* (A: 1r, 4r e *passim*), *nengun* (B: 27v, 35v; C: 72r), *vengú* (B: 24v, 25v). Davanti a vocale palatale, abbiamo, invece, il digramma *gh*, grafia italianeggiante che discosta Du 269 tanto dal *corpus* valdese, quanto dal resto dell'area occitanica,[50] sia in posizione iniziale, *ghisa* (B: 47v; C: 54v, 55r), sia intervocalica, *persegheron* (A: 15v), *perseghian* (A: 17r), *seghian* (B: 38r), *seghè* (imper. 2 persona plurale, 'seguite', B: 47r), *aghes* ('avesse', C: 50r), sia in posizione finale, ma in una sola occorrenza in tutto Du 269, *persegh* ('egli persegue', A: 16r, 16v). Non si riscontrano invece casi con velare finale presso gli altri due copisti.

Per la resa grafica della velare sorda si presenta una situazione simile a quella appena descritta distinguendosi la realizzazione secondo la vocale seguente. Per quanto concerne le vocali palatali, viene impiegato il digramma *qu* che, perduto il valore labiale, era probabilmente pronunciato come semplice velare, in forme che etimologicamente già lo contenevano, come *requerador* (A: 9v), *enequità/enequitat* (B: 37r, 42r; C: 56v) e *querir* (B: 24v), e in altre di formazione romanza, come *aqui* (A: 5r, 5v e *passim*; B: 28v, 40v; C: 69v), *esquisà* ('lacerato', C: 73v) e *peques* ('voi peccate', C: 56v). Davanti ad *a, o, u* e consonanti, è impiegato principalmente il grafema *c*, come in *encecat* (A: 6v), *predicaran* (B: 34v, 38v), *tocarà* (C: 60v) *condanà* (A: 19r, 19v), *cordas* (B: 36v, 37r), *acomunant* (C: 61r) *alcuns* (A: 2v; C: 54r), *chascun* (A: 10r, 16v; B: 39r, 42r; C: 57r, 57v), *rancura* (C: 58v).

2.6 *Valore fonetico di* ch

Non sembrano esaurirsi con le grafie sopramenzionate le rese della velare sorda. Il digramma *ch*, infatti, ricorre in piú luoghi di Du 269 e l'unico caso in cui si trova in finale di parola, *Sirach* (B: 48r), forma plausibilmente latineggiante, lascia adito alla possibilità di un'interpretazione velare.

In altri casi, tuttavia, quest'ultimo digramma è di difficile identificazione poiché non si riesce a definire con esattezza se possieda valore pa-

[50] Né Grafström 1958: 138-40 per tutta l'area occitanica, né Degan Checchini 1979: LXIII per la *scripta* valdese registrano infatti questa grafia. Si veda inoltre Larson 1988.

latale o velare. Il digramma occorre davanti ad *a* in diversi contesti: a inizio di parola, *chascun* (A: 10r, 16v; B: 40r, 42r e *passim*; C: 57r, 57v e *passim*), *chascuna* (A: 5r; C: 51v) e *chanbra* (A: 4r); in posizione intervocalica, *bocha* (A: 3v, 10r e *passim*; B: 49v; C: 52v);[51] e dopo consonante, *archa* (A: 23r, due occorrenze). Si tratta di forme per le quali non disponiamo di allografi di sicura interpretazione; tuttavia, se apriamo la nostra indagine a casi in cui la combinazione velare + *a* si presenta sin dalla base etimologica, osserviamo che in tutti questi occorre *ca* iniziale e intervocalico. Tra gli esempi piú numerosi, segnaliamo a inizio di parola, *carn* (A: 8v; C: 53r; 59r), *cap* (A: 14r, 14v; B: 29v, 33v e *passim*; C: 72r),[52] e in posizione intervocalica, i derivati di PECCARE e PECCATUM, *pecarà* (A: 3v); *pecatz* (A: 4v, C: 56r); *pecador(s)* (A: 17v, B: 37r); *peccat* (B: 37r); *pecarem* (C: 72v), ma anche le forme del v. *tocar* (< *TOCCARE), *tocares* (A: 2v), *tocarà* (C: 60v).

Tuttavia, nonostante l'attestazione esigua e ristretta a un numero ridotto di forme che potrebbe far supporre una lettura velare di *ch*,[53] c'è da ricordare che, come ha osservato Borghi Cedrini, nei testi valdesi la palatalizzazione è generalmente osservabile in posizione iniziale o in posizione interna solo dopo consonante e che, inoltre, nelle varietà moderne valdesi,[54] e piú in generale, nella area settentrionali del dominio occitano la maggioranza di queste forme ha sviluppato suoni palatali.[55] Sembra dunque possibile ipotizzare che una pronuncia palatalizzata si nasconda almeno dietro alcune delle forme attestate in Du 269, ma soprattutto si può

[51] La grafia corrisponde alle altre forme registrate per le varietà italoromanze settentrionali (cf. Tressel 2004: 75, ma anche Resconi 2014: 204).

[52] Si consideri anche l'esito *cosa* (A: 1r, 2v e *passim*; B: 28v, 32v; C: 54r, 54v e *passim*) da CAUSAM, nonostante lo sviluppo successivo abbia portato al monottongamento di *àu*.

[53] Attestazioni di *bocha* e di *archa* si registrano anche nei *Sermoni Subalpini*, componimenti in una varietà linguistica che combina elementi di antico-italiano e antico-francese, per cui Yvonne Tressel sottolinea l'impossibilità di individuare un'interpretazione convincente, sebbene sembri propendere maggiormente verso una lettura velare (cf. Tressel 2004, pp. 523-4).

[54] Borghi Cedrini 2017b: 201-3; sulla duplice lettura di tale digramma, cf. Cornagliotti 1995: 469-70.

[55] Ronjat 1932: 40-6. Segnaliamo che anche Iserloh riconosce nella scrizione *ch* la rappresentazione della palatale in tutti i *Misteri delfinatesi*, compreso *Ao*; altra differenza che dunque si interpone con Du 269 (cf. Iserloh 1891: 38).

evincere un *usus* comune che caratterizza la *scripta* dei tre copisti, i quali, a dispetto della possibile pronuncia, impiegano le stesse grafie per i medesimi lessemi.

Se passiamo, poi, alle attestazioni di *ch* davanti a vocale anteriore, riscontriamo nella sezione in cui operano B e C le seguenti forme: *Ezechiel* (B: 31r, 31v e *passim*; C: 57r, 69r e *passim*), *Micheas* (C: 69v), *chitara* (C: 73v), e *trenche* (C: 68v). Se i due nomi propri dei profeti possono aver risentito di tensioni arcaizzanti, piú interessanti sono gli ultimi due casi. *Chitara*, termine indicante uno strumento musicale a corde, deriva da CITHARA.[56] Considerata l'attestazione in antico occitano sia di *guitarra* che di *quitarra* in cui i due digrammi iniziali rappresentano con grande margine di plausibilità la velare,[57] possiamo ipotizzare una lettura della forma di Du 269 con questo valore fonetico.

Trenche è il perfetto di terza persona singolare del v. *trencar*, 'abbattere',[58] di cui si hanno attestazioni in occitano anche come *trenchar*. Abbiamo già osservato il caso dei perfetti del v. *pecar* che non palatalizzano e presentano il digramma *qu*,[59] un esito fonetico che potrebbe allora ritrovarsi anche nella grafia *ch*. Tuttavia, se consideriamo l'esempio citato precedentemente di *aloge* in cui la presenza della vocale anteriore semichiusa ha agito sull'evoluzione della consonante precedente,[60] ma anche la tendenza alla palatalizzazione riscontrata in antico valdese di *ca* interno dopo consonante, appare possibile che in questo caso abbia valore palatale. Al momento sembra dunque difficile appoggiare con convinzione una delle due possibili interpretazioni fonetiche.

2.8 *Rappresentazione delle affricate dentali e delle fricative*

La realizzazione grafica delle affricate dentali e delle fricative non si presenta in maniera omogenea né all'interno di Du 269, né negli usi delle singole mani.

[56] *FEW* 2, 717b.
[57] *DOM*, *s. v. quitarra*.
[58] *DOM*, *s. v. trencar*.
[59] Cf. § 3.5.
[60] Cf. § 3.1.

Il grafema *c* è impiegato per rappresentare l'affricata dentale sorda che, a questa altezza cronologica, si era già probabilmente evoluta nella corrispondente fricativa, davanti alle vocali anteriori: sia come iniziale di parola, come in *cel* (A: 5r, 10v e *passim*; B: 27r, 27v e *passim*; C: 50v, 52v e *passim*) e *citat/cità* (A: 7v, 9r; B: 35v; C: 57r, 68v e *passim*), sia all'interno dopo consonante, come in *encecat* (A: 6v), *marceneia* (B: 49r; C: 66v), *carcer* (C: 64r, 65v), *principat* (B: 43r, 43v) e *princi* (C: 57r), sia in posizione intervocalica,[61] come nei derivati del v. OCCIDERE, *aocis* (A: 7v, 17r; C: 57v, 69v) e *aocira* (A: 7r, 7v e *passim*), e del v. RECIPERE, *recebre* (A: 2r, 22r; B: 35r, 39r e *passim*; C: 60v, 71r) e *recebu(a)* (B: 29v, 30r e *passim*; C: 55v).

Peculiare di Du 269, cosí come della *scripta* valdese, in quanto avvicina entrambi agli usi scrittori medievali dell'Italia settentrionale, l'impiego di *ç* per rappresentare le affricate dentali e i suoni che da esse si sarebbero sviluppati.[62] Nel nostro ms., questo grafema è impiegato per rappresentare l'affricata/fricativa dentale sorda (cf. *supra*) sia in inizio di parola, come in *ço* (A: 2v, 4r e *passim*; B: 24v, 25r e *passim*; C: 50r, 50v e *passim*), sia all'interno di parola, dopo consonante, come in *poisença* (A: 4v, 5r e *passim*; B: 38v, 42v), *visitança(s)* (B: 25v, 26v e *passim*; C: 51r, 51v e *passim*), ma anche in *començament* (< COMINITIARE) A: 17v; B: 44r, 44v; C: 59r), sia in posizione intervocalica, almeno nei derivati di SUCIDUS, *soçura* (A: 8r, 8v) e *soçada* (A: 4r; B: 29v), e anche in sede di finale di parola, nelle forme singolari, quali *soç* (A: 8v), *braç* (C: 57r) e *laç* (B: 36v; C: 64r, 70v). Rimane dubbia la lettura di forme come *grandeça* (A: 16r, 18v; B: 24v, 38v) e *alegreça* (B: 34r; ma anche C: 73v), continuatrici del suffisso -ITIAM, che si ritrovano principalmente in A e in B, e in una singola occorrenza in C che impiega in realtà in maniera maggioritaria la grafia *ʒ* (cf. *infra*) che, nei testi occitani, d'abitudine, rende la sonora.[63]

[61] Ronjat 1932: 9-13.

[62] L'impiego del grafema *ç* si ritrova in tutta l'Italia settentrionale, dalla Liguria (cf. Sicardi 1995: 114) al Veneto e a Venezia (cf. Stussi 1965: XXV), dove può rappresentare l'affricata sia sorda sia sonora. In area occitanica, l'uso di *ç* appare invece raro: Grafström riscontra dei casi isolati solo in alcuni documenti albigesi e narbonesi, ma rimarca anche come nel Medioevo questa grafia sia tipica della Spagna e dell'Italia (cf. Grafström 1958: 121-2); mentre in *Ao*, e negli altri misteri delfinatesi, non ricorre alcuna attestazione di tale grafema (cf. Iserloh 1891: 37-8).

[63] Per esempio, sebbene in Degan Checchini 1979: LXII, per la *scripta* valdese, alla

Anche i due digrammi latineggianti *ti* e *ci* sono impiegati per rappresentare l'affricata/fricativa sorda (cf. *supra*) sempre all'interno di parola, dopo consonante e prima di vocale non palatale, e dunque come allografi di *ç*. Il primo si attesta solo in *Corintians* (A: 2r; B: 25v, 26r; C: 50r, 51r e *passim*); invece, il secondo si ritrova in *ancian(s)* (B: 30r, 30v e *passim*; C: 62r, 74r), *redencion* (B: 41r) in forme con suffisso derivante da -NTIAM/-NCIAM, *istancia* (A: 1v), *Sapiencia* (A: 8r, 10r; C: 57v, 60v e *passim*), *paciencia* (A: 16v; B: 42r), *sustancia(s)* (B: 26v, 49v; C: 51r, 73v, e nelle forme originatesi dal v. ANNUNTIARE, *anoncian* (A: 17v), *anonciar* (B: 39v), *anoncià* (C: 54v).

Il digramma *-tz* è impiegato solo in fine di parola per indicare l'affricata dentale sorda, come in *pecatz* (A: 4v, 17v; C: 56r, 75r), *totz* (A: 5r, 13r e *passim*; B: 28r; C: 67r, 75r) *efantz* (A: 19v), *segretz* (C: 55r), *debitz* (C: 58v).

La grafia *z*, che non pare caratteristica della *scripta* valdese,[64] sembra invece rappresentare [ts/s] (cf. *supra*) presso tutti i copisti in sede finale di parola, in forme come *luz* (A: 15r; B: 45v) e nei plurali *serpenz* (A: 6v), *scrituraz* (A: 18r),[65] *genz* (A: 19r; B: 24v, 31r e *passim*; C: 70r), *peccaz* (C: 57r, 59v e *passim*). Inoltre, lo stesso grafema sembrerebbe rappresentare la fricativa dentale sonora in posizione intervocalica in forme come *razon(s)* (A: 6r, 7r e *passim*; C: 62r) e *dizent* (A: 6r, 10v e *passim*; B: 24r, 25v e *passim*; C: 50r, 50v e *passim*). Infine, in posizione intervocalica *z* si ritrova solo in C e solo nei derivati di -ITIAM (*frevoleza* 51v, *maleza* 56v, *fermeza* 58r, *aoteza*

grafia *ç* sia attribuito solo il valore di affricata sorda, segnaliamo che si riscontra almeno un caso nella versione valdese del *Libro di Tobia* (cf. Marinoni 1986: 93) in cui a tale grafema non può essere assegnato che valore di sonora, *tarçarei* (< *TARDIARE, *FEW* 13/1:116b), dunque non possiamo escludere con certezza che nemmeno in questi casi *ç* abbia valore di sonoro. Inoltre, in Crescini 1892: 46-7 e Ronjat 1932: 9-13, si registra che in antico occitano l'esito di -TJ- intervocalico è plausibilmente sonoro; mentre in Rohlfs 1966: 410-1 si osserva che in Italia settentrionale non si riscontra una soluzione grafica che si riveli dirimente per comprendere lo sviluppo di tale nesso.

[64] Degan Checchini 1979: LXII-V.

[65] Qui la grafia *-z* ha funzione oppositiva rispetto a *-s*, in quanto la presenza di uno dei due grafemi permette la distinzione tra due valori semantici differenti: *scrituraz* è qui inteso come 'scribi' (cf. Mt 23, 34: «et sapientes et scribas»), mentre *scrituras* ha sempre il significato di 'scritture'.

69r, *moteza* 69v e *grandeza* 72v) e potrebbe rappresentare, come tendenzialmente accade negli usi grafici occitani, [dz/z].[66]

Il grafema *s*, invece, rappresenta la fricativa dentale sorda in posizione iniziale, come in *segle(s)* (A: 1v, 7r e *passim*; B: 28r, 38r e *passim*; C: 67v, 70v e *passim*), *sperant* (A: 2v; B: 46r; C: 70r), *sobre* (A: 3r, 5r e *passim*; B: 24r, 28r e *passim*; C: 50v, 51r e *passim*), e anche in forme con nesso SC- latino iniziale, *siencia* (C: 55r, 63v); in posizione intervocalica, in alcune forme verbali, come *eser* (A: 23r; B: 46r; C: 60v, 61r) e nella maggior parte dei congiuntivi perfetti, *recebesan* (A: 22r), *cridesan* (B: 31v), *fazesan* (C: 57r), e in casi derivanti da -SC- latino, come *resusites* (A: 22v, < RESUSCITARE), *resusite* (B: 40v, 47v), *conoiser* (A: 1r, 21r; C: 61v, < COGNOSCERE), *mesconoiser* (B: 40v); e in posizione finale, sia dopo vocale, *lengas* (A: 5v; C: 55r), *repos* (B: 49r; C: 51v, 54r), sia dopo consonanti, quali *l, b, r, n*, come in *apostols* (A: 1r, 3r e *passim*; B: 37r; C: 52v, 64v), *orbs* (A: 19r), *tribs* (C: 63r), *fornicadors* (A: 9r), *pecadors* (A: 37r), *perdonadors* (C: 55v), e *mans* (A: 6r, 9r e *passim*; B: 34v; C: 67r, 68r) *encens* (B: 25r, 25v). Si distinguerebbero, invece, da questi casi, le forme desinenziali di seconda persona plurale, *amas* (A: 1v), *haves* (A: 2v, 7r e *passim*; B: 31v), *perdonares* (A: 4v, 6v; C: 58r, 58v), *sares* (B: 25r, 35r; C: 56v), in cui dovrebbe possedere valore di affricata.[67]

Infine, tale grafema dovrebbe anche rappresentare la fricativa dentale sonora in posizione intervocalica, anche se principalmente in A, in forme come in *aocisian* (A: 17r) e *gleisa* (A: 1r, 2r e *passim*; B: 39r; < ECCLESIAM, con evoluzione da SJ latino).[68]

[66] Cf. Grafström 1958: 130-136, in cui tuttavia si registrano usi di *z* anche per la fricativa sorda.

[67] Osserviamo la coincidenza tra le forme qui attestate e quelle riscontrate in *Ao* (cf. Iserloh 1891: 50). Inoltre, tanto in valdese quanto nei dialetti alpini, la desinenza di seconda persona plurale è oggi in vocale tonica, dimostrando un dileguo che nei nostri testi non si riscontra mai se non nel singolo caso della forma imperativa *seghè* (cf. Ronjat 1937: 158-9; Borghi Cedrini 2017b: 204, n. 90; ma anche gli schemi flessivi contenuti in Rivoira *et alii* 2022: 179-230).

[68] A riprova della doppia resa grafica per la fricativa dentale sonora, abbiamo l'attestazione sia di *maleisir* (A: 12r) che di *maleiziran* (A: 15v) nella sezione in cui ha operato A. Segnaliamo, invece, che al contrario, su sei occorrenze, B non trascrive mai le forme del v. *beneizir* con il grafema *s*, si vedano per esempio *beneyziran* 38v, *beneizira* 48v e *beneizir* 49v.

Il digramma *ss*, nelle sue poche attestazioni in Du 269, dovrebbe invece corrispondere a [s] in posizione intervocalica, in forme come *possesir* (A: 13r; B: 46v) e *esser* (A: 7v, 18r; B: 24r, 32r e *passim*; C: 53v, 55r e *passim*), e nella desinenza verbale del congiuntivo perfetto, *degitessan* (A: 4v), comportandosi dunque come allografo di *s*.

Infine, il digramma *sc*, che si ritrova presso A e B in *disciple(s)* (A: 20r, 21v) e *suscitarei* (B: 24r), rappresenterebbe anch'esso la fricativa sorda e sarebbe dunque da considerare grafia latineggiante.

3. Conclusioni

Questi, dunque, i primi risultati dallo spoglio effettuato sull'intero codice. Per quanto si debba osservare che alcune grafie appaiono di difficile interpretazione, le loro occorrenze e la loro diffusione ci possono permettere di trarre anche le prime conclusioni. La *scripta* di Du 269 si caratterizza per una sua sistematicità che è perseguita quasi totalmente da tutti e tre i copisti, dei quali sono pochi gli usi caratteristici che traspaiono, come si può osservare dalla seguente tabella:

	A	**B**	**C**
[a]	<a>	<a>	<a>
[i]	<i> / <y>	<i> / <y>	<i> / <y>
[o]	<o>	<o>	<o>
[u]	<o>	<o>/<u>	<o>/<u>
[y]	<u>	<u>	<u>
[ʎ]	<ll>	<ll>	<ll>
[ɲ]	<gn>	<gn>	<gn>
[g]	<g>, <gh>, <-gh>	<g>, <gh>	<g>, <gh>
[d͡ʒ]	<i>, <y>, <g>	<i>, <y>, <g>	<i>, <y>, <g>
[k]	<c>, <qu>	<c>, <qu>	<c>, <qu>, <-ch>
[k] o [t͡ʃ]	<ch>	<ch>	<ch>
[t͡s]/[s]	<c>, <ç>, <ti>	<c>, <ç>, <ti>	<c>, <ç>, <ti>, <z>
[-t͡s]]/[-s]	<-tz>, <-z>, <-s>, <-ç>	<-tz>, <-z>, <-s>, <-ç>	<-tz>, <-z>, <-s>, <-ç>
[s]	<s>, <ss>, <sc>	<s>, <ss>, <sc>	<s>, <ss>, [<z>?]
[z]	<z>, <s>, [<ç>?]	<z>, <s>, [<ç>?]	<z>, <s>, [<ç>?]

Sono lievi le differenze che confermano tanto il riconoscimento dell'esistenza di tre copisti differenti da parte di Venckeleer, ma anche del poco scarto che li separa rivelato dallo stesso.

A è l'unico copista che per rappresentare la [u] atona impiega esclusivamente il grafema *o*, al contrario di B e C che mostrano ancora un'alternanza con la grafia *u* che, invece, in tutti e tre, rappresenta principalmente [y].

A si distingue ancora per l'unico esempio di *-gh* finale, digramma impiegato da tutte le mani per rappresentare l'occlusiva velare sonora, ma all'interno di parola e seguito da vocale palatale. Peculiare, invece, il ricorso di C al digramma *-ch* in posizione finale, il cui valore parrebbe velare, ma la cui attestazione molto probabilmente bisogna collegare a usi latineggianti.

Sempre quest'ultimo copista è l'unico che non utilizza il digramma arcaizzante *sc*, ma che rappresenta tutti gli esiti da SC latino, iniziale o interno, con il semplice grafema *s*; cosí come, è singolare l'impiego della scrizione *z̧* all'interno dei derivati di -ITIAM.

In tutti, infine, emerge l'utilizzo del grafema *ç* ampiamente diffuso nelle *scriptae* dell'Italia settentrionale per indicare sicuramente le affricate sorde e, forse, anche sonore.

Inoltre, abbiamo riscontrato sia elementi della *scripta* che avvicinano il codice alla produzione valdese,[69] sia elementi che da questa la discostano, come si può evincere, invece, dalla seguente tabella:

	Du 269	***Corpus* valdese**
[a]	<a>	<a>
[i]	<i>, <y>	<i>, <y>
[o]/[ɔ] toniche	<o>	<o>
[u] atona	<o>, <u>	<o>, <u>
[y]	<u>	<u>, <i>
[ʎ]	<ll>	<lh>, <ll>
[ɲ]	<gn>	<gn>, <nh>
[g]	<g>, <gh>, <-gh>	<g>, <gu>
[d͡ʒ]	<i>, <y>, <g>	<g>, <i>
[k]	<c>, <qu>, <-ch>	<c>, <qu>, <ch>
[k] o [t͡ʃ]	<ch>	<ch>
[t͡s]/[s]	<c>, <ç>, <ti>, <z>	<c>, <ç>, <cz>, <sç>
[-t͡s]]/[-s]	<-tz>, <-z>, <-s>, <-ç>	<-s>, <-ç>, <-cz>
[z]	<z>, <s>, <ç>	<s>, <ç>, <cz>

[69] Per la compilazione della colonna sulla *scripta* valdese, che non vuole essere esau-

Notevoli sono le coincidenze e le differenze nella resa di U tonica latina: in Du 269 è infatti rappresentata da tutti e tre i copisti in maniera univoca con *u*, non lasciando trasparire ancora la sua palatalizzazione che, invece, appare evidente dal grafema *i* riscontrato nella *scripta* valdese; una discrepanza probabilmente da imputare anche alla distanza temporale che separa il nostro ms. dalla produzione valdese.

La *scripta* di Du 269 differisce anche per la gamma ristretta di grafemi impiegati: per la nasale palatale è impiegato un solo digramma, mentre il *corpus* valdese presenta la possibilità anche di una seconda grafia, *nh*; un'osservazione simile vale per la laterale palatale che nella *scripta* valdese può essere resa con *ll*, come nel nostro ms., ma che principalmente è rappresentata da *lh*, invece qui assente.

Elemento fortemente caratteristico di Du 269 è la grafia *gh* davanti a vocale anteriore per [g] che, allo stato attuale delle ricerche, non è attestato né nel *corpus* valdese (che impiega *gu*), né nel dominio occitanico, e che dunque avvicina gli usi grafici dei copisti a quelli dell'area italo-settentrionale, dove è diffuso anche il grafema *ç* che si ritrova, oltre che nel nostro codice, anche nel *corpus* valdese, che tuttavia si distingue perché per la resa dell'affricata dentale impiega anche *cz* e *sç*. Ulteriore discordanza è l'utilizzo che si fa in Du 269 di *z* per [ts/s] e [z] che nessuno dei precedenti studiosi ha rilevato nella *scripta* valdese.

Specie attraverso queste ultime concordanze e discordanze emerse da un primo studio della grafia di Du 269 sempre plausibile appoggiare l'ipotesi di Borghi Cedrini, secondo la quale questo codice presenta una lingua *d'oc* con elementi valdesi, se non alto-italiani.[70] Tuttavia, essa sarà da verificare compiutamente attraverso un'analisi linguistica completa che dovrà rendere conto, nel caso, anche della problematica questione della distanza temporale di questo codice dai restanti testimoni valdesi, e che non dovrà dimenticare la suggestiva ipotesi di Venckeleer che localizzava Du 269 in area delfinatese,[71] sebbene i primi risultati abbiano portato al-

stiva, è stato impiegato come riferimento principale lo studio di Borghi Cedrini contenuto in Degan Checchini 1979: LXII-V, a cui sono stati accostati alcuni confronti puntuali con altre edizioni di testi valdesi, quali Salvioni 1890; Nüesch 1979; Borghi Cedrini 2017a; Dal Corso-Borghi Cedrini 1984; Marinoni 1986; Fumagalli 1991; Fumagalli 2002.

[70] Borghi Cedrini 2017c: 217-8.

[71] Venckeleer 1960: 820.

l'evidenza che almeno la *scripta* di *Ao* presenti una serie di differenze importanti rispetto a quella del nostro codice.

Matteo Cesena
(Università degli Studi di Siena – Université de Lausanne)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Vulgata (Stuttgart) = *Biblia Sacra Vulgata*, editio quinta, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

Borghi Cedrini 2017a = L. Borghi Cedrini, *Appunti per la lettura di un bestiario medievale. Il Bestiario Valdese* (1976) ora in Borghi Cedrini 2017: 135-165.

Dal Corso-Borghi Cedrini 1984 = Mario Dal Corso, Luciana Borghi Cedrini, *Vertuz e altri scritti (manoscritto Ge 206)*, Torino, Claudiana, 1984.

Degan Checchini 1979 = Annabella Degan Checchini, *Il* vergier de Cunsollacion *e altri scritti (manoscritto Ge 209)*, Torino, Claudiana, 1979.

Fumagalli 1991 = Marina Fumagalli, *All'origine dell'albero della vita: Genesi I-IX, versione valdese*, in Aa.Vv., *«Il miglior fabbro». Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec, par ses amis, ses collègues, ses éleves*, Poitiers, Université de Poitiers – CESCM, 1991: 123-40.

Fumagalli 2002 = *Il frammento valdese antico del "Libro di Giobbe"*, in Mario Bensi, Alfonso D'Agostino (a c. di), *Territori romanzi. Otto studi per Andrea Pulega*, Viareggio-Lucca, Baroni, 2002.

Marinoni 1986 = Maria Carla Marinoni, *La versione valdese del libro di Tobia*, Fasano, Schena, 1986.

Nüesch 1979 = Hans-Rudolf Nüesch, *Altwaldensische Bibelubersetzung. Manuskript nr. 8 der Bibliothèque municipale Carpentras*, 2 voll., Bern, Francke, 1979.

Riparelli 2001 = Enrico Riparelli, *La «Glose du Pater» du ms. 269 de Dublin, description, histoire, édition et commentaire*, «Heresis», 34 (2001): 77-129.

Salvioni 1890 = Carlo Salvioni, *Il Nuovo Testamento valdese secondo la lezione del codice di Zurigo*, «Archivio glottologico italiano», 11 (1890): 1-308.

Venckeleer 1960 = Théo Venckeleer, *Un recueil cathare: le manuscrit A.6.10 de la « Collection vaudoise » de Dublin*, «Revue belge de philologie et d'histoire», 38/3 (1960): 815-34.

Venckeleer 1961 = Théo Venckeleer, *Un recueil cathare: le manuscrit A.6.10. de la « Collection vaudoise» de Dublin (suite)*, «Revue belge de philologie et d'histoire», 39/3 (1961): 759-93.

LETTERATURA SECONDARIA

AIS = *Atlante lingustico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale*, a c. di Karl Jaberg, Jakob Jud, Milano, UNICOPLI, 1987.

Benedetti 2006 = Marina Benedetti, *Il «Santo bottino». Circolazione di manoscritti valdesi nell'Europa del Seicento*, Torino, Claudiana, 2006.

Bo 2014 = Federico Emidio Bo, *I manoscritti valdesi e le valli del Piemonte: nuove prospettive sugli antichi luoghi di conservazione nelle valli oggi dette valdesi*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 215 (2014): 3-20.

Borghi Cedrini 2017 = Luciana Borghi Cedrini, *Ai confini della lingua d'*oc *(Nord-Est occitano e lingua valdese)*, a c. di Andrea Giraudo, Walter Meliga, Giuseppe Noto, Modena, Mucchi, 2017

Borghi Cedrini 2017b = Luciana Borghi Cedrini, *Appunti per la lettura di un bestiario medievale. Il Bestiario Valdese. Parte II. Schede lingustiche* (1977), ora in Borghi Cedrini 2017: 166-212.

Borghi Cedrini 2017c = Luciana Borghi Cedrini, *La lingua dei manoscritti valdesi e gli attuali dialetti delle Valli* (1980), ora in Borghi Cedrini 2017: 213-26.

Borghi Cedrini 2017d = Luciana Borghi Cedrini, *Ancora sulla «questione della lingua valdese»: osservazioni sulle grafie dei manoscritti valdesi* (1988), ora in Borghi Cedrini 2017: 227-52.

Brenon 1986 = Anne Brenon, *Syncrétisme hérétique dans les refuges alpins? Un livre cathare parmi les recueils vaudois de la fin du Moyen-Age: le ms 269 de Dublin*, «Heresis», 7 (1986): 7-23.

Brenon 1996 = Anne Brenon, *The Waldensian Books*, in Peter Biller, Anne Hudson (ed. by), *Heresy and Literacy 1000-1530*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 :137-59.

Brereton 1844 = William Brereton, *Travels*, Manchester, Chetham Society, 1844.

Cazal-Parussa 2020 = Yvonne Cazal, Gabriella Parussa, *Codes de l'écrit: Graphies et ponctuation*, in Christiane Marchello-Nizia, Bernard Combettes, Sophie Prévost et Tobias Scheer (éd. par.), *Grande Grammaire Historique du Français*, I, Berlin, Boston, De Gruyter, 2020.

Cornagliotti 1995 = Anna Cornagliotti, *Sprache der Waldenser*, in G. Holtus, M. Metzelin, C. Schmitt (hrsg. Von/éd. par), *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (LRL)*,* II.2, Tübingen, Niemeyer, 1995: 467-73.

Crescini 1892 = Vincenzo Crescini, *Manualetto provenzale per uso degli alunni delle facoltà di lettere: introduzione grammaticale, crestomazia, glossario*, Verona, Padova, Fratelli Drucker, 1892.

DOM = *Dictionnaire de l'occitan médiéval* (*DOM*): <www.dom-en-ligne.de>.

Esposito 1917 = Mario Esposito, *On some waldensian mss preserved in the library of Trinity College, Dublin*, «The Journal of Theological Studies», 18/70-71 (1917): 177-84.

Esposito 1951 = Mario Esposito, *Sur quelques Manuscrits de l'ancienne Littérature religieuse des Vaudois du Piémont*, «Revue d'Histoire Ecclésiastique», 46 (1951): 127-59.

FEW = Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch,* Basel, R. G. Zbinden, 1922-1967; poi, dal 1993: Nancy, ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Consultabile anche all'url: <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW>.

Grafström 1958 = Ake Grafström, *Étude sur la graphie des plus anciennes chartes languedociennes, avec un essai d'interprétation phonétique*, Uppsala, Almquist & Wiksells, 1958.

Iserloh 1891 = Hugo Iserloh, *Darstellung der Mundart der dephinatischen Mysterien*, Bonn, Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi, 1891.

Larson 1988 = Pär Larson, *Italiano* <ch>, <gh>*: lingua germana in aure romana?*, «Studi linguistici italiani», 14 (1988): 38-49.

Nelli 1959 = René Nelli (éd. par), *Écritures cathares*, Paris, Denöel, 1959.

Nelli-Brenon 2011 = René Nelli, Anne Brenon (éd par.), *Écritures cathares. Nouvelle édition actualisée et augmentée*, Monaco, Rocher, 2011.

Perrin 1618 = Jean-Paul Perrin, *Histoire des Vaudois*, Genève, Berjon, 1618.

Resconi 2014 = Stefano Resconi, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2014.

Rivoira *et alii* 2022 = Matteo Rivoira, Andrea Celauro, Gianpiero Boschero, *L'occitano dell'Alta Valle Stura (CN). Appunti morfologici e note linguistiche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.

Rohlfs 1966 = Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. I. *Fonetica*, Torino, Einaudi, 1966.

Ronjat 1930 = Jules Ronjat, *Grammaire historique des parlers provencaux*, *Introduction; Premiere Partie: Fonetique: 1: Voyelles et Diftongues*, Montpellier, Société des langues romanes, 1930.

Ronjat 1932 = Jules Ronjat, *Grammaire historique des parlers provencaux*, *Premiere Partie: Fonetique: 2: Consonnes et fenomenes généraux*, Montpellier, Société des langues romanes, 1932.

Ronjat 1937 = Jules Ronjat, *Grammaire historique des parlers provencaux*, *Deuxième*

partie: Morphologie et formation des mots, Montpellier, Société des langues romanes, 1937.
Sibille 2007 = Marcellin Richard, *La Passion de saint André*, édition critique suivie d'une étude linguistique comparée par Jean Sibille, Paris, Champion, 2007.
Sicardi 1995 = Giulia Petracco Sicardi, *Ligurien/Liguria*, in in G. Holtus, M. Metzelin, C. Schmitt (hrsg. Von/éd. par), *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (LRL)*,* II.2, Tübingen, Niemeyer, 1995: 111-24.
Stussi 1965 = Alfredo Stussi, *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1965.
TLFi = Trésor de la langue Française informatisé | http://atilf.atilf.fr/tlf.htm | *ATILF* (CNRS/Université de Lorraine).
Tressel 2004 = Yvonne Tressel, *Sermoni subalpini. Studi lessicali con un'introduzione alle particolarità grafiche, fonetiche, morfologiche e geolinguistiche*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.
Wüest 1995 = Jacob Wüest, *Okzitanische Skriptaformen III. Dauphinois*, in G. Holtus, M. Metzelin, C. Schmitt (hrsg. Von/éd. par), *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (LRL)*,* II.2, Tübingen, Niemeyer, 1995: 434-40.
Zambon 1997 = Francesco Zambon (a c. di), *La cena segreta. Trattati e rituali catari*, Milano, Adelphi, 1997.

RIASSUNTO: L'articolo rimette in discussione la questione della collocazione del ms. Dublin, Trinity College Library, 269, testimone di opere apparentemente riconducibili all'eresia catara e caratterizzato da una *scripta* legata generalmente all'area alpina. I risultati di questo primo studio della grafia impiegata dai tre copisti ivi operanti permettono però di specificare ulteriormente questa localizzazione, avvicinando, almeno parzialmente, tale codice alla produzione manoscritta valdese, identificandolo cosí come il testimone piú antico di questa peculiare *scripta*.

PAROLE CHIAVE: letteratura religiosa, eresia catara, *scripta* valdese, varietà alpino-delfinatese.

ABSTRACT: This article returns to the problematic issue of the location of the ms. Dublin, Trinity College Library, 269, which transmits texts apparently ascribable to the Cathar heresy and which is characterized by a *scripta* usually linked to the Alpine area. However, this initial study of the handwriting used by its three copyists allows to specify its location and to approximate it, at least partially, to the Waldensian manuscript production, identifying it as the oldest codex in which this peculiar *scripta* is used.

KEYWORDS: Religious Literature, Cathar Heresy, Waldensian *Scripta*, Occitan Dialects of Dauphiné.

SULLA RESA DEGLI AGGETTIVI IN *-TŪRUS* E *-NDUS*: IL VALDESE A CONFRONTO CON ALTRE VARIETÀ DI OCCITANO

1. Introduzione

Nell'antico occitano il suffisso *-dor* (femm. *-doira*) possedeva una serie di funzioni che ancora si ritrovano in alcune delle varietà moderne. L'occitano era, e in parte continua a essere, una lingua cosiddetta conguagliatrice, in cui cioè i continuatori di -TŌRE e -TŌRIU convergono in un unico suffisso dotato di un'apparente polisemia agentivo-strumentale-locativa (cf. Rainer 2005, Rainer 2011). Dal punto di vista etimologico, sono da connettersi con -TŌRIU anche quelli che in letteratura si suole denominare aggettivi verbali. In Tabella 1 riporto alcuni esempi di impiego di *-dor* nell'antico occitano.

Etimo	Funzione	Esempi
-TŌRE	(1) agentivo	*mezurador* 'misuratore' (Adams 1913: 43)
-TŌRIU	(2) strumentale	*colador* 'colino, colatoio' (Levy 1894-1924, I: 277)
-TŌRIU	(3) locativo	*abeurador* 'abbeveratoio' (Raynouard 1836-1845, II: 218)
-TŌRIU	(4a) aggettivo verbale attivo	*avenidor* 'futuro, sul punto di accadere' (Adams 1913: 283)
-TŌRIU	(4b) aggettivo verbale passivo	*aplicador* 'che è da applicarsi' (Adams 1913: 283)

Tabella 1. "Polisemia" di *-dor* nell'antico occitano

Il suffisso agentivo in (1), che possiede oggi una patina di arcaicità (Alibert 1976: 357), prosegue il *cas régime*, mentre *-ire*, di gran lunga maggioritario nelle varietà attuali, il *cas sujet*;[1] nell'occitano del periodo classico, invece, le forme in *-dor* erano molto piú diffuse di quelle in *-ire*, coprendo le prime un maggior numero di casi (cf. Adams 1913: 37). Al di là degli usi prototipici qui riportati, è bene precisare che le funzioni strumentale e locativa in (2) e rispettivamente (3) risultano, in taluni casi, non facilmente distin-

[1] Le due forme possono talvolta opporsi dal punto di vista semantico (cf. Lespy 1880: 172, Ronjat 1937, 374-5, Morgan 1980: 177).

Carte Romanze 11/2 (2023): 411-447 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/21157
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

guibili: *mirador* 'specchio' è lo strumento attraverso il quale ci si guarda, ma anche il luogo in cui ci si guarda; *calfador* 'bollitore' è lo strumento impiegato per far bollire qualcosa, ma pure il luogo in cui avviene la bollitura, ecc. Il fenomeno però piú interessante è quello che si delinea in (4a) e (4b), ossia l'uso aggettivale di *-dor*. Benché -TŌRIU fosse in origine un suffisso aggettivale, poi passato a svolgere un ruolo sostantivale perlopiú a seguito di fenomeni di ellissi ((LOCU) *DISJUNATORIU > *dinador*), gli impieghi aggettivali di *-dor* manifestano una gamma di significati non prevedibile a partire dall'etimo latino. Innanzitutto, gli aggettivi verbali in *-dor* possono veicolare un significato attivo, (4a), oppure passivo, (4b): nel primo caso, come evidenza Adams (1913: 281, 283), essi denotano un'abilità, una caratteristica, un'inclinazione di chi svolge l'azione, sempre in una prospettiva futura; nel secondo caso, la possibilità o l'obbligo che una cosa venga, o sia sul punto di essere, compiuta. È evidente che, nonostante la relazione etimologica fra -TŌRIU e *-dor* gli aggettivi verbali dell'antico occitano rimandano a una sfera semantica da porsi in relazione, per un verso, con il participio futuro -TŪRU, per l'altro, con il gerundivo -NDU. Non è infatti un caso che l'autore delle *Leys d'amors* collochi gli aggettivi verbali in *-dor* nella sezione dedicata al participio futuro; e che il gerundivo riceva abitualmente anche la denominazione di participio futuro passivo. Nell'antico occitano, uno stesso aggettivo poteva peraltro essere interpretato in senso sia attivo sia passivo: *amador(s)* valeva, a seconda dei contesti, sia 'colui che amerà' sia 'colui che sarà amato' (*LDA*: 599). C'è ragione di credere che, di fronte al problema della resa del participio futuro e del gerundivo, l'antico occitano abbia reagito sfruttando la casella offerta da *-dor*, in virtú della vicinanza formale fra i suffissi -TŌRIU e -TŪRU; ed è plausibile che il passaggio da *[dyr], esito regolare del secondo, a [dur] sia stato promosso dalla diffusione di cui già godeva la "polisemia" di *-dor*. Se quindi non è difficile spiegare le motivazioni alla base del confluire dei riflessi di -TŪRU nella macroclasse *-dor*, è piú arduo individuare il perché della contemporanea assimilazione dei continuatori di -NDU. In quest'ultimo caso, non potendosi invocare la prossimità fonetica, andrà considerata, come propone Linder (1976: 442), la tendenza del tardo latino a confondere participio futuro e gerundivo, con l'uno non di rado usato per svolgere le funzioni dell'altro (e viceversa).

Appare a ogni modo chiaro che il confronto con participio futuro e gerundivo si poneva soltanto in rapporto a certe tipologie di testo, e in

particolare, secondo Sutherland (1959: 54), a prose di ambito giuridico e legale; le forme in *-dor* sembrerebbero dunque porsi in stretta relazione al livello scritto della lingua, laddove le strutture morfosintattiche del volgare dovevano venire a patti con quelle dei modelli latini..

Allo scopo di osservare il comportamento dell'antico occitano in rapporto a ipotesti latini in cui affiorano participi futuri e gerundivi, ho selezionato quattro traduzioni volgari del Nuovo Testamento e una dei soli Quattro Vangeli, collocabili in un arco temporale che va dal XIII al XVI sec. e attribuibili ad aree diverse del dominio occitano: il Nuovo Testamento di Lione (*NTL1*; *NTL2*),[2] il Nuovo Testamento di Parigi (*NTP*), i Quattro Vangeli Occitani (*QEO*), la Bibbia Valdese di Carpentras (*BVC*) e il Nuovo Testamento Valdese (*NTV*). Riporto in Tabella 2 le ipotesi di localizzazione e datazione per ciascuno dei testi considerati.

	Localizzazione	Datazione
NTL	Linguadoca (*NTL2*, I: 8)	Seconda metà del XIII sec. (*NTL2*, I: 6)
NTP	Sud o sud-est della Provenza (Meyer 1889: 429)	Inizio del XIV sec. (*NTP*, II: 48)
QEO	Sud della Provenza, Var (*QEO*, I: 36)	Intorno al 1300 (*QEO*, I: 36)
BVC	Valli Valdesi	Secc. XIV (*BVC*, I: xviii) o XVI (Borghi Cedrini 1980: 84-8)
NTV	Valli Valdesi	Anni Trenta del XVI sec. (Borghi Cedrini 2017: 216)

Tabella 2 – Ipotesi di localizzazione e datazione dei volgarizzamenti in esame

Ho proceduto nel modo seguente: innanzitutto, ho effettuato una ricerca a pieno testo dei participi futuri e dei gerundivi nella cosiddetta *Vulgata Clementina* (*VC*), escludendo le forme dei primi coinvolte in costruzioni infinitivali; in séguito, ho enucleato le strategie utilizzate dai volgarizzatori per rendere i participi futuri e i gerundivi precedentemente individuati; da ultimo, ho verificato se le strategie messe in atto fossero marcate in senso diatopico. La necessità di affrontare quest'ultimo punto nasce dal fatto che gli aggettivi verbali in *-dor* che Adams (1913: 281-86) raccoglie a partire da Raynouard (1836-1845) e Levy (1894-1924)[3] rivelano un'evi-

[2] Nel prosieguo, mi riferirò genericamente a *NTL*, a meno che non vi siano differenze significative fra le due edizioni.

[3] Per ragioni cronologiche, Adams ha modo di consultare soltanto i primi sei volumi di Levy, pubblicati fra il 1894 e il 1910.

dente specificità in senso occidentale e meridionale (cf. Regis 2021: 436-41), escludendo del tutto l'area orientale e, in particolare, il territorio valdese.[4]

2. Analisi

I participi futuri (1) e i gerundivi (2) sono stati suddivisi in quattro categorie, che forniranno lo scheletro per l'illustrazione del corpus:

1a) participi futuri con mera funzione aggettivale: es. *in sæculo futuro* (Mat 10:30);
1b) participi futuri coinvolti in perifrastiche attive: es. *(hic) iturus est* (Io 7:35);
2a) gerundivi con mera funzione aggettivale: es. *sperandarum (substantia) rerum* (Heb 11:1);
2b) gerundivi coinvolti in perifrastiche passive: es. *(qui) scribendi sunt* (Io 21:25).

2.1. *Participi futuri con mera funzione aggettivale*

I participi futuri usati come aggettivi sono abbastanza rari nella *VC* (Tabella 3); ne ho riscontrati venti in totale, con un forte sbilanciamento verso *futurus* (N = 9) e *venturus* (N = 5). Linder (1976: 438) osserva, in effetti, che nei documenti latini medievali l'unico participio futuro a essere attestato con una certa frequenza è proprio *futurus*, al quale *venturus* è semanticamente collegato. La notazione x-*urus* rappresenta un contenitore generico, in cui ho fatto confluire i restanti participi futuri (che qui cito al nominativo: *iturus* [Luc 14:31], *reversurus* [Act 13:34], *navigaturus* [Act 20:3], *profecturus* [Act 20:7], *facturus* [Act 20:13], *redditurus* [Heb 13:17]).[5]

[4] Gli aggettivi verbali elencati da Adams sono puntualmente lemmatizzati nel *DOM*.

[5] In questa e nelle tabelle successive, i volgarizzamenti sono elencati, da sinistra a destra, sulla base della loro localizzazione da occidenta a oriente (Linguadoca > Valli Valdesi) e in ordine cronologico (XIII sec. > XVI sec.). Quando due testi siano considerati coevi, si è fatto prevalere il criterio della collocazione geografica sull'asse ovest/est.

VC	Strategie	*NTL* (N = 20)	*NTP* (N = 15)	*QEO* (N = 5)	*BVC* (N = 18)	*NTV* (N = 20)	
futurus(N = 9)	*(a)venidor*, *(a)venador*, ecc.	7	6	3	9	8	N = 33
	endevenidor, ecc.	2	2	-	-	-	N = 4
	auenir	-	-	-	-	1	N = 1
	esser a venir	-	1	-	-	-	N = 1
venturus(N = 5)	*avenidor*, *avenador*, ecc.	5	4	-	5	4	N = 18
	endevenador	-	-	1	-	-	N = 1
	auenir	-	-	-	-	1	N = 1
x-*urus*(N = 6)	(*esser* +) x-*dor*	5	1	-	2	-	N = 8
	esser + ((*h*)*a*) + inf. pres. di x	-	-	-	2	2	N = 4
	deuer + inf. pres. di x	-	-	-	-	2	N = 2
	voler/*uoler* (+ inf. pres. di x)	-	1	-	-	1	N = 2
	auer + (*a*) + inf. pres. di x	-	-	-	-	1	N = 1
	part. pres. /ger. pres. di x	1	-	-	-	-	N = 1
	f.c. di x	-	-	1	-	-	N = 1

Tabella 3 - Participi futuri usati con mera funzione aggettivale e loro traduzione nei volgarizzamenti (f.c. = forma coniugata; ger. = gerundio; inf. = infinito; part. = participio; pres. = presente)

Rispetto al dettaglio delle attestazioni, meritano di essere evidenziati due fatti. La resa di *futurus* e di *venturus* restituisce un quadro di sostanziale omogeneità diatopica e diacronica: per entrambi i participi futuri i volgarizzamenti scelgono, in modo assolutamente preponderante, soluzioni con suffisso derivazionale *-dor* (*avenidor*, *avenador*, *endevenidor*, ecc.). Alcuni esempi d'uso: *in saeculo* ***venturo*** (Luc 18:30) → *el segle* ***avenidor*** (*NTL*); *de judicio* ***futuro*** (Act 24:25) → *del ju[z]izi* ***esdevenador*** (*NTP*); *a* ***ventura*** *ira* (Mat 3:7) → *a* ***endevenidoira*** *ira* (*QEO*); *ad* ***futuram*** *gloriam* (Rom 8:18) → *de l'ira* ***avenadoyra*** (*BVC*), ***futurorum*** *bonorum* (Heb 10:1) → *de li ben* ***auenador*** (*NTV*). La perifrasi *esser a venir* è impiegata per *futurus* in *NTP*, mentre *NTV* manifesta sia per *futurus* sia per *venturus* un'attestazione di *auenir*.

Il secondo fatto da sottolineare è in netto contrasto con il primo, ovvero l'abbondanza di strategie utilizzate per tradurre gli altri aggettivi in *-urus*: sei opzioni per sei aggettivi. Emerge anche una specializzazione diatopica piuttosto chiara delle forme x-*dor*: esse risultano infatti saldamente ancorate al testo di origine piú occidentale, *NTL*, di matrice linguadociana. Qualche esempio: *Quod autem suscitavit eum a mortuis, amplius*

jam non ***reversurum*** *in corruptionem* (Act 13:34) → *Mais quar sucitec lui dels mortz, mais no* ***es retornadors*** *en coruptio*; *factæ sunt illi insidiæ a Judæis* ***navigaturo*** *in Syriam* (Act 20:3) → *foro faitz a lui agaitz dels Juzeus, lui* ***navejador*** *en Siria*; *Paulus disputabat cum eis* ***profecturus*** *in crastinum* (Act 20:7) → *Pauls se desputava ab els,* ***anadors*** *en l'endema*; *sic enim disposuerat ipse per terram iter* ***facturus*** (Act 20:13) → *quar el o avia aissi azordenatz,* ***fazedors*** *per terra viage*; *Ipsi enim pervigilant quasi rationem pro animabus vestris* ***reddituri*** (Heb 13:17) → *Quar ili velho fortment aissi coma* ***rededor*** *razo per las vostras armas*. Viceversa, il testo in assoluto piú irregolare, tanto da sfruttare nella resa degli aggettivi in *-urus* ben quattro diverse opzioni, è quello piú recente e orientale, *NTV* (le traduzioni sono relative ai passi neotestamentari sopra citati): *Mas czo qu-el resucite luy de li mort ia non* ***es a retornar*** *plus en corrupcion*; *agait foron fait a luy de li iudio cum el* ***degues nauegar*** *en Siria*; *Car el auia enaysi ordena qu-el* ***uolia far*** *lo chamin per terra*; *Car ilh uelhan per las uostras armas, enayma se ilh n* ***auian a rendre*** *raczon*. Sono tutte soluzioni in qualche modo tollerate dagli aggettivi latini di partenza, in quanto, come osserva Morgan (1980: 181), «[t]he future active participle in *-urus* had a future tense meaning and developed an accessory meaning of obligation». L'idea di essere sul punto di fare qualcosa contiene, dunque, un'allusione all'obbligo, come nel gerundivo, ma anche, abbastanza naturalmente, alla possibilità o alla volontà di compiere un'azione, in un tempo piú o meno prossimo. Tale complessa embricatura di significati è valorizzata dai volgarizzatori valdesi mediante una panoplia di costruzioni (ovvero *esser a*, *deuer*, *uoler*, *auer a* + infinito presente), ciascuna delle quali con un numero di occorrenze, però, piuttosto basso.

2.2. *Participi futuri in perifrastiche attive*

Il gruppo delle forme in *-urus* all'interno di perifrastiche attive costituisce il nucleo piú rilevante del corpus, con ottanta attestazioni totali (Tabella 4).

VC (N = 80)	Strategie	*NTL* (N = 77)	*NTP* (N = 50)	*QEO* (N = 27)	*BVC* (N = 80)	*NTV* (N = 78)	
x-*urus* + f.c. *esse*	*esser* + ((*h*)*a*)) + inf. pres. di x	16	20	1	71	61	N = 169
	esser + x-*dor*	45	2	-	3	1	N = 51
	f.c. di x	7	9	9	3	2	N = 30
	dever/deuer + inf. pres. di x	1	7	15	3	3	N = 29
	aver/auer + *a* + inf. pres. di x	5	9	1	-	11	N = 26
	esser + agentivo	2	1	-	-	-	N = 3
	voler + inf. pres. di x	1	1	-	-	-	N = 2
	assajar + *a* + inf. pres. di x	-	1	-	-	-	N = 1
	esperer + *a* + inf. pres. di x	-	-	1	-	-	N = 1

Tabella 4 - Participi futuri usati in perifrastiche attive e loro traduzione nei volgarizzamenti (f.c. = forma coniugata; inf. = infinito; pres. = presente)

La soluzione maggioritaria è qui rappresentata dalla perifrasi "*esser* ((*h*)*a*) + infinito presente", che raggiunge un totale di centosessantanove occorrenze. A contribuire in modo assai cospicuo a questo elevato numero di riscontri sono i testi valdesi: *BVC* (N = 71) e *NTV* (N= 61) coprono da soli oltre l'80% degli usi della costruzione, i due volgarizzamenti cisalpini non conoscendo alternative di peso a questa strategia. Una manciata di esempi: *hic enim* ***erat traditurus*** *eum* (Io 6:72) → *E aquest* ***era a liorar*** *luy* (*NTV*); *Jesus* ***moriturus erat*** *pro gente* (Io 11:51) → *yesus* ***era a morir*** *per la gent* (*NTV*); *que jamai no* ***fosso vesedor*** *la cara de lui* (Act 20:38) → *qu'ilh non* ***eran*** *plus* ***a veser*** *la soa facia* (*BVC*); *cum* ***sim defensurus*** *me hodie* (Act 26:2) → *cun yo* ***sia a defendre*** *mi encoy* (*BVC*). Allo stesso modo, va osservata la specializzazione geografica della costruzione «forma coniugata di *esser* + x-*dor*»: non soltanto quest'ultima è l'opzione piú impiegata in *NTL* (N = 46), ma è ascrivibile al volgarizzamento linguadociano oltre il 90% degli impieghi che la riguardano. Ecco le traduzioni corrispondenti, in *NTL*, ai passi sopra menzionati: *quar* ***aquest era trazidors*** *lui*; *Jesu* ***era moridors*** *per la gent*; *que jamai* ***no fosso vesedor*** *la cara de lui*; *co* ***sia defendedors*** *mi oi*. All'interno dell'abbondante messe di «*esser* + x-*dor*», vanno segnalate anche due occorrenze che restituiscono *-i* come marca di pluralizzazione, ossia *recebedori* (contesto: *Mais nos pujantz e la nau, navejem en Ason, d'aqui* ***recebedori*** *Paul* ← *Nos autem ascendentes navem, navigavimus in Asson, inde* ***suscepturi*** *Paulum* [Act 20:13]) e *conoissedori* (contesto: *Per aisso vos ara faitz o conogut al tribuner ab le coselh que amene lui a vos aissi co alcuna causa plus certana* ***conoisedori*** *de lui* ← *Nunc ergo vos notum facite tribuno cum concilio, ut producat illum ad vos, tamquam aliquid certius* ***cognituri*** *de eo* [Act

23:15]). Come osserva Wunderli (*NTL2*, II: 62), il fenomeno sembra avere un'origine pronominale e, già a partire dal sec. XII, gode di un certo numero di attestazioni nella sezione occidentale del dominio d'oc.

A differenza del comportamento quasi del tutto regolare di *BVC* e *NTV*, *NTL* rivela anche una strategia alternativa a «*esser* + x-*dor*», ossia «*esser* ((*h*)*a*) + infinito presente di x»; sono però usi perlopiú limitati alla traduzione di perifrastiche attive piuttosto precisamente delineate (Tabella 5).

VC	Strategie	*NTL* (N = 28)	*NTP* (N = 16)	*QEO* (N = 13)	*BVC* (N = 29)	*NTV* (N = 28)	
futurus + f.c. *esse* (N = 4)	*esser* + (*a*) + inf. pres. di x	3	-	-	4	4	N = 11
(e)venturus + f.c. esse (N = 25)	*esser* + (*a*) + inf. pres. di x	10	13	1	24	23	N = 71
	esser + x-*dor*	13	-	-	-	-	N = 13
	f.c. di x	2	2	5	1	-	N = 10
	dever + inf. pres. di x	-	1	6	-	-	N = 7
	aver + *a* + inf. pres. di x	-	-	1	-	1	N = 2

Tabella 5 - *Futurus* e *(e)venturus* in perifrastiche attive e loro traduzione nei volgarizzamenti (f.c. = forma coniugata; inf. = infinito; pres. = presente)

Ben tredici delle sedici occorrenze di «*esser* ((*h*)*a*) + infinito presente» sono legate, in *NTL*, ai participi *futurus* e *(e)venturus*. Benché non manchino, in relazione al secondo, attestazioni della soluzione «*esser* + x-*dor*», il volgarizzatore riserva un trattamento diverso a *futurus* e *(e)venturus* come aggettivi e rispettivamente elementi di una perifrastica attiva: se là l'unica opzione possibile è x-*dor*, qua, accanto a «*esser* + x-*dor*», fa capolino la costruzione «*esser* + (*a*) + infinito presente».

Tra le opzioni piú sfruttate dai volgarizzatori compare poi la resa della perifrastica attiva latina con a) una forma coniugata di x (N = 30) e con le costruzioni b) «*dever* + infinito presente di x» (N = 29) e c) «*aver* + *a* + infinito presente di x» (N = 26). Due esempi per ciascuno dei tre tipi: a) *Elias quidem* ***venturus est*** (Mat 17:11) → *Helias* ***venra*** (*QEO*), *ter me* ***es negaturus*** (Mar 14:30) → *tres vegadas me* ***abnegaras*** (*NTL*); b) *quia inde* ***erat transiturus*** (Luc 19:4) → *que d'aqui* ***devia*** *passar* (*NTL*), *hic enim erat* ***traditurus eum*** → *quar aquest lo* ***devia*** *traïr* (*NTP*); c) *ipse enim sciebat quid* ***esset facturus*** (Io 6:6) → *l meteis sabia que n* ***avia a far***, *qui* ***erant*** *tuba* ***canituri*** (Apo 8:13) → *li qual*

h[a]uian a cantar *con la tromba* (*NTV*). La strategia in a) coinvolge voci verbali ascrivibili spesso all'indicativo futuro (N= 14), talvolta all'indicativo presente (N = 9), in un numero minoritario a un insieme di altri modi e/o tempi verbali (N = 7). Le costruzioni b) e c) sono da considerarsi equivalenti dal punto di vista semantico, veicolando entrambe una modalità deontica: il fatto di *dover* praticare un'azione fa premio sugli altri valori associati alla perifrasi. È importante sottolineare che oltre la metà delle occorrenze di b) compare in *QEO*, dato tanto piú significativo in considerazione del fatto che il volgarizzamento riguarda solo i Quattro Vangeli e non l'intero Nuovo Testamento; ciò è con ogni probabilità da attribuirsi alla marcata tendenza di questo volgarizzamento alla parafrasi (e all'esplicitezza nei confronti del lettore), la quale si accompagna tuttavia a frequenti imprecisioni traduttive e aggiunte o soppressioni arbitrarie (cf. *QEO*, I: 43-60). Nella stessa ottica va forse interpretata la piú marcata tendenza di *QEO*, rispetto agli altri volgarizzamenti e sempre in rapporto alla minore estensione del testo, a ricorrere a forme coniugate di x (N = 9). Le soluzioni appena discusse interessano molto marginalmente l'area valdese, a eccezione di c), che in *NTV* compare ben undici volte; numero che peraltro corrisponde quasi esattamente al divario di occorrenze di «*esser* + ((*h*)*a*)) + infinito presente di x» fra *BVC* e *NTV*.

Merita da ultimo un cenno l'opzione «*esser* + agentivo», che, nonostante l'esiguità di occorrenze (N = 3), è indicativa del *modus operandi* del volgarizzatore. Come già accennavo, le uniche forme agentive che si sottraggono alla "polisemia" di *-dor* sono quelle del *cas sujet* singolare, che manifestano *-ire* (< -TŎR). Ora, nel momento in cui *NTL* e *NTP* traducono *quia ipse* ***esset redempturus*** *Israël* (Luc 24:21) con, rispettivamente, *que el* ***fos rezemeire*** *d'Israel* e *qu'el meteis* ***fose rezemeires*** *d'Israel* significa che il participio futuro è stato equiparato dal volgarizzatore a un agentivo; *rezemeires* testimonia peraltro la crisi del sistema bicasuale dell'occitano antico, visto che a una forma già nominativale, *rezemeire*, è stata aggiunta la desinenza sigmatica del *cas sujet* singolare. L'altro esempio di emersione di un agentivo in *-ire* si coglie nella resa di *quia ego* ***accusaturus sim*** (Io 5:45), che diventa in *NTL qu'eu* ***sia acusaire***.

2.3. *Gerundivi con mera funzione aggettivale*

Solo due sono i gerundivi in funzione aggettivale, rilevati nei seguenti contesti: *quoniam debitor est* ***universæ legis faciendæ*** (Gal 5:3) e ***sperandarum*** *substantia* ***rerum*** (Heb 11:1). Le strategie utilizzate dai volgarizzatori sono riportate in Tabella 6.

VC	Strategie	*NTL* (N = 2)	*NTP* (N = 2)	*QEO* (N = 0)	*BVC* (N = 2)	*NTV* (N = 2)	
x-*ndus* (N = 2)	x-*dor*	1	-	-	-		N = 1
	de + inf. pres. di x	1	1	-	1	1	N = 4
	gerundio pres. di x	-	1	-	-	-	N = 1
	part. pass. di x	-	-	-	1	-	N = 1
	que + *se* + f.c. di x	-	-	-	-	1	N = 1

Tabella 6 – Gerundivi con mera funzione aggettivale e loro resa nei volgarizzamenti (f.c. = forma coniugata; inf. = infinito; part. = participio; pass. = passato; pres. = presente)

Nel primo caso, le quattro traduzioni neotestamentarie reagiscono compattamente, puntando sulla costruzione «*de* + infinito presente di x»: ***de far tota la leg*** (*NTL*); ***de far tota la ley*** (*NTP*, *BVC*, *NTV*): il volgarizzatore tratta il gerundivo come se fosse un gerundio, attribuendogli dunque una diatesi attiva. Si tratta di una soluzione ragionevole, anche se non corrispondente al modello, in quanto le lingue romanze non possiedono il gerundivo, ed è dunque forte la spinta ad assimilarlo al gerundio (ma cf. *infra*). Il secondo caso rivela invece un quadro di soluzioni piú vario: ***de las causas esperadoiras*** (*NTL*); ***de las esperans cauzas*** (*NTP*); ***de las cosas speras*** (*BVC*); ***de las cosas que s-esperan*** (*NTV*). Le opzioni di cui si avvalgono *NTL* e *BVC* sono le piú rispondenti al modello latino: *NTL* sfrutta, come già in altri frangenti, l'aggettivo verbale corrispondente al gerundivo, che sarà da intendersi qui in chiave passiva, mentre *NTL* esplicita il contenuto del gerundivo mediante una relativa con *se* passivante ('che si sperano' = 'che sono/possono essere/devono essere sperate'). *NTL* punta su una forma, *esperans*, che potrebbe valere sia come gerundio sia come participio, ma che sarà piú compatibile con il primo, veicolando tuttavia una diatesi passiva ('*sperande* cose', ovvero 'cose da sperare'). Sopravvivono d'altronde, nelle lingue romanze, impieghi classicheggianti di questo tipo, che sono da riconnettersi al gerundivo latino. Si pensi, in italiano, all'aggettivo so-

stantivato *esaminando* (= colui che è da esaminare), che si contrappone a forme attive come *laureando* (= colui che sta per laurearsi), con un senso certamente vicino a quello del participio futuro latino. Del tutto fuori fuoco rispetto all'ipotesto è *BVC*, che utilizza il participio passato *speras* 'sperate'.

Nel complesso, i volgarizzatori manifestano una diffusa incertezza nel tradurre una costruzione meno usuale di altre, cercando o di ridurla da passiva ad attiva (primo esempio) o di percorrere strade alternative (secondo esempio), non sempre soddisfacenti (*BVC*). Restano a ogni modo misteriose le ragioni che hanno indotto il volgarizzatore di *NTL* a non impiegare, anche per risolvere la traduzione di *universæ legis faciendæ*, l'aggettivo verbale *fazedora* (**de tota la leg fazedora*).

2.4. *Gerundivi coinvolti in perifrastiche passive*

In accordo con ciò che ho evidenziato riguardo alla perifrastica attiva, anche la perifrastica passiva latina, attestata in dieci occasioni, manifesta soluzioni fortemente caratterizzate in senso diatopico (Tabella 7).

VC (N = 10)	Strategie	*NTL* (N = 11)	*NTP* (N = 8)	*QEO* (N =2)	*BVC* (N = 10)	*NTV* (N=10)	
x-*ndus* + *esse*	*esser* + (*a*) / (*dè*) + inf. pres. di x	2 (di cui 1 soltanto in *NTL2*)	7	-	9	6	N = 24
	esser + x-*dor*	7	-	-	-	-	N = 7
	ind. fut. passivo di x	-	-	1	1	2	N = 4
	dever + inf. pres. passivo di x	-	1	1	-	-	N = 2
	esser + (*a*) / (*dè*) + inf. pres. passivo di x	-	-	-	-	1	N = 1
	auer + *a* + inf. pres. di x	-	-	-	-	1	N = 1
	far + *a* + inf. pres. di x	1 (solo in *NTL1*)	-	-	-	-	N = 1
	ind. pres. passivo di x	1	-	-	-	-	N = 1

Tabella 7 – Gerundivi coinvolti in perifrastiche passive e loro traduzione nei volgarizzamenti (fut. = futuro; ind. = indicativo; inf. = infinito; pres. = presente)

Le sette occorrenze dell'aggettivo verbale x-*dor* sono tutte legate a *NTL*: *Filius hominis* ***tradendus est*** (Mat 17:21) → *Lo Fil de l'home* ***es liuradors***; *vinum*

novum […] ***mittendum est*** (Luc 5:38) → *lo vis novels* […] ***es metedor***; *quae* ***revelanda erat*** (Gal 3:23) → *que* ***era reveladoira***, ecc. Lo stesso volgarizzamento impiega per due volte la costruzione «*esser* + (*a*) + infinito presente di x» – *et nihil* ***rejiciendum*** (1 Tim 4:4) → *non* ***es a refudar*** (NTL2);[6] *qui* ***interficiendi sunt*** (Apo 6:11) → *li quali* ***so az aucire*** – che è invece preponderante in *NTP* e nei testi valdesi *BVC* e *NTV*. Alcuni esempi tratti da questi ultimi tre: *qui* ***scribendi sunt*** (Io 21:25) → *li qual* ***son a escrioure*** (*NTP*), *li qual* ***son a scrire*** (*BVC*), *li qual* ***son a scripre*** (*NTV*); *quæ* ***dicenda erant*** (Heb 3:5) → *las cals* ***eran a dire*** (*NTP*), *la cals* ***eran a dire*** (*BVC*), *las quals* ***eran a dire*** (*NTV*), ecc. In un solo caso, *NTV* impiega la costruzione appena esaminata abbinandola a un infinito presente passivo: *hæc omnia* ***dissolvenda sunt*** (2 Pt 3:11) → *totas aquestas cosas* ***sian a esser deslias***, di contro a *totas aquesta cauzas* ***son a desliar*** (*NTP*) e a *totas aquestas cosas* ***sian a deyligar*** (*BVC*). Il ricorso a forme coniugate passive, a) al presente e b) al futuro, è poco frequente e privo di marcatezza diatopica: a) *Filius hominis* ***tradendus est*** (Mat 17:21) → *Ieu* ***seray liurat*** (*QEO*[7]), *Lo Filh de la vergena* ***sare liora*** (*BVC*), *Lo filh de la uergena* ***sare liora*** (*NTV*); b) *quæ* […] ***revelanda est*** (1 Pt 5:1) → *que* ***es descuberta*** (*NTL*). La scelta apparentemente piú ovvia, ovvero quella di ricorrere a una perifrasi coinvolgente il verbo *dever*, è anch'essa minoritaria, affiorando unicamente in *NTP* e *QEO*: il passo citato poco sopra da Luc 5:38 è reso con *lo vi novel* ***deu esser mes*** e rispettivamente *hom* ***deu metre*** *vin novel*.

3. La specificità orientale e valdese

Anche soltanto a una rapida scorsa delle soluzioni impiegate dai volgarizzatori emerge l'impopolarità degli aggettivi verbali x-*dor* nel dominio occitano orientale. L'unico frangente in cui i testi considerati convergono è quello della traduzione di *futurus* e *venturus* in funzione aggettivale (categoria 1a); quando però *futurus* e *venturus* compaiono in perifrastiche attive (categoria 1b), torna a essere pertinente la contrapposizione fra volgariz-

[6] *NTL1* presenta in questo caso *e re no* ***fa a refudar***.

[7] *QEO* conferma qui la sua tendenziale scarsa fedeltà all'ipotesto, volgendo il verbo alla prima persona singolare.

zamento occidentale e volgarizzamenti orientali. Come già ricordavo, *futurus* e *venturus* sono le forme di participio futuro di gran lunga piú comuni nelle testimonianze di latino medievale; le quali, nel caso non infrequente in cui fungessero da ipotesti, ponevano il volgarizzatore di fronte all'impellenza di una soluzione traduttiva, individuata in *avenidor* e simili. La compattezza d'uso di *avenidor*, ecc. e il fatto che gli aggettivi verbali siano per il resto sconosciuti, o di impiego limitatissimo, nei territori orientali inducono a credere che, in questi ultimi, *avenidor* sia d'importazione, ovvero esemplato su modelli esterni. Ciò implica un'ampia circolazione di testi nel Basso Medioevo, con l'esistenza di alcune *scriptae* piú prestigiose di altre. L'area orientale adotta *avenidor*, ecc., in virtú della sua frequenza d'uso e anche della sua successiva sostantivizzazione (*avenidor* 'avvenire'), ma non la strategia che ne è alla base, come dimostra il suo mancato attecchimento nelle altre categorie esaminate e nello stesso insieme degli aggettivi in 1a) non connessi con *futurus* e *venturus*. È forse significativo che in *BVC* occorra anche *avenir*, che è poi la forma che oggi compare, sostantivata, nelle varietà cisalpine.

Un discorso piú generale riguarda il fatto che, molto probabilmente, tutte le forme in *-dor* che affiorano nella *scripta* valdese rispecchiano un uso non locale. Rivoira (2023: 721) individua un'opposizione in chiave diglottica fra una *scripta* elaborata e in qualche misura koinizzata (varietà H, *high*) e il *sermo cotidianus* (varietà L, *low*), che si sarebbe poi evoluto nei *patois* odierni; è tuttavia possibile ipotizzare l'esistenza di terreni d'impiego "misti", in cui lo scritto accogliesse elementi della lingua di tutti i giorni. Un'evidenza delle caratteristiche non locali della *scripta* valdese si ha quando compaiono varianti coeve di uno stesso tratto in codici diversi, una delle quali viciniore alle parlate moderne. Il manoscritto cantabrigense dei poemetti editi nel 1930 da H. J. Chaytor restituisce, per esempio, gli agentivi *cantor* e *balor* (*SVP*: 26), mentre i manoscritti dublinese e ginevrino manifestano *cantador* e *balador*. È assai probabile che la riduzione del suffisso *-ador* a *-or* testimoni una concessione all'uso locale, specie se si raffronta *-or* all'esito attuale delle Valli Valdesi, [ụ]. Casi analoghi si ravvisano in *Vertuz* (p. 58), in cui troviamo un'attestazione di *vendor* (la *-d-* appartenendo al morfema lessicale *vend-*), e in una serie di forme reperite da Bronzat (2005: 83) in testi occitani alpini coevi alla *scripta* valdese (*abeuraours* 'abbeveratoi', *accuzours* 'accusatori', *contaor* 'coloro che contano', *levaor* 'coloro che tirano su', *poaor* 'coloro che potano', *Saint Salvaor* 'San Salvatore',

terraor 'territorio' e nuovamente *vendour*). Il numero di queste attestazioni è certamente esiguo, ma contribuisce a fornire la misura di un esito alternativo a *-dor*, di matrice popolare. L'impiego di *-dor* è dunque da ricondursi a una *scripta* colta sovralocale occitana, probabilmente rafforzata da usi analoghi nel volgare illustre settentrionale (la *lingua lombarda* descritta in Sanga 1990). L'impatto di quest'ultimo deve essere stato, nel Piemonte umanistico-rinascimentale, notevole, come testimonia la generosa occorrenza di forme con lenizione dell'occlusiva alveolare nel *Promptuarium* di Michele Vopisco (1564), attestante il volgare «degli allievi 'latinanti' delle Scuole di Mondoví o, piú genericamente, del Piemonte sud-occidentale» (Gasca Queirazza 1972: V-VI) L'«attenuazione delle caratteristiche municipali o regionali» (Gasca Queirazza 1972: VI) che si coglie in *imbottadoro* 'imbuto' (p. 63), (*pomo*) *granado* 'melograno' (p. 90), *recamado* 'ricamato' (p. 100), *sotterrador* (*de morti*) 'becchino' (p. 116), ecc., laddove il piemontese vorrebbe il dileguo dell'occlusiva alveolare intervocalica (cf., rispettivamente, piem. mod. *ambossor*, (*pom*) *granà*, *ricamà*, *sotror*), punta verso il modello di un volgare padano (cf. anche Regis 2019: 197; Duberti 2022).

Se, per le ragioni già esposte, *avenidor* ha modo di affermarsi oltre la propria area di origine, le varietà orientali non si arrendono all'impiego della stessa forma nelle perifrastiche attive, forse perché in quel contesto l'aggettivo verbale era meno diffuso che nell'altro.[8] Tuttavia, al di là dell'accettazione di *avenidor*, i volgarizzatori provenzali e valdesi non capiscono, o non vogliono sfruttare, perché lo ritengono anomalo, il ruolo aggettivale del suffisso. Abbastanza curiosamente, non solo gli aggettivi verbali x-*dor* sono, nei volgarizzamenti orientali in esame, molto rari, ma occorrono anche, a coppie (*NTP*/*BVC*, *BVC*/*NTV*), negli stessi luoghi: *Ipsi enim pervigilant quasi rationem pro animabus vestris* ***reddituri*** (Heb 13:17) → *car li velhan coma* ***reddedor*** *razo per las vostras armas* (*NTP*), *Car ilh forment velhan enaysi coma rendador raçon per las vostras armas* (*BVC*); *Aduituri enim estis prælia* (Mat 24:6) → *Car vos se* ***auuidor*** *batalhas* (*BVC*), *Car uos se* ***auuidor*** *batalhas* (*NTV*).[9] È pure possibile che, per qualche ragione a noi ignota, il volga-

[8] Come già osservavo, anche *NTL* tratta diversamente *futurus* / *(e)venturus* come semplici aggettivi da *futurus* / *(e)venturus* come elemento di perifrastiche attive.

[9] A questi esempi si aggiungerebbe un caso isolato in *BVC*, in cui all'ipotesto *factæ*

rizzatore abbia lí deciso di utilizzare dei *nomina agentis* e che perciò *reddedor* e *auvidor* valgano, rispettivamente, 'restitutori' e 'uditori'; osserva del resto Wunderli (*NTL2*, II: 71) che «dans bon nombre de cas il n'est pas tout à fait clair si nous avons affaire à un participe du future ou à un substantf en *–ʳdor*». Non si colgono invece ambiguità di sorta, nell'opera dei volgarizzatori orientali, rispetto alle categorie 2a e 2b: in presenza di una diatesi passiva, il rifiuto di x-*dor* è netto.

Dunque, per riassumere, a partire dalla "polisemia" indotta dallo sviluppo fonetico concidente di -TŌRE e -TŌRIU, il linguadociano di *NTL* ne estende le potenzialità ai riflessi del participio futuro, attivo (-TŪRU) e passivo (-NDU); il provenzale di *NTP* e *QEO* e il vivaro-alpino di *NTV*, dal canto loro, adottano la soluzione occidentale per la categoria 1a (ma solo in relazione alla resa di *futurus* e *venturus*), rifiutandola in blocco (o quasi) per le altre fattispecie.

Quali sono le ragioni alla base di questa ripartizione territoriale? Di primo acchito, la tentazione sarebbe quella di attribuire l'uso di x-*dor* a varietà conguagliatrici e la sua assenza a varietà differenziatrici. Una verifica degli usi antichi del valdese non è praticabile, poiché non ho trovato traccia, nel corpus, di strumentali e locativi continuatori di -TŌRIU; fra i locativi elencati da Adams (1913: 55-7), ne compare invece un manipolo che risulta attribuibile, *iuxta* Raynouard e Levy, a testi provenienti da Carpentras, Hyères e Manosque. Ebbene, le forme *dreisador* 'cassettiera', *obrador* 'laboratorio', *parlador* 'parlatorio, sala per conferenze' e *terrador* 'territorio' confermano il carattere conguagliatore dell'antico provenzale.

Bisognerà allora guardare in un'altra direzione, a partire dalla constatazione che la "polisemia" agentivo-locativo-strumentale può facilitare l'impiego aggettivale di *-dor*, ma che non ne è condizione necessaria. La discrasia che abbiamo rilevato è quasi sicuramente da imputarsi al contesto geolinguistico nel quale si inseriscono le varietà occidentali e orientali di occitano. Il linguadociano, il catalano e il guascone sono lingue confinanti che manifestano *ab antiquo* aggettivi verbali x-*dor*[10] e che ancora ne con-

sunt illi insidiæ a Judæis navigaturo in Syriam (Act 20:3) si fa corrispondere *agayt foron fayt lui de li Iudio; navegador en Siria*. Tuttavia, annota Nüesch (*BVC*, I: 437), riguardo a *navegador*, «aus 'navegar' korrigiert».

[10] Mi limito a menzionare, per il guascone, *pagaders* 'da pagarsi' (1389) (fonte:

servano l'uso, come si ricava dalla Tabella 8 (gli esempi sono i medesimi della Tabella 1, qui ripetuti, per facilitarne il raffronto, nella seconda colonna).[11] Pure l'antico provenzale occidentale manifestava caratteristiche simili,[12] che non sono estranee alle varietà moderne.

Funzione	Antico occitano	Linguadociano	Provenzale occidentale (varietà rodaniana)	Catalano	Guascone
(1) agentivo	mezurador	mesuraire	mesuraire	mesurador	mesuraire, mesurador
(2) strumentale	colador	colador	couledou	colador	correder
(3) locativo	abeurador	abeurador	abeuradou	abeurador+ 'persona che beve'	abeurader
(4a) aggettivo verbale attivo	avenidor	avenidor	avenidou,futur	venidor	avenider
(4b) aggettivo verbale passivo	aplicador	aplicador	aplicadou	aplicador	aplicader

Tabella 8 - Aggettivi verbali in linguadociano, provenzale occidentale, catalano e guascone, posti a confronto con l'antico occitano. Fonti: linguadociano: Cantalausa (2006); catalano: DIEC; provenzale occidentale: Mistral (1879-1886); guascone: Bèthvéder (2004)

Il linguadociano e il provenzale occidentale (varietà rodaniana) sono oggi meno conguagliatori che in passato e manifestano una chiara predilezione per gli agentivi in *-ˋire*, pur restando disponibile, a livello di sistema, l'esito *-dor*. È un movimento opposto rispetto a quello ipotizzato in precedenza:

http://mllidev.umbc.edu/gascon/English/documents/DocLucqD.html), per il catalano, *amadores* 'da amarsi' (1367) (fonte: https://www.ub.edu/diccionari-dtca/obres?ko=MR&loc=1.136.20.05).

[11] Gli esiti citati sono da considerarsi equivalenti dal punto di vista semantico alla parola dell'antico occitano; nel caso non lo siano, ho riportato accanto al lessema il significato posseduto o, preceduti dal segno '+', eventuali ulteriori significati rispetto a quello di base.

[12] Cf. *coltivadors* 'coltivabili' (Manosque; Levy 1894-1924, I: 289), *cometedoyra* 'che deve essere comminata' (Apt; Levy 1894-1924, I: 296), *empausadouira* 'che può essere imposta' (Arles; Levy 1894-1924, II: 382), *fenidor* 'che finirà nell'altra festa' (Berre-l'Étang; Levy 1894-1924, III: 444), ecc.

è come se il linguadociano e il provenzale occidentale avessero con il tempo alleggerito la propria "polisemia", optando per una desinenza agentiva diversa da *-dor*. Da questo punto di vista, non stupisce che il guascone, lingua differenziatrice (-TŌRE > *-dor*, [du]; -TŌRIU > *-der* ([de]), mantenga piú spesso per gli agentivi una doppia possibilità suffissale, *-ère* e *-dor*, benché la seconda, a detta di Rohlfs (1977: 175), sia molto meno diffusa della prima; lo stesso Rolhfs (*ibidem*) non esclude peraltro che *-dor* sia da ascriversi all'influsso del linguadociano. Cosí come *-dor* in linguadociano, *-der* viene impiegato, oltreché per strumentali e locativi, anche in funzione aggettivale, attiva e passiva. La lingua oggi piú vicina, nel comportamento, all'antico occitano è il catalano, il cui carattere fortemente conguagliatore non ha subito nei secoli alcun mutamento: *-dor* è suffisso agentivo (senza alternative), strumentale, locativo e aggettivale. Sono poi venute a configurarsi altre "polisemie", per esempio di tipo agentivo-aggettivale o strumentale-aggettivale. Il provenzale rodaniano *pescadou* vale sia 'pescatore di professione' (vs. *pescaire* 'colui che pesca, pescatore occasionale') sia 'favorevole alla pesca'. Il catalano *plegador* e il guascone *plegader* possiedono il doppio significato di '(macchina) piegatrice; piegafogli' e di 'che può essere piegato'. Si tratta del resto di una proprietà ben nota dell'occitano antico, nel quale, per esempio, *pagador* poteva fungere da agente ('colui che paga'), da paziente ('colui che viene pagato') e da aggettivo verbale ('pagabile'). Ciò che importa qui mettere in luce è che lingue confinanti, da sempre aventi rapporti molto stretti, formano un'area di solidarietà per quanto riguarda l'uso degli aggettivi verbali: forme da connettersi etimologicamente con -TŌRIU, ma semanticamente con -TŪRU e -NDU, si usavano nel Medioevo e continuano a essere usate in linguadociano, provenzale occidentale, catalano e guascone. Piú a ovest, in spagnolo e in portoghese, l'impiego di aggettivi verbali continuatori di -TŌRIU è raro o sporadico (cf. Regis 2021: 460). Vediamo che cosa succede invece piú a oriente (Tabella 9).

Funzione	Francese	Provenzale orientale (nizzardo)	Vivaro-alpino orientale (Val Germanasca)	Piemontese (torinese)	Italiano
(1) agentivo	mesureur	mesuraire	mëzuroou	mëzuror	misuratore
(2) strumentale	couloir	courredou	couloou	color	colatoio
(3) locativo	abreuvoir	abeuradou	abeuroou	beivor	abbeveratoio
(4a) aggettivo verbale attivo	futur, à venir	futur	futur	ch'a vnirà, futur	futuro, a venire
(4b) aggettivo verbale passivo	applicable	aplicable	aplicabble[13]	aplicàbil	applicabile

Tabella 9 – Corrispondenti degli aggettivi verbali dell'antico occitano in francese, provenzale orientale, vivaro-alpino, piemontese e italiano. Fonti: provenzale occidentale: Mistral (1879-1886); provenzale orientale: Calvino (1905), Castellana (1952), Toscano (2023); Val Germanasca: Pons–Genre (1997), Baret (2005); piemontese: Gribaudo (1996), Brero (2001)[14]

La seconda e l'ultima colonna sono dedicate al francese e all'italiano, le due lingue standard che agiscono, talvolta in modo congiunto, sulle aree considerate; l'uno e l'altro distinguono, perlomeno in origine, gli esiti di -TŌRE (> fr. *-eur*, it. *-tore*) da quelli di -TŌRIU (> fr. *-oir*, it. *-toio*).[15] Le colonne nel mezzo riportano, da destra a sinistra, le corrispondenze relative al piemontese (varietà torinese), d'impronta fortemente conguagliatrice (-TŌRE, -TŌRIU > *-or*, [ur]), al vivaro-alpino orientale (varietà della Val Germanasca), "erede" dell'antico valdese, e al provenzale orientale (nizzardo). Le due ultime varietà manifestano, peraltro, una divergenza di superficie piú che di sostanza. Il carattere conguagliatore dell'occitano della Val Germanasca che si ricava dalla Tabella 9 è ingannevole, in quanto oggi, anche in questa varietà, le forme in *-ire* superano di slancio quelle in *-ou* ([u̯]) (cf.

[13] In realtà, nessuna delle fonti consultate riporta *applicabble*, bensí soltanto *aplicâ* 'applicare' e *aplicà* 'applicato' (Baret 2005). L'aggettivo si ricava però facilmente dalla serie *afabble* 'affabile', *bëvabble* 'bevibile', *pousibble* 'possibile', ecc.

[14] I dati relativi al provenzale e all'occitano della Val Germanasca sono riportati in grafia mistraliana (nel primo caso) e dell'*Escolo dóu Po* (nel secondo). Preciso che il simbolo <o> della grafia classica corrisponde a <ou> nelle altre due grafie.

[15] A partire dalla rivoluzione industriale è in realtà diventato comune l'uso di *-eur* e *-tore* anche per gli strumentali, perlopiú come risultato di processi di prestito dall'inglese o di ellissi. Sull'intera questione si veda Rainer (2011).

Regis 2020: 158-60), non diversamente da ciò che avviene nel linguadociano e nel provenzale (occidentale e orientale insieme). Né il provenzale nizzardo né l'occitano cisalpino dispongono di aggettivi verbali corrispondenti ai tipi *avenidor* e *aplicador*, manifestando, rispettivamente, *futur* e *aplicab(b)le* (colonne terza e quarta).

La spaccatura fra varietà contemporanee di occitano riproduce, di fatto, quella antica: un asse occidentale, che accoglie linguadociano, provenzale rodaniano, catalano e guascone, si contrappone a un asse orientale, che parte dal provenzale marittimo e nizzardo (uso le denominazioni proposta da Bec 1986: 44) e raggiunge l'occitano cisalpino. Ciò peraltro corrobora, con dati moderni, la collocazione nel sud o nel sud-est della Provenza di *NTP* e di *QEO*. Di nuovo, la spiegazione della relativa compattezza dell'area orientale andrà ricercata in dinamiche socioculturali piú che in proprietà di struttura. La prassi consolidata di far confluire gli aggettivi latini in -TŪRU e -NDU negli esiti di -TŌRIU, cosí tipica del settore occidentale, ha perso forza transitando verso la parte orientale del dominio d'oc, che si è cosí trovata nella condizione di escogitare soluzioni autonome al problema traduttivo che le si manifestava. Sono significative, a tal proposito, le sparute occorrenze di x-*dor* in *NTP*, ma anche in *BVC* e *NTV*, le quali danno l'idea di una potenzialità del sistema non còlta, perché soffocata dalla pressione di altri modelli. Il francese antico e medio, possibile punto di riferimento, non presentava il fenomeno, a meno che non si voglia considerare tale l'uso del participio presente (omofono del gerundio; *GGHF*: 852-854) come aggettivo verbale passivo (es. *buvant* 'gradevole a bersi'; *GGHF*: 1289), confinato oggi a usi viepiú ristretti (es. *école payante* 'scuola a pagamento [= che si deve pagare]', in effetti comparabile al linguadociano *escòla pagadoira*). Gli aggettivi occitani *avenidor* e *aplicador* corrispondono al francese *futur* (o alla perifrasi *à venir*) e *applicable* (Tabella 9, seconda colonna).

Il valdese si trovava a contatto, oltreché con il francese, con il volgare illustre settentrionale (cf. sopra) e con un volgare piú marcato in senso piemontese. L'italiano antico conosceva l'uso degli aggettivi verbali, ma, stando alle testimonianze reperite, soltanto in varietà di area toscana: è questo il quadro che si ricava da una localizzazione puntuale, tramite il *GDLI*, dei pochi esempi citati da Rohlfs (1969: 396-97). *Cottoio* 'facile a cuocersi' è voce di ambito toscano; *caricatoio* 'da carico (= che può essere caricato)', ancorché registrato soltanto come termine antico, è impiegato

da Pietro Bembo, la cui inclinazione verso il fiorentino arcaizzante è ben nota; *servatoio*, nell'accezione di 'che serve a scopi riproduttivi' (in *bestia servatoia*), non è lemmatizzato nel *GDLI*, ricevendo però già da Rohlfs una collocazione aretina; infine, *manicatoio* 'da mangiarsi' è aggettivo antico lucchese, che occorre insieme con *bevitoio* 'da bersi' (*cose manicatoie e bevitoie*, nei *Capitoli delle monache di Pontetetto*, XIII sec.). Il fatto poi che, come unici altri esempi italoromanzi legati a - TŌRIU, Rohlfs menzioni gli aggettivi còrsi *muritoghiu* 'mortale' e *liatoghiu* 'degno di essere legato' rafforza la caratterizzazione geografica del fenomeno, dato l'influsso esercitato dal toscano sulle varietà settentrionali dell'isola. L'italiano conserva oggi aggettivi verbali in alcuni sintagmi fissi come *ponte levatoio* 'ponte che si può levare' e *nodo scorsoio* 'nodo che può scorrere (o che si può scorrere?)', senza recarne tracce ulteriori. *Spiccatoio* 'che ha la polpa facilmente staccabile dal nòcciolo', in per es. *pesca spiccatoia*, benché riportato dai dizionari senza marche diatopiche, non presenta attestazioni al di fuori della Toscana. *Futuro* e *a venire* corrispondono all'occitano *avenidor*, *applicabile* all'occitano *aplicador* (Tabella 9, settima colonna). Il piemontese, anche nei riscontri piú antichi, non rivela alcuna propensione nei confronti degli aggettivi verbali in *-or*. Oggi sono attestati casi isolati quali *marior* 'celibe; uomo in età da matrimonio (= in procinto di sposarsi [che può essere sposato?])' (femm. *mariòira*), termine perlopiú usato come sostantivo ma pure attestato in funzione aggettivale (*fomna mariòira* 'donna nubile'); *saror* 'che si può chiudere' (femm. *saròira*), in *cotel saror* 'coltello a serramanico', *cavagna saròira* 'cesta con coperchio'; *rablor* 'strisciante', in *lumassa rablòira* 'limaccia', *erba rablòira* 'edera terrestre; correggiola; cinquefoglie'; *volor* 'volatile, volubile' (femm. *volòira*), in *testa volòira* 'testa balzana', *rata volòira* 'pipistrello; lett. ratta che è in grado di volare'. Si ha nuovamente l'impressione di una potenzialità non sfruttata, che, prevista dal sistema, non ha mai davvero attecchito, forse perché priva di rinforzo nel volgare illustre settentrionale e, in seguito, nell'italiano comune. Le forme piemontesi equivalenti ad *avenidor* e *aplicador* sono, rispettivamente, *ch'a vnirà* / *futur* e *aplicàbil* (quinta colonna). Stretto fra francese e volgari italoromanzi settentrionali, il valdese è dunque venuto a trovarsi in un contesto poco propenso ad accettare gli aggettivi verbali x-*dor*. L'unico margine di cedimento aveva riguardato *avenidor* (categoria 1a), la cui successiva scomparsa, tanto nel provenzale orientale quanto nell'occitano cisalpino, avvalora l'ipotesi di un'estrazione non autoctona del tratto. Compulsando i dizionari odierni

della Val Germanasca (Pons–Genre 1997, Baret 2005), i pochi aggettivi verbali che vi compaiono a) sono circoscritti a sintagmi fissi e/o b) dispongono di un appoggio in piemontese e/o c) sono segnalati soltanto da una delle fonti consultate:

a) *couròou* 'che scorre (o che può essere scorso)', *eicramòou* 'che screma', *eitiroúiro* 'che si allunga, si stira' occorrono, rispettivamente, nei sintagmi *las couròou* 'nodo scorsoio', *casú eicramòu* 'scrematore, lett. mestolo che screma', *limaso eitiroúiro* 'limaccia, lett. lumache che si allunga';

b) *ërbëloúiro* 'strisciante, detto di piante erbacee', *marioúiro* 'di ragazza in età da marito, atta a sposarsi' e *vouloúire* 'volatile; che vola' corrispondono, rispettivamente, alle voci piemontesi *rablòira*, *mariòira* e *volòira*. Il fatto che la forma del maschile sia *vouloúire* anziché **voulòou* fa pensare a una coniazione analogica sul femminile *vouloúiro* e a un maggiore impiego di quest'ultima, in sintagmi fissi come *rato vouloúiro* (che, secondo Bernard 1996, rappresenta l'unico contesto in cui l'aggettivo occorre);

c) *azialoúire* 'detto di bovino che facilmente si mette a correre all'impazzata quando è punto da qualche insetto' e *chasoúiro* 'di cane abile nella caccia', registrati in Pons–Genre (1997), sono *iuxta* Baret (2005) soltanto dei sostantivi ('mucca che si imbizzarrisce spesso' e rispettivamente 'ragazza che corre dietro ai maschi'). Dal canto loro, *ërbëloúiro* e *ërturiòou* 'che sa fare un po' di tutto' sono lemmatizzati in Pons–Genre (1997) ma non in Baret (2005).

4. Conclusioni

L'analisi della resa dei participi futuri e dei gerundivi latini in volgarizzamenti neotestamentari ascrivibili a territori diversi del dominio d'oc ha posto in luce una netta opposizione areale. Quest'ultima sembra essere motivata non da vincoli interni ma da condizionamenti esterni: si sono infatti create, sin dal Medioevo, delle ampie zone di solidarietà, che hanno incentivato ovvero ostacolato l'accettazione e l'uso degli aggettivi verbali in *-dor*. Inseriti in un contesto in cui il francese agiva accanto ai volgari italoromanzi, i testi valdesi hanno assimilato, e successivamente abbandonato, l'impiego di *avenidor* (una scelta legata piú al lessico che alla morfologia), rifiutando invece *ab origine*, in modo quasi categorico, ogni altra funzione aggettivale connessa con *-dor*.

Lo studio della morfologia derivazionale del valdese, fino a oggi ancora piuttosto negletta, potrebbe fornire nuove risposte sulla cronologia relativa dei testi e sui rapporti fra le varietà d'oc medievali e protomoderne, anche e soprattutto nei termini dell'eventuale circolazione di modelli di prestigio.

Riccardo Regis
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

BV = Luciana Borghi Cedrini, *Appunti per la lettura di un bestiario medievale. Il Bestiario Valdese* (1976-1977), in Ead., *Ai confini della lingua d'oc (Nord-Est occitano e lingua valdese)*, a c. di Andrea Giraudo–Walter Meliga–Giuseppe Noto, Modena, Mucchi, 2017: 135-212.

BVC = *Altwaldensische Bibelübersetzung. Manuskript Nr. 8 der Bibliothèque municipale Carpentras*, edizione critica a c. di Hans-Rudolf Nüesch, Bern, Francke, 1979, 2 voll.

LDA = *Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*, edizione critica a c. di Beatrice Fedi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019.

NTL1 = *Nouveau Testament de Lyon (Lyon, Bibliothèque de la Ville, A.I.54 / Palais des Arts 36)*, edizione critica a c. di M. Roy Harris–Peter T. Ricketts, 2011, <www.rialto.unina.it>.

NTL2 = *Le Nouveau Testament de Lyon (ms. Bibliothèque de la ville A.i.54 / Palais des arts 36)*, edizione critica a c. di Peter Wunderli, Tübingen–Basel, Francke, 2009-2010, 2 voll.

NTP = *Le Nouveau Testament occitan de Paris (Ms. BN fr. 24-25)*, edizione critica a c. di Peter Wunderli, Tübingen, Francke, 2016, 2 voll.

NTV = Carlo Salvioni, *Il Nuovo Testamento Valdese, secondo la lezione del Codice di Zurigo*, «Archivio Glottologico Italiano» 11 (1890): 1-308.

Promptuarium = *Il* Promptuarium *di Michele Vopisco, vocabolario volgare-latino*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1972.

QEO = *Les quatre évangiles occitans dans le Ms. BN fr. 6261*, edizione critica a c. di Peter Wunderli, Tübingen, Francke, 2017, 2 voll.

SVP = *Six Vaudois Poems from the Waldensian Mss in the University Libraries of Cambridge, Dublin and Geneva*, edizione critica a c. di H. J. Chaytor, London, Cambridge University Press, 1930.
VC = *Vulgata Clemetina*, The Clementine Vulgate Project, <https://vulsearch.sourceforge.net/html/index.html>.
Vertuz = *Vertuz e altri scritti (manoscritto GE 296)*, edizione critica a c. di Mario Dal Corso–Luciana Borghi Cedrini, Torino, Claudiana, 1984.

LETTERATURA SECONDARIA

Adams 1913 = Edward L. Adams, *Word-formation in Provençal*, New York · London, MacMillan, 1913.
Alibert 1976 = Louis Alibert, *Gramatica occitana segon los parlars lengadocians*, Montpelhièr, Centre d'Estudis Occitans, 1976.
Baret 2005 = Guido Baret, *Disiounari dâ patouà dë la Val San Martin. Dizionario della parlata occitanica provenzale alpina della Val Germanasca. Italiano-Provenzale alpino e Provenzale alpino-Italiano*, Pinerolo, Alzani, 2005.
Bec 1986 = Pierre Bec, *La langue occitane*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986[5].
Bernard 1996 = Giovanni Bernard, *Lou saber. Dizionario enciclopedico dell'occitano di Blins*, Venasca, Ousitanio vivo, 1996.
Bèthvéder 2004 = Nicolau Rei Bèthvéder, *Dictionnaire français / occitan (gascon toulousain)*, Toulouse, Institut d'Estudis Occitans, 2004.
Borghi Cedrini 1980 = Luciana Borghi Cedrini, Recensione a *BVC*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 147 (1980): 84-8.
Borghi Cedrini 2017 = Luciana Borghi Cedrini, *La lingua dei manoscritti valdesi e gli attuali dialetti delle Valli* (1980), in Ead., *Ai confini della lingua d'oc (Nord-Est occitano e lingua valdese)*, a c. di Andrea Giraudo–Walter Meliga–Giuseppe Noto, Modena, Mucchi, 2017: 213-26.
Bronzat 2005 = Franco Bronzat, *Lingua 'valdese' e occitano-alpino: parentele morfo-fonetiche e lessicali*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 197 (2005): 69-112.
Brero 2001 = Camillo Brero, *Vocabolario Italiano-Piemontese Piemontese-Italiano*, Torino, Il punto-Piemonte in Bancarella, 2001.
Calvino 1903 = Jean-Baptiste Calvino, *Nouveau dictionnaire niçois-français*, Nice, Imprimerie des Alpes-Maritimes, 1903.
Cantalausa 2006 = Joan de Cantalausa, *Diccionari general occitan a partir dels parlars lengadocians*, Cunac, Cultura d'Òc, 2006.
Castellana 1952 = Georges Castellana, *Dictionnaire niçois-français*, Nice, S.N.E.P., 1952.

DIEC = *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, <https://dlc.iec.cat/>.

DOM = *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval*, <http://www.dom-en-ligne.de/>.

Duberti 2022 = Nicola Duberti, *Il* Promptuarium *di Michele Vopisco: tra varietà locali e lingua comune*, in Michele A. Cortelazzo–Silvia Morgana–Massimo Prada (a c. di), *Lessicografia storica dialettale e regionale*, Roma, Cesati: 533-40.

Gasca Queirazza 1972 = Giuliano Gasca Queirazza, *Presentazione*, in *Promptuarium*: V-XI.

GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.

GGHF = Christiane Marchello-Nizia–Bernard Combettes–Sophie Prévost–Tobias Scheer (éd. par), *Grande grammaire historique du français*, Berlin · Boston, Mouton de Gruyter, 2020.

Gribaudo 1996 = Gianfranco Gribaudo, *Ël neuv Gribaud. Dissionari piemontèis*, Torino, Piazza, 1996.

Lespy 1880 = Vastin Lespy, *Grammaire béarnaise suivie d'un vocabulaire béarnais-français*, Paris, Maisonneuve, 1880.

Levy 1894-1924 = Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, Leipzig, Reisland, 1894-1924, 8 voll.

Linder 1976 = Karl Peter Linder, *Les types* facturus *et* faciendus *en ancien Occitan (notes de syntaxe occitane à propos des anciennes traductions de l'Évangile de St-Jean)*, in Marcel Boudreault–Frankwalt Möhren (a c. di), *Actes du XIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Laval, Québec, 29 août-5 septembre 1971)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976, 2 voll.: 435-49.

Meyer 1889 = Paul Meyer, *Recherches linguistiques sur l'origine des versions provençales du Nouveau Testament*, «Romania» 18 (1889): 423-9.

Mistral 1879-1886 = Frédéric Mistral, *Lou Tresor dóu Felibrige ou Dictionnaire provençal-française embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*, Aix-en-Provence, Remondet-Aubin, 1879-1886.

Morgan 1980 = Raleigh Jr. Morgan, *Occitan verbal substantives in -dor, -doira*, in Herbert J. Izzo (a c. di), *Italic and Romance. Linguistic studies in honor of Ernst Pulgram*, Amsterdam, Benjamins, 1980: 177-88.

Pons–Genre 1997 = Teofilo G. Pons–Arturo Genre, *Dizionario del dialetto occitano della Val Germanasca*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.

Rainer 2005 = Franz Rainer, *Typology, diachrony, and universals of semantic change in word-formation: A Romanist's look at the polysemy of agent nouns*, in Geert Booij–Emiliano Guevara–Angela Ralli–Salvatore Sgroi–Sergio Scalise (a c. di) *Morphology and Linguistic Typology. Online Proceedings of the Mediterranean Morphology*

Meeting (MMM4). Catania, 21-23 September 2003, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 2005: 21-34.

Rainer 2011 = Franz Rainer, *The agent-instrument-place "polysemy" of the suffix -TOR in Romance*, «Language Typology and Universals / Sprachtypologie und Universalienforschung», 64/1 (2011): 8-32.

Raynouard 1838-1844 = François-Just-Marie Raynouard, *Lexique roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris, Silvestre, 1838-1844, 6 voll.

Regis 2019 = Riccardo Regis, *Piccole migrazioni: il piemontese e le lingue confinanti*, in Michela Del Savio–Aline Pons–Matteo Rivoira (a c. di), *Lingue e migranti nell'area alpina e subalpina occidentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019: 185-206.

Regis 2020 = Riccardo Regis, *I continuatori di -tŏr/-tōre nelle Valli Valdesi: oggi e ieri*, «Vox Romanica» 79 (2020): 137-64.

Regis 2021 = Riccardo Regis, *Sugli aggettivi verbali in occitano: i continuatori di -TŌRIU*, «Revue des Langues Romanes», CXXV/2 (2021): 427-65.

Rivoira 2023 = Matteo Rivoira, *Storia linguistica dei valdesi alpini*, in Susanna Peyronel Ramabaldi (a c. di), *Storia dei valdesi. 2. Diventare protestanti*, Torino, Claudiana, 2023: 715-35.

Rohlfs 1969 = Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi, 1969.

Rohlfs 1977 = Gerhard Rohlfs, *Le gascon. Études de philologie pyrénéenne*, Tübingen, Niemeyer, 1977.

Ronjat 1937 = Jules Ronjat, *Grammaire historique des parlers provençaux modernes. Tome III*, Montpellier, Société des Langues Romanes, 1937.

Sanga 1990 = Glauco Sanga, *La lingua lombarda. Dalla koinè alto-italiana delle Origini alla lingua cortegiana*, in Id. (a c. di), *Koinè in Italia dalle Origini al Cinquecento*, Bergamo, Lubrina, 1990: 79-163

Sutherland 1959 = Dorothy R. Sutherland, *Flexions and categories in Old Provençal*, «Transactions of the Philological Society, 58/1» (1959): 25-70.

Toscano 2023 = Reinat Toscano, *Diccionari de lenga d'òc d'après lo parlar niçard*, s. l., Auba Novela, 2023.

RIASSUNTO: Poiché la Vulgata manifestava una certa quantità di participi futuri e gerundivi, le sue traduzioni in antico occitano hanno dovuto affrontare il problema di come trattarli. Allo scopo di evidenziare le diverse strategie adottate, sono stati analizzati cinque volgarizzamenti neotestamentari: se il testo piú occidentale (*NTL*) manifesta spesso aggettivi verbali in *-dor*, di senso sia attivo sia passivo, le sue controparti orientali (*NTP*, *QEO*, *BVC*, *NTV*) si caratterizzano per un rifiuto quasi categorico di questa soluzione, preferendo ricorrere a una

serie di perifrasi. Fra i volgarizzamenti orientali, particolare attenzione è riservata al comportamento dei testi valdesi (*BVC*, *NTV*).

PAROLE CHIAVE: Gerundivo, Participio futuro, aggettivo verbale, volgarizzamento, valdese

ABSTRACT: Since the Vulgata showed a bulk of future participles and gerundives, its translations in ancient Occitan had to face the problem of how to deal with them. In order to assess the different strategies employed, five vulgarizations of the New Testament have been analyzed. While the most western vulgarization (*NTL*) often uses verbal adjectives with a *-dor* ending, with either an active or passive force, its eastern counterparts (*NTP*, *QEO*, *BVC*, *NTV*) almost categorically refuse this solution, resorting instead to various periphrases. Among the eastern vulgarizations, a particular attention is devoted to the behavior of Waldesian texts (*BVC*, *NTV*).

KEYWORDS: Gerundive, Future participle, verbal adjective, vulgarization, Waldensian.

Appendice[16]

BC	*NTL*	*NTP*	*QEO*	*BVC*	*NTV*
1a) Participi futuri con mera funzione aggettivale					
a ventura ira (Mat 3:7)	de la avenidoira ira	-	a endeveni-doira ira	de l'ira avenadoyra	-
in sæculo futuro (Mar 10:30)	el segle avenidor	el segle avenador	-	al segle avenador	al segle auenador
a ventura ira (Luc 3:7)	de l'avenidoira ira	de la ira avenidoira	-	de l'ira avenadoyra	l ira auenir
Aut quis rex iturus committere bellum (Luc 14:31)	O quals reis, anantz cometre la batala	O si un rey vol far batalha	E cal rey va en batalha	O cal rey es annar e cometre batalha	O qual rey es ha anuar e cometre batalha
in saeculo venturo (Luc 18:30)	el segle avenidor	el temps avenidor	-	al segle avenador	al segle auenador
amplius jam non reversurum in corruptione m (Act 13:34)	mais no es retornadors en coruptio	-	-	ia non es plus a retornar en coropcion	ia non es a retornar plus en corrupcion
factæ sunt illi insidiæ a Judæis navigaturo in Syriam (Act 20:3)	foro faitz a lui agaitz dels Juzeus, lui navejador en Siria	-	-	agayt foron fayt lui de li Iudio; navegador en Siria	agait foron fait a luy de li iudio cum el degues nauegar en Siria
Paulus disputabat cum eis profecturus in crastinum (Act 20:7)	Pauls se desputava ab els, anadors en l'endema (NTL 2: en lendema)	-	-	Paul desputava cun lor e confermava las armas de lor, cun el fossa a ppartir se l'endeman	Paul lo qual se deuia partir en l endeman desputaua cun lor
sic enim disposuerat	quar el o avia aissi	-	-	-	Car el auia enaysi

[16] Il simbolo '-' contraddistingue le celle in cui il testo occitano non presenta il passo citato nella prima colonna oppure omette di tradurne il participio futuro o il gerundivo. Nella colonna dedicata a *NTL*, compaiono i riscontri relativi a *NTL1*, con l'eventule aggiunta, fra parentesi, di integrazioni/varianti di *NTL2*.

ipse per terram iter facturus (Act 20:13)	azordenatz, fazedors per terra viage				ordena qu-el uolia far lo chamin per terra
de judicio futuro (Act 24:25)	del juzizi endevenidor	del ju[z]izi esdevenador	-	del iudici avenador	del indici auenador
ad futuram gloriam (Rom 8:18)	-	a la venidoyra gloria	-	a la gloria avenadoyra	de la gloria auenir
ab ira ventura (1 Thes 1:10)	de la ira avenidoira	de l'ira avenidoira	-	de l'ira avenadoyra	de l ira auenadoyra
vitæ, quæ nunc est, et futuræ (1 Tim 4:8)	de la vida que ara es e de la avenidoira	de la vida, la cals es ara e de l'avenidoira	-	de la vita present e de la avenadoyra	de la uita present e de l auenadoyra
orbem terræ futurum (Heb 2:5)	le segle avenidor de la terra	la redonneza de la terra esser a venir	-	la redondença de la terra avenadoyra	la redondecza de la terra auenadoira
sæculi venturi (Heb 6:5)	del segle avenidor	del segle avenidor	-	del segle avenador	el segle auenador
futurorum bonorum (Heb 9:11)	dels bes endevenidors	des bens avenidors	-	de li ben avenador	de li ben hauenador
futurorum bonorum (Heb 10:1)	dels avenidors bes	dels avenidors bens	-	de li ben avenador	de li ben auenador
Non enim habemus hic manentem civitatem, sed futuram inquirimus (Heb 13:14)	Quar no avem aici ciutat estant, mas la avenidoira enquerem	Nos non avem ayci ciotat istant, mas enquerem l'avenidoyra	-	Car nos non aven ayci cipta permanent, mas enqueren l'avenadoyra	Car nos non hauen ayci cipta permanent. Mas cercan l auenadoyra
Ipsi enim pervigilant quasi rationem pro animabus vestris reddituri (Heb 13:17)	Quar ili velho fortment aissi coma rededor razo per las vostras armas	car li velhan coma reddedor razo per las vostras armas	-	Car ilh forment velhan enaysi coma rendador raçon per las vostras armas	Car ilh uelhan per las uostras armas , enayma se ilh n auian a rendre raczon
de futura in vos gratia prophetaverunt (1 Pt 1:10)	de la gracia avenidoira a vos profetizero	prophetizeron e vos de la esdeve[ni]doyra gracia de Dieu en vos	-	propheteiron de la gracia venadoyra en vos	propheteieron de la gracia auenadoyra en uos

1b) Participi futuri coinvolti in perifrastiche attive

qui autem post me venturus est (Mat 3:11)	mais cel qui ve seguentre mi	-	Car pus fort de me venra	mas aquel lo cal es a venir enapres mi	-
qui venturus es (Mat 11:3)	que est a venir	-	que deu venir	lo cal es a venir	lo qual sies a uenir
qui venturus est (Mat 11:14)	qui es a venir	-	[traduzione assente]	lo cal es a venir	lo qual es a uenir
Filius […] hominis venturus est (Mat 16:27)	lo Fil de Deu es avenidors	-	lo filh de Dieu venra	lo Filh de la vergena es a venir	lo filh de uergena es a uenir
Elias quidem venturus est (Mat 17:11)	Elias acertas es avenidors	-	Helias venra	Acer Helia es a venir	Acer helia es a uenir
Filius hominis hominis passurus est ab eis (Mat 17:12)	lo Fil de Deu es sofridors d'els	-	lo filh de Dieu sofrira pacio per els	lo Filh de la vergena es a sufrir de lor	lo filh de uergena es a suffrir de lor
arbitrati sunt quod plus essent accepturi (Mat 20:10)	albirero se qu'eli receubesso mas	-	-	penseron qu'ilh fosan plus a recebre	pensauan qu-ilh fosan plus a recebre
Potestis bibere calicem, quem ego bibituras sum? (Mat 20:22)	Podetz beure lo beurage qu'eu ei a beure?	-	Poyries vos autres sofrir lo trabalh ni la pena que ieu espere a sofrir?	poe beore lo calici lo cal yo soy a beore ?	Poe beore lo calici lo qual yo soy a beore
Aduituri enim estis prælia (Mat 24:6)	Quar vos auziretz las batallas	-	Car vos autres auzires premieiram ens batalhas	Car vos se auvidor batalhas	Car uos se auuidor batalhas
Dominus vester venturus sit (Mat 24:42)	lo vostre Senher es venidor	-	lo filh de Dieu venra	lo vostre Segnor sia a venir	lo nostre segnor sia a uenir
qua hora fur venturus esset (Mat 24:43)	qual ora lo laire vendria	-	que·l laire deu venir	en la cal hora lo lairon fos a venir	en la qual hora lo layron fos a uenir

Filius hominis venturus est (Mat 24: 44)	lo Fil de Deu es venidors	-	lo filh de Dieu venra	lo filh de la vergena es a venir	lo filh de la uergena es a uenir
quia unus vestrum me traditurus est (Mat 26:21)	que la us de vos me liurara	-	Que per la hun de vostra companhia seray traïtz	car un de vos es a liorar mi	Car un de uos es a liorar mi
cœpit illis dicere quæ essent ei eventura (Mar 10:32)	comencec ad els a dire que era a lui a venir	comencet lur a dir so que li devia esdevenir	Dis lur so que lui avie a venir	comença dire a lor aquelas cosas las cals eran a venir a lui	comence dire a lor aquellas cosas las quals eran ha uenir a luy
ter me es negaturus (Mar 14:30)	tres vegadas me abnegaras	m'aurat rennegat tres ves	me renegueras dos o très ves	sies a denegar mi per tres veç	sies a denegar mi per tres uecz
Centurionis autem cujusdam servus male habens, erat moriturus : qui illi erat pretiosus (Luc 7:2)	Mas us servs de centurios que era malaves, que vollia morir, lo quals era a lui mout cars	E lo sers de centurio, que era a lui precios, era a morir avens mal	E hun noble hom era aqui que avie hun sers malaute a la mort	Mas lo serf d'un centurion avent mal, car era a morir, lo cal era a lui precios	Mas lo serf d un centurion hauent mal era a morir lo qual era a luy precios
Tu es qui venturus es (Luc 7: 19)	Est tu qui es a venir	Yest tu aquel que es a venir	Yes tu quel que deu venir	Sies tu aquel lo cal sies a venir	Sics tu aquel que sies a uenir
Tu es qui venturus es (Luc 7:20)	Est tu qui es a venir	tu iest aquel que es a venir	-	ies tu aquel lo cal sies a venir	Sies tu aquel que sies a uenir
quem completurus erat in Jerusalem (Luc 9:31)	que [a] cumplir era en Jerusalem (*NTL2*: que cumplir vos era en Jerusalem)	-	que el soffrir devie en Jherusalem	lo cal era a complir en Ierusalem	lo qual el era a complir en ierusalem
Filius enim hominis futurum est ut tradatur in manus hominum (Luc 9:44)	quar lo Fil de l'home es a venir, que sera liurat els mas dels homes	-	-	Car lo es a venir que lo Filh de la vergena sia liora en las mans de li ome	Car lo es a uenir que lo filh de la uergena sia liora en las mans de li home
quo erat ipse venturus (Luc 10:1)	on el era a venir	on el meteis era a venir	ont el devie venir	al cal el era a venir	al qual el era a uenir

quia inde erat transiturus (Luc 19:4)	que d'aqui devia passar	car d'aqui s'en annava	-	car el era a trapasar per aqui	Car el era a trappassar per aqui
ista omnia quæ futura sunt (Luc 21:36)	totas aquestas causas que so a venir	-	-	totas aquestas cosas que son a venir	totas aquestas cosas que son a uenir
qui hoc facturus esset (Luc 22:23)	-	que deyra ayso far	-	que fos ayço a far	que fos a far ayczo
quod futurum erat (Luc 22:49)	-	-	-	ço que era a venir	czo que era a uenir
quia ipse esset redempturus Israël (Luc 24:21)	que el fos rezemeire d'Israel	qu'el meteis fose rezemeires d'Israel	-	qu'el meseyme fos a reymer Israel	qu-el meseyme fos a reymer israel
Qui post me venturus est (Io 1:15)	qui es a venir seguentre mi	Lo cal es a venir après mi	que deu venir après de me	lo cal ven enapres mi	lo qual es a uenir enapres mi
Ipse est qui post me venturus est (Io 1:27)	El es que apres mi es venidors	Mas aquel que ven apres mi	Aquel es que deu venir apres me	El meseyme es lo cal es a venir enapres mi	El meseyme es lo qual es a uenir enapres mi
quia ego accusaturus sim vos (Io 5:45)	qu'eu sia acusaire de vos	que ieu vos acuze	-	que yo sia a acusar vos	que yo sia acusar uos
ipse enim sciebat quid esset facturus (Io 6:6)	el sabia que fos fazedor	l meteis sabia que·n avia a far	-	el meseyme sabia cal cosa fos a far	el meseyme sabia qual cosa fos a far
qui venturus est in mundum (Io 6:14)	que es venidors el mon	que es a venir el mon	-	lo cal es a venir al mont	lo qual es a uenir al mont
quia venturi essent (Io 6:15)	que venidor fosso	que fos a venir	que·l pobol venie	qu'ilh fossan a venir	Car fosan a uenir
quis traditurus esset eum (Io 6:65)	quals seria(n) trazidors lui	cal fossan a liorar el	cal lo devie traïr	cal fos a liorar lui	qual fos a liorar luy
hic enim erat traditurus eum (Io 6:72)	quar aquest era trazidors lui	quar aquest lo devia traïr	que lo devie traÿr	car aquest era a liorar lui	E aquest era a liorar luy

Quo hic iturus est, quia non inveniemus eum? (Io 7:35)	On es anador aquest, quar no atrobarem lui?	Aquest on deu annar que non l'atrobarem?	-	Aquest, al cal luoc es anar car non trobaren lui?	Aquest al qual luoc es ha anar. Car non trobaren luy.
numquid in dispersione m gentium iturus est, et docturus gentes? (Io 7:35)	Doncas es anadors en esparzemen t de gentz, et essenhadors las gentz?	Donc deu annar en las partidas de las gens ensenhar las ?	En cal luoc deu anar en diversitat de gens per ensenhar	Donca es anar departiment de gent e ensegnar las genç?	Donca es ha anar en destruyment de gent e ensegnar las genz
Hoc autem dixit de Spiritu, quem accepturi erant qui crediderant in eum (Io 7:39)	Mais aisso dix de l'Esperit, lo qual eran recebedor li crezent en lui	Mas ayso dis del sant Esperit, lo qual avian a recebre li sieu crezent	Et aiso dis l'Esperit sant que devien recebre los crezens en cel	Mas el dis ayço de l'Esperit lo cal li cresent en lui eran a recebre	Mas el diczia ayczo de l esperit lo qual li cresent en luy eran a recebre
Jesus moriturus erat pro gente (Io 11:51)	J(h)esu era moridors per la gent	Jhesus era a morir per lo pobol	Jhesu devie morir per la gen	Yesu era a morir per la gent	yesus era a morir per la gent
qui erat eum traditurus (Io 12:4)	que era a trazir lui	lo quals era a liourar lui	-	lo cal era a liorar lui	lo qual era a liorar luy
qua morte esset moriturus (Io 12:33)	per qual mort fos moridors	-	-	per cal mort fosa morir	per la qual mort el fos a morir
Domine, quid factum est, quia manifestatur us es nobis teipsum […]? (Io 14:22)	Senher, quals causa es faita, quar a nos est manifestado rs tu meteis […]?	Senher, cal cauza es facha que tu te manifestes […]?	Senher, qual cauza es facha per que deves manifestar tu meteys […]?	O Segnor, cal cosa sias a far car sies a manifestar tu meseyme a nos […] ?	O segnor perque es ayczo que tu manifestes tu meseyme a nos […]?
et quæ ventura sunt (Io 16:13)	et aquelas causas que so a venir	aquellas cauzas que son a venir	-	aquelas cosas las cals son a venir	aquellas cosas las quals son a uenir
pro eis qui credituri sunt per verbum eorum in me (Io 17:20)	per aquels que so crezedor per la paraula de lor e mi	per aquellos que mi creuran per la lur paraula	per aquels que devon creyre en me per las paraulas d'aquels	per aquilh li cal son a creire en mi per la parola de lor	per aquilh que son a creyre en mi per la parolla de lor

omnia quæ ventura erant (Io 18:4)	totas las causas que a venir eran	totas aquestas cauzas que eran a venir	totas cauzas que eron a venir	totas las cosas las cals eran a venir	totas las cosas las quals eran a uenir
qua morte esset moriturus (Io 18:32)	per qual mort fos moridors	per qual mort fos a morir	a cal mort devie morir	per cal mort fos a morir	per la qual mort el fos a morir
qua morte clarificaturus esset Deum (Io 21:19)	ab qual mort fos esclarzidors Deu	am qual mort agues a clarificar Dieu	-	per cal mort / fos a clarificar Dio	per qual mort el fos a clarificar dio
quid acturi sitis (Act 5:35)	qual causa siatz fazedor	que assajas a far	-	cal cosa se a far	qual cosa uos se a far
Cum autem producturus eum esset Herodes (Act 12:6)	Mais co Erodes fos menadors lui	-	-	Mas cun Herode fos a amenar lui	Mas cum herode fos a amenar luy
judicaturus est orbem (Act 17:31)	jujara la redondeza de la terra	-	-	el deo iuiar la redondeça	el deo iuiar la redondecza
qui venturus esset post ipsum (Act 19:4)	que era a venir apres lui	que venia apro el		lo cal es a venir	que era a uenir enapres luy
Nos autem ascendentes navem, navigavimus in Asson, inde suscepturi Paulum (Act 20:13)	Mais nos pujantz e la nau, navejem en Ason, d'aqui recebedori Paul	E nos pujant en la nau, navegem en Ason, que aqui deviam recebre Paul	-	Ma nos, montant a la nao, naveguen en Asson d'aqui enant recebre Paul	E nos montant en la nau naueguen en Asson, e aqui deuian penre paul cun nos
quæ in ea ventura sint mihi, ignorans (Act 20:22)	mesconoissentz las causas que so endevenidoiras a mi en lei	non conoysent aquellas cauzas que me son a venir	-	mesconoysent call<s> cosas son a venir a mi en ley	non sabent qual cosa me es aduenir
quoniam amplius faciem ejus non essent visuri (Act 20:38)	que jamai no fosso vesedor la cara de lui	que hueymays non veyrian la sieua cara	-	qu'ilh non eran plus a veser la soa facia	Car plus non hauian ha u[e]ser la soa facia
ibi enim navis	quar aqui era le fais	car la nau avia a repauzar	-	car la nau era a laysar aqui lo carc	Car la nau descariaua aqui lo fais

expositura erat onus (Act 21:3)	despausador a				
Quid acturus es? (Act 22:26)	qu'en as a far	Que voles far?	-	Veias cal cosa sias a far?	que has tu a far
tamquam aliquid certius cognituri de eo (Act 23:15)	vos aissi co alcuna causa plus certana conoisedori de lui	-	-	enaysi coma devent conoyser de lui alcuna cosa plus certa	enayma si uos haguessa a conoyser alcuna cosa plus certaua de luy
quasi aliquid certius inquisituri sint de illo (Act 23:20)	aissi co els ajo alcuna causa plus certana az enquere de lui	car volon saber d'el cauza plus certana	-	enaysi come devent enquere de lui alcuna cosa plus certa	enayma s-ilh haguesan a recercar alcuna cosa plus certana de luy
tamquam accepturus pecuniam (Act 23:25)	aissi co si n'agues receubutz diners	-	-	enaysi coma si el aguesa receopu pecunia	-
cum sim defensurus me hodie (Act 26:2)	co sia defendedors mi oi	con yeu m'aja huey a defender	-	cun yo sia a defendre mi encoy	cum yo sia a dire la mia causa encoy
si primus ex resurrectione mortuorum, lumen annuntiaturus est (Act 26:23)	si fo primers de la resurectio dels mortz, el ac az anonciar lum (*NTL2*: e loc az anonciar lum)	-	-	si el es / prumier anunciador del lume de la resurecion de li mort	o sia prumier anunciar lo lume de la resuresion de li mort
Tamquam non venturus sim ad vos (1 Cor 4:18)	Aissi co eu no sia venidor a vos	-	-	enaysi coma si yo non sia a venir a vos	enayma yo non sia a uenir a uos
quod futurum est (1 Cor 15:37)	qu'es a venir	-	-	lo cal es a venir	lo qual es a ueuir
qui credituri sunt illi (1 Tim 1:16)	que so crezedor a lui	-	-	li cal son a creyre a lui	li qual son a creyre a luy
qui judicaturus est	lo quals es jujadors	-	-	lo cal es a iuiar	Lo qual es a iuiar

(2 Tim 4:1) quæ consumptura est adversarios	la quals es degastadoira les aversaris	la cals es a degastar los adversaris	-	lo cal es a consumar li aversari	que ha a deuorar li auersari
(Heb 10:27) quem accepturus erat in hæreditatem	lo qual era recebedors e heretat	-	-	lo cale el hera a recebre en hereta	lo qual auia a recebre en heredita
(Heb 11:8) qui impie acturi sunt	li qual so fazedor felonesament	li cal son a far fellonessament	-	li cal son a far felonesament	que son a far fellonessament
(2 Pt 2:6) qui est et qui erat et qui venturus est	lo quals es, e que era, e que es avenidors	lo cal es el cels, era e lo cal es a venir	-	lo cal es e lo cal era e lo cal es a a venir	lo qual es e lo qual era e lo qual es a uenir
(Apo 1:4) qui est, et qui erat, et qui venturus est	le quals es, e le quals era, e·l quals es avenidors	lo cal es e lo cal era e lo cal es a venir	-	lo cal es e la cal era e lo cal es a venir	lo qual es e lo qual era, e lo qual es a uenir
(Apo 1:8) quae passurus es	que est sofridors	las cals as a sufrir	-	las cals tu sies a suffrir	las quals tu sies a suffrir
(Apo 2:10) missurus est Diabolus ex vobis in carcerem	lo Diables es metedors de vos e carcer	lo diables a a metre en carce de vos	-	lo diavol es metador d'alcun de vos en carcer	lo diauol ha a metre alcun de uos en carcer
(Apo 2:10) quæ moritura erant	que ero moridoiras	-	-	las cals eran a morir	las quals eran a morir
(Apo 3:2) quæ ventura est in orbem universum	que es aven[i]doira en tot le segle	la cal es a venir e tot lo segle	-	la cal es a venir en tota la redondeça	la qual ha a uenir en l uniuers mont
(Apo 3:10) qui erat, et qui est, et qui venturus est	le quals era e·l quals es e·l quals es avenidors	lo cal es e lo cal era e lo cale es a venir	-	lo (cal) era e lo cal es e lo cal es a venir	lo qual eras e lo qual sies e lo qual sies a uenir
(Apo 4:8) qui erant tuba canituri	que ero a cornar ab le corn	li car eran cantador am lo corn	-	li cal eran a cantar cun tuba	li qual h[a]uian a cantar con la tromba
(Apo 8:13) ego scripturus eram	era escrivedors	ieu avia a escrioure	-	yo ero a scrire	yo hauio ha scrire

(Apo 10:4)					
qui es, et qui eras, et qui venturus es	-	-	-	lo cal sias e lo cal eras e lo cal sias a venir	lo qual sies e lo qual eras e lo qual sies a uenir
(Apo 11:17)					
quæ erat paritura	que era efantadoira	la cal devia enfantar	-	la cal era a parturir	la qual deuia enfantar
(Apo 12:4)					
qui recturus erat	lo quals sera regidors	lo cal avia a governar	-	lo cal era a regir	lo qual era a regir
(Apo 12:5)					
et ascensura est de abysso	et es pojadoira d'abiss	Ilhe es pujadoira d'abis	-	e es a montar de l'abis	e ha a montar de l abis
(Apo 17:8)					
2a) Gerundivi con mer funzione aggettivale					
quoniam debitor est universæ legis faciendæ	quar deutors es de far tota la leg	car deutaire es de far tota la ley	-	car es debitor de far tota la ley	Car el es debitor de far tota la ley
(Gal 5:3)					
sperandarum substantia rerum	substancia de las causas esperadoiras	sustancia de las esperans cauzas	-	sostancia de las cosas speras	fondament de las cosas que s-esperan
(Heb 11:1)					
2b) Gerundivi coinvolti in perifrastiche passive					
Filius hominis tradendus est	Lo Fil de l'home es liuradors	-	Ieu seray liurat	Lo Filh de la vergena sare liora	Lo filh de la uergena sare liora
(Mat 17:21)					
vinum novum […] mittendum est	lo vis novels […] es metedor	lo vi novel deu esser mes	hom deu metre vin novel	lo vin novel es de metre	Io vin nouel es de metre
(Luc 5:38)					
qui scribendi sunt, libros	li quali so escrivedors	li qual son a escrioure	-	li cal son a scrire	li qual son a scripre
(Io 21:25)					
quae revelanda erat	que era reveladoira	la cals era a revelar	-	la cal era a revelar	la qual era ha reuelar
(Gal 3:23)					
quæ dicenda erant	que dizedoiras eran	las cals eran a dire	-	la cals eran a dire	las quals eran a dire
(Heb 3:5)					
de quibus non est modo dicendum per singula	de las quals causas no es dizedor ara per senglas	de las cals cauzas non es ara a dire per u cascu	-	de las cals non es ara <de> dire per senglas	de las quals non es ara dire per sengles
(Heb 9:5)					

quæ […] revelanda est (1 Pt 5:1)	que es descuberta a vos per Jesu Crist	-	-	la cal es a revelar	la qual sare reuella
hæc omnia dissolvenda sunt (2 Pt 3:11)	totas aquestas causas sio deliadoras	totas aquesta cauzas son a desliar	-	totas aquestas cosas sian a deyligar	totas aquestas cosas sian a esser deslias
et nihil rejiciendum (1 Tim 4:4)	e re no fa a refudar (*NTL2*: non es a refudar)	et alcuna cauza non es a refuidar	-	e alcuna cosa non es de refudar	e alcuna cosa non es de refudar
qui interficiendi sunt sicut et illi (Apo 6:11)	li quali so az aucire enaissi coma et ili	li cal so ad aucir aysi con el	-	li cal son a aucire enaysi coma e aquilh	li qual hauian ha esser occis enayma encara lor

L'ANGOLO DELL'ITALIANO

IL *SALVADANAIO* E *DARWIN!*: LA LINGUA PROGRESSIVA DEL BANCO DEL MUTUO SOCCORSO

1. Introduzione

1.1. *Lingua e canzoni: il caso del progressive italiano*

Nel 1976 Fernando Bandini inaugurava il dibattito sulla lingua della canzone italiana con il saggio *Una lingua poetica di consumo*, individuando nello *Zugzwang*, termine mutuato dal linguaggio scacchistico, la peculiarità del processo compositivo testuale della canzone. Il giocatore che, pur trovandosi sotto scacco, si trovi in questa situazione (di *Zugzwang*, appunto) ha l'obbligo di muovere, anche quando qualsiasi mossa faccia determinerà in ogni caso un peggioramento della propria posizione. Allo stesso obbligo sembra dover sottostare il paroliere che debba trovare il testo adatto alla cosiddetta "mascherina", uno schema prosodico prefissato, con ritmi e accenti che devono essere rispettati. «Il metro, quindi», afferma lo studioso, «precede nel lavoro del "paroliere" ogni altro elemento di poetica, costituisce anzi il disegno obbligato, astratto e concreto al tempo stesso, che sta alla base della lingua poetica».

Il problema aggiuntivo – rispetto alla composizione poetica – che il paroliere/autore di una canzone incontra è fondamentalmente quello di dovere ricorrere molto spesso a versi tronchi,[1] operazione che risulta notoriamente difficile in una lingua isosillabica come quella italiana,[2] che ha

[1] Il problema è dovuto al fatto che la musica pone molto spesso la nota tonica, perfettamente statica, alla fine della strofa (Zuliani 2018: 29).

[2] «In tal senso è bene ribadire che qualsiasi tipo di verso accentuativo moderno – sia esso un endecasillabo italiano, un *décasyllabe* francese, un *pentameter* inglese o tedesco – nel momento stesso in cui viene cantato, e dunque associato a un insieme di durate temporali ben precise, perde fatalmente la sua natura tendenzialmente sillabico-qualitativa per assumere una veste ritmico-metrica in tutto e per tutto quantitativa (e dunque in

Carte Romanze 11/2 (2023): 451-491 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/21594
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

inoltre lo svantaggio di non disporre di un cospicuo numero di parole tronche e monosillabiche; tale condizione può rivelarsi piuttosto compromettente, poiché costringe l'autore a un lessico ripetitivo, a scelte stilistiche banali e a forzature semantiche.[3]

La circostanza ha determinato per molto tempo un *gap* sostanziale tra lingua della canzone e lingua della poesia, almeno fino al momento in cui la prima non è divenuta un prodotto di largo consumo, mentre la poesia e la letteratura hanno visto decimarsi i propri avventori, distratti dal travolgente *tsunami* della rivoluzione mediatica che ha coinvolto l'Occidente a partire dagli anni Cinquanta, con inevitabili conseguenze in termini di contaminazione tra le due arti e le loro rispettive funzioni.

Fino all'ormai stabilito limite tra vecchio e nuovo modo di scrivere per la musica, la lingua delle canzoni risulta estranea a quel processo di ricerca che aveva riguardato invece la lingua letteraria e soprattutto quella poetica già dai primi anni del Novecento, presentando invece i caratteri piú triti e convenzionali del linguaggio poetico tradizionale (De Mauro 1977: 135); è il passaggio da quella che Coveri (1992: 155) individua come una prima fase della storia della canzone moderna, definita «pre-Modugno», perché con la sua *Nel blu, dipinto di blu* (1958) ne traccia la conclusione, inaugurando una nuova fase «che coincide con il trionfo dei cantautori negli anni '60 e '70» (*Id.*).

A questa "rivoluzione" è conseguito un interesse inedito nei confronti della lingua della canzone, che ha incentivato la produzione di un cospicuo numero di studi di taglio filologico-letterario e linguistico; altrettanto numerosi sono gli studi sulla canzone dagli anni '80 ai giorni nostri, che ve-

linea di principio assimilabile piú alla concezione poetica classica che a quella moderna): il numero delle sillabe rimarrà lo stesso, ma la loro qualità piú o meno fortemente accentata e atona si trasformerà inevitabilmente in quantità di durate musicali piú o meno lunghe e brevi» (La Via 2021: 92).

[3] Sono diversi gli *escamotage* utilizzati nella canzone italiana per ottenere versi tronchi a partire da parole piane. Tra gli espedienti piú consunti, i tanto noti troncamenti forzati delle rime *cuor/amor*; il ricorso a parole straniere, forti *enjambements* che lasciano in sospeso parti del discorso che sarebbero normalmente atone; ricorso a tempi verbali del passato, del futuro e del condizionale, che in musica sono trattati come tronchi (cf. Antonelli 2010: 40-41; Zuliani 2018: 27-32).

dono testi caratterizzati «da una fuga dal linguaggio quotidiano attraverso soluzioni varie», usando le parole di Coveri (1992: 156), la cui idea è rinforzata piú tardi da quella di Serianni: «si può cantare di tutto e si può utilizzare qualsiasi codice linguistico […], le canzoni cessano di essere un modello di lingua per diventare piuttosto uno specchio dei vari tipi di lingua, reale o inventata: dall'iper-parlato giovanile di Vasco Rossi alle prestidigitazioni da "incantautore" di Pasquale Pannella» (Serianni 1994: VIII).[4]

Tra il canzonettese e cantautorato, nel corso degli anni Settanta, si conta un movimento tenuto finora ai margini della considerazione dal punto di vista linguistico-letterario: il *rock progressivo*,[5] calco sull'inglese *progressive rock* (noto anche come *prog*), un genere il cui successo sopravvisse per circa un decennio[6] e che ebbe una notevole risonanza anche nella

[4] Dopo il fortunato decennio degli anni Novanta, in cui si sono prodotti studi di Coveri (1992, 1996), Borgna e Serianni (1995) e dell'Accademia degli Scrausi (1996), gli studi linguistici intorno alla lingua della canzone hanno conosciuto un rinnovato interesse. Si vedano, tra gli studi piú recenti, Antonelli (2005), Scholz (2006), Antonelli (2010), Coveri (2011), Zuliani (2018), Coveri–Diadori (2020), Cartago–Fabbri (2021). Insieme agli studi "panoramici", aumentano anche gli studi circoscritti a singoli artisti, album, o anche singole tracce (si vedano, ad esempio, gli studi sulla canzone *Amerigo* di Francesco Guccini da parte di Paolo Squillacioti [2004], o il recente articolo di Milani [2022] su *Generale* di Francesco De Gregori).

[5] Si intende con *rock progressivo* la musica che tra gli anni Sessanta e Settanta, partendo dal rock, dal jazz, dal folk e dalla tradizione classica, ha proposto una musica pop sperimentale e complessa, suonata con l'ausilio di strumenti della tradizione classica (il pianoforte, il clavicembalo, il violoncello, ecc.) che ha messo in discussione la classica forma-canzone, producendo pezzi anche di inusitata lunghezza (per esempio, *Supper's ready* dei Genesis, 23 minuti). La nascita del *progressive* avviene in Inghilterra sul finire degli anni Sessanta e raggiunge la sua massima espressione con gruppi come Genesis, King Crimson, Jethro Tull, Yes, Gentle Giant, Emerson, Lake & Palmer. Nell'uso di forme dotate di coerenza interna, lo sviluppo tematico delle tracce e dei testi, la ripresa di temi a distanza, l'alternanza di tempi pari e tempi dispari, il *progressive* riprende tratti formali del repertorio sonatistico e sinfonico; generi, forme e stili sono invece ripresi dalla musica barocca e classico-romantica (Stumpo 2010). Il movimento si diffuse in buona parte dell'Europa, ma solo in Italia si ebbe una produzione di grande livello che riuscí ad affiancare i grandi nomi inglesi e che di recente viene sempre piú spesso riletta in maniera convincente come una corrente musicale dai tratti spiccatamente autoctoni (cf. Montgomery 2018). Sull'argomento cf. almeno Fabbri (2008), Anderton (2010), Bratus (2014), Tomatis (2019).

[6] Sull'ascesa e sul declino del genere, fornisce un ampio e articolato racconto Weigel (2019) al cui interno Jacopo Tomatis dedica un ampio capitolo alla scena nazionale.

scena internazionale.[7] La produzione del *prog* italiano, che continua ad accumulare le lodi della critica musicale e l'interesse dei numerosi appassionati, costituisce una delle manifestazioni musicali piú e sperimentali della musica italiana del secondo Novecento, inserendosi in quel clima di rinnovamento coincidente con le rivolte seguí alla la morte di Luigi Tenco (avvenuta nel 1967), episodio che sancí agli occhi della comunità giovanile la definitiva squalifica del Festival di Sanremo (cf. Tomatis 2019: 322-27).

In questi anni, come nota Tomatis, «si può osservare la fine di quella che è stata a posteriori riconosciuta come l'"era del beat", e l'inizio di un'"era del progressive rock", in cui la musica pop italiana diviene oggetto di crescente attenzione estetica» (*ibi*: 360); nello stesso periodo avviene inoltre il passaggio dal disco a 45 giri a quello a 33 giri, che garantiva una maggiore qualità del suono e permetteva di sviluppare un discorso musicale piú ampio organico, permettendo la nascita dei *concept album*, di cui il *prog* fu il genere promotore per eccellenza.

Con questo studio si intende fare maggiore luce sui testi del genere in Italia attraverso la primissima produzione del Banco del Mutuo Soccorso (d'ora in poi Banco),[8] il «gruppo progressive italiano che piú ha saputo avvicinarsi alla musica colta europea a cavallo tra '700 e '800, pianistica, sinfonica e operistica» (Deregibus 2006), una delle «tre corone» del movimento musicale in Italia, insieme alla PFM e Le Orme, e, tra tutti, quello che forse ha saputo coniugare con maggiore maestria l'attenzione al suono con quella alla lingua. A essere indagata sarà proprio quest'ultima

[7] Tra tutte, fu la PFM a riscuotere maggiore successo all'estero. Va ricordata soprattutto la collaborazione tra la PFM e Greg Lake degli Emerson, Lake & Palmer, che introdusse il gruppo negli studi della Manticore a Londra, dove conobbero Peter Sinfield, l'autore dei testi dei King Crimson, che si propose si tradurre in inglese quelli di *Per un amico*. Cosí, nel 1973, venne pubblicato *Photos of Ghosts*; e ancora cosí, in seguito, si ebbero *The World Became the World*, versione inglese de *L'isola di niente* (1974), l'album dal vivo *Cook* (1974), *Chocolate Kings* (1975) e *Jet Lag* (1977). Lo stesso Greg Lake è l'ideatore delle traduzioni in inglese per il Banco del mutuo soccorso: è in inglese l'album *Banco* (1975), un successo che non si ripete poi con la traduzione di *Come in un'ultima cena* (1976), in inglese *As in a Last Supper* (1976), con i testi tradotti da Angelo Branduardi. Meno fruttuose si rivelarono le altre collaborazioni tra i gruppi italiani e quelli inglesi. Un certo successo riscosse anche *Felona e Sorona* delle Orme, uscito nel 1973 e i cui testi sono stati scritti da Peter Hammil, dei Van Der Graaf Generator.

dimensione, al fine di delineare il profilo linguistico-letterario della loro opera, di cui si analizzerà attraverso passi scelti l'eccezionale doppietta d'esordio, pubblicata nel 1972 e che comprende due dei dischi piú importanti dell'intero movimento musicale: *Banco del Mutuo soccorso* (1972) – d'ora in poi *Salvadanaio*, nome con cui è confidenzialmente indicato per via della sua eccentrica forma sagomata sull'immagine di un salvadanaio – e *Darwin!* (entrambi prodotti da Ricordi), selezionati in quanto considerati particolarmente rappresentativi, nella poetica e nelle scelte linguistiche, della loro lunga produzione discografica.[9]

[8] Limitando il discorso ai primi due album, non si rischierà la sovrapposizione con il periodo in cui il gruppo cambiò il proprio nome in Banco, nel 1978, finché non recuperò il nome esteso nei primi anni Novanta. Fu l'amministratore delegato della RCA a inventare il nome, che a Nocenzi piacque fin da subito, perché lo rimandava concettualmente alle «società di mutuo soccorso del primo Novecento, nate per tutelare gli operai, le vedove dei lavoratori, le famiglie, gli orfani. Una cassa solidale per distribuire un minimo di reddito a chi si trovava in difficoltà, una bella cosa, peraltro in linea con la mia idea di società civile» (Nocenzi–Villari 2021: 22).

[9] Seguiranno a questi numerosi album, dei quali forniamo un elenco: i già ricordati *Banco* (1975), corrispondente alla versione inglese del *Salvadanaio*, prodotto dalla Manticore Records (etichetta discografica degli Emerson, Lake & Palmer) e *Come in un'ultima cena*, che esce nel 1976 insieme alla seconda ed ultima versione inglese dei loro album, *As in a Last Supper*, sempre prodotto dalla Manticore. Seguono, nel 1977, gli album interamente strumentali *Garofano rosso* (1976), colonna sonora del film omonimo di Luigi Faccini tratto dal romanzo di Elio Vittorini, e *…di terra* (1978). Sotto il nome di *Banco* vengono pubblicati i dischi *Canto di primavera* (1979), *Urgentissimo* (1980), *Buone notizie* (1981), *Banco* (1983), *…e via* (1985); nel 1989 viene ripristinato il nome completo del gruppo e vengono pubblicati gli album *Donna Plautilla* (che raccoglie vecchie registrazioni inedite) e *Non mettere le dita nel naso* (pubblicato come «Il Banco presenta Francesco Di Giacomo»). Degli anni Novanta sono *Il 13* (1994) e l'album dal vivo *Nudo* (1997), cosí come le nuove riscritture e registrazioni dei primi due album, *Banco del Mutuo Soccorso* e *Darwin!*, riproposti in cofanetto (naturalmente a forma di salvadanaio); nel 2003 si celebrava il trentennale della band con la pubblicazione di *No palco*. Dopo la morte di Di Giacomo, avvenuta in un incidente stradale il 21 febbraio del 2014, vengono pubblicati *Un'idea che non puoi fermare* (2014), di cui si parlerà piú avanti (cf. *infra*, § 4), la *Legacy Edition* di *Io sono nato libero* (2017), contenente l'album inedito *La libertà difficile*. Esso segna un'importante svolta per il gruppo, che vede una nuova formazione (alla voce, d'ora in poi, ci sarà il cantante Tony D'Alessio). Nel 2019 il gruppo torna a comporre un album di esclusivi inediti con *Transiberiana* (Inside Out Music) e nel 2022

Prima di addentrarci nel caso specifico, è il caso di fare qualche considerazione generale sulla lingua e sui contenuti trasmessi dai testi del *progressive* italiano.

1.2. *Rock progressive: una lingua "regressive"?*

Nonostante l'indiscusso successo nella scena musicale, non si può certo affermare che il rock progressivo abbia incontrato lo stesso favore nel giudizio dei linguisti che si sono occupati della storia della canzone italiana dal punto di vista della lingua. Fiori ne riconosce «le magagne di generazioni di parolieri, tutto il bagaglio di zeppe, la pletora di aggettivi, di inversioni, di apocopi, di tronche imposte dalla musica a una lingua piana» (Fiori 2003: 65). Su tale scorta, in *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Giuseppe Antonelli commenta brevemente la dimensione letteraria del movimento del rock «progressivo» e, giocando con la definizione, ribalta la qualità universalmente riconosciuta del livello musicale del movimento in un giudizio severo sulla componente testuale, definendone lo stile «regressivo» (2008: 62), esemplificandolo nei versi di uno dei brani-bandiera del *prog* italiano, *Impressioni di settembre* della Premiata Forneria Marconi (PFM): «quanto verde tutto intorno e ancora piú in là / sembra quasi un mare l'erba / e leggero il mio pensiero vola e va» (*ibid.*).

La novità del pezzo risiede infatti tutta nella parte musicale: la composizione si allontana dal classico schema che vede l'alternanza strofa / ritornello ed è composta invece da due strofe cantate e due ritornelli strumentali affidati al suono del *moog* (usato per la prima volta in Italia), e una breve variazione finale.[10] La parte testuale, per la quale la band si avvalse

è la volta di *Orlando: le forme dell'amore*, che vede la partecipazione di Michelangelo Nocenzi, figlio di Vittorio. Tra i numerosi componenti del gruppo, oltre a Nocenzi e Di Giacomo si devono ricordare le importanti presenze del tastierista Gianni Nocenzi (1968-1984), del batterista Pierluigi Calderoni (1971-1992) e delle chitarre di Marcello Todaro (1971-1973) e di Rodolfo Maltese (1973-2015).

[10] Il brano è stato rilanciato a piú riprese ed è stato oggetto di diverse *cover*, tra le quali ricordiamo quelle di Franco Battiato (*Fleurs* 3, 2002) e dei Marlene Kuntz (*Best of Marlene Kuntz*, 2009).

eccezionalmente della collaborazione di Mogol (che aveva già collaborato con i musicisti della PFM durante la registrazione di *Emozioni* [1970]), asseconda invece la musica con una struttura semplice e di ampia cantabilità, che alterna versi piani a versi tronchi, ottenuti con facili monosillabi finali (*me*, *no*, *so*, *te*, *là*, *va*, *già*, con svariate ripetizioni), mentre il racconto procede fotografico, per sequenze di immagini («gocce di rugiada», «campagna», «un cavallo»), filtrate da uno sguardo intimistico e sensoriale («l'odore della terra […] sale adagio dentro me», «la vita nel mio petto batte piano»).

Non mancano, d'altra parte, recenti tentativi di rivalutazione della componente testuale del movimento del *progressive* italiano. In un recente contributo dal titolo *La letterarietà del "progressive" rock italiano*, Leonardo Masi (2020) riconosce che nella produzione del rock progressivo non vi sono «soltanto momenti poco riusciti, ma anche alcune intuizioni particolarmente felici»; in particolare, si individua un «tentativo di riallacciarsi a un linguaggio che viene dalla letteratura, piú che dall'opera in brani degli Osanna, del Banco, del Balletto di Bronzo, ecc.» (Id.: 101-2).

Allargando dunque il panorama, si possono riscontrare nei testi del *prog* alcuni *leitmotiv* e strutture ricorrenti. Abbondano infatti rime baciate e versi tronchi che evocano una dimensione favolistica, assecondata dal recupero di sonorità sinfoniche e della musica antica, e si incontrano composizioni che rimandano alla filastrocca. Ne è un esempio *Gioco di bimba*, de *Le Orme* (in *Uomo di pezza*, 1972), che presenta una melodia semplice, che si ripete nel tempo altalenante di ¾, creando un'atmosfera rarefatta e trasognata, in cui si inserisce un testo, composto da doppi senari in quattro quartine, che ne riprende i toni fiabeschi, rimarcati ripetutamente nel lessico («Come d'*incanto* lei si alza di notte / Cammina in silenzio con gli *occhi ancor chiusi* / Come seguisse un *magico canto* / E sull'*altalena* ritorna a *sognare*»), che non sembrano preannunciare la chiusa finale cupa, una svolta narrativa che non corrisponde a un cambio d'atmosfera nella musica o nel canto, in cui «un'ombra furtiva si stacca dal muro» e «nel gioco di bimba si perde una donna».[11]

[11] Il testo, scritto da Toni Pagliuca e interpretato da Aldo Tagliapietra, prende ispirazione da un fatto di cronaca riguardante lo stupro di una bambina e «da lí gli

Non mancano tuttavia atmosfere gravi e lugubri, come quelle che si trovano nell'album *Biglietto per l'inferno* (1974), dell'omonima band guidata da Claudio Canali, autore di testi crudi e violenti che indagano il senso di disagio sociale; si veda, ad esempio, il funereo testo de *L'amico suicida*, in cui viene descritto un suicidio di una persona cara nei momenti che precedono e poi seguono la sua morte («Attorno al tuo corpo / C'è un alone di morte / ti guardo il viso scarno / Tu sorridi, sei forte / Il tuo viso cereo e gli impulsi lenti / Le tue labbra scure mi fanno stridere i denti»); conclude il brano un impulso vitalistico nato in grembo al *thanatos* («Col sapore della morte / la tua mano nella mia / e dopo questa mia morte / ritorna la vita in me / ed ora mi sento il piú forte / non ho piú regine ma un re»): un motivo decisamente letterario e poco *pop*, che ricorda i versi di Ungaretti in *Veglia* («un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio […] Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita» [da *Il porto sepolto*, 1916]).

Se è vero che nel *progressive* l'immaginario del *fantasy* è presente come in nessun altro genere, si deve tenere anche conto della poetica generale in cui è calato l'espediente letterario e della notevole varietà tematica degli album, nonché della propensione a concepire *concept album*, architetture che legano non solo le tracce musicali, ma anche i testi, che affrontano temi inediti, come la filosofia dello *Zarathustra* (1973) dei Museo Rosenbach, che reinterpreta Nietzsche (ricordiamo il precedente del poema sinfonico *Cosí parlò Zarathustra* di Richard Strauss); in *Fetus* (1972) e *Pollution* (1973), Franco Battiato si ispira a *Il mondo nuovo* di Aldous Huxley, in cui si descrive una società distopica in cui ogni individuo è costruito in laboratorio; *La Bibbia* (1971) dei Rovescio della Medaglia, album particolarmente energico sul piano musicale (considerato da molti *hard rock*), consiste in sei movimenti che hanno per oggetto l'evoluzione del mondo in chiave biblica, mentre *Darwin!* (1972) del Banco tratta il tema dell'evoluzionismo.

vennero in mente sia la musica che le parole di *Gioco di bimba*, con questa triste vicenda trasfigurata in chiave poetica», spiega Tagliapietra in una recente intervista (Zuffanti, RollingStone).

Nell'album degli Area *1978 gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano!* (1978), che prende il titolo dalla raccolta di elzeviri del poeta e scrittore futurista di Filippo Tommaso Marinetti *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste* (1908), troviamo inserti testuali che rimandano alla prosa scientifica di Freud e Lacan: «Sappiamo infatti quale devastazione / possa provocare una figliazione falsificata / quando la costrizione dell'ambiente / si adopera per sostenerne la menzogna» (*Acrostico in memoria di Laio*). Si aggiunga il linguaggio chimico-biologico, come nei versi «sperimentali e vicini al futurismo» di *Fenomenologia* (1971), dall'album *Fetus* (Rossi 2014: 321-322): «L'esotomia, l'ibm-azione / de-cloro de-fenilchetone / essedi-etilizzazione / han dato vita / alla programmazione», ai quali seguono le formule matematiche «x = a (sen ωt) x2 = a (sen ωt + γ)», che, rappresentate graficamente, compongono due sinusoidi di uguale ampiezza ma sfasate di un'unità, raffigurando in due dimensioni l'elica del DNA, argomento intorno al quale ruota l'intero album.

In un panorama cosí ricco e complesso, insomma, sembra riduttivo esemplificare i testi del *progressive* italiano nello stile asciutto della PFM, che ha pure lo svantaggio – e per altri versi il vantaggio –[12] di non avere potuto contare sulla presenza di un cantante di ruolo,[13] a differenza di gruppi come gli Area, del virtuoso sperimentatore Demetrio Stratos, e il Banco, che ha potuto contare sulla voce sottile e potente del *bel canto* di Francesco di Giacomo, da molti considerato "la voce del *prog* italiano".[14]

[12] Le identità della PFM sono infatti due: la prima è quella di gruppo musicale della scena italiana, la seconda quella del collettivo di musicisti che hanno contribuito a rifondare la musica di Fabrizio De André: questa seconda identità, che ha contribuito in modo decisivo alla popolarità del gruppo, sarebbe stata probabilmente impossibile se la PFM avesse avuto un cantante come Di Giacomo o Stratos.

[13] A eccezione del periodo compreso tra il 1975 e il 1979, in cui il gruppo si avvalse della presenza di Bernardo Lanzetti, proveniente dagli Acqua fragile.

[14] È sufficientemente convincente lo stacco in termini di popolarità dei due cantanti rispetto ai colleghi dello stesso genere, in base alle preferenze emerse dai forum e i blog consultati. Un esempio di classifica basata su una giuria popolare viene da John's Classic Rock (2007), in cui si è indetto un sondaggio a cui hanno risposto 168 utenti, che hanno indicato le loro preferenze tra una selezione di cantanti proposti; la classifica mette al primo posto Francesco Di Giacomo con il 45% dei voti, che stacca di poco Demetrio

L'incontro tra questa voce e gli spartiti di un compositore del tenore di Vittorio Nocenzi sancí infatti l'inizio della storia del Banco.

1.3. *L'autonomia del testo*

Nella scena musicale degli anni Settanta, come sottolinea Villari, «i cantautori continuano a pensare la musica come puro accompagnamento per testi socialmente impegnati, mentre il rock progressivo ribalta il paradigma relegando le liriche a semplice corollario della musica. Un percorso parallelo destinato a incontrarsi solo in rarissime, virtuose occasioni», di cui esemplare risulta quella del Banco.

In séguito alla scomparsa di Francesco Di Giacomo, al fine di «sottolineare […] la profondità delle sue invenzioni poetiche» (Sony Music Italia), Nocenzi cominciò a lavorare a un progetto che lo ha portato alla pubblicazione di *Un'idea che non puoi fermare* (RCA, 2014), dedicato proprio al cantante e amico scomparso. L'edizione comprende un triplo vinile e doppio CD, in cui, oltre a diciotto brani live e cinquanta minuti di registrazioni inedite, compaiono undici reinterpretazioni di una selezione di testi compiuta da Nocenzi (tra i «piú rappresentativi del modo di scrivere di Francesco, del modo di raccontare per immagini contenuti piú profondi della rima baciata *amor: cuor*» [*Id.*]). Agli attori che li hanno interpretati, tra i piú noti del panorama italiano,[15] è stato chiesto di trattare il testo come un copione teatrale o come una composizione poetica, e di interpretarlo nel silenzio; solo in séguito ai testi sono state affiancate riscritture musicali inedite (un processo di questo tipo, che parte dalla composizione del testo, non è estraneo alla produzione solista di Di Giacomo).[16] L'operazione

Stratos, a cui spetta il 37%; seguono Nico Di Palo dei New Trolls (13%), Aldo Tagliapietra de Le Orme (8%), e Bernardo Lanzetti (5%).

[15] Partecipano al progetto Toni Servillo, Moni Ovadia, Rocco Papaleo, Valerio Mastandrea, Franca Valeri, Alessandro Haber, Giuseppe Caderna, Giuliana De Sio (cf. Nocenzi–Villari 2021: 195-197).

[16] Significativa a tal proposito risulta l'operazione, compiuta solo postuma, nel 2019, che avrebbe inaugurato un nuovo percorso da solista per Di Giacomo (sappiamo infatti, dal comunicato stampa che annuncia l'uscita dell'album, che aveva deciso di abbandonare il BMS per dedicarsi ai propri progetti personali), e destinato invece a restituire gli ultimi

compiuta da Nocenzi può dunque essere letta come un tentativo di legittimare il valore di questi testi in quanto opere già di per sé compiute, a cui si rilascia il *nulla osta* a potersi reinventare da parte della musica che li accompagna.

Con questo non si intende certo eludere con noncuranza l'impaccio di dovere trattare i testi come opere letterarie (né si giustificherà – oltre quanto è stato già fatto da numerosi studiosi – la prassi dell'analisi linguistica applicata ai testi delle canzoni):[17] dando per certo che il testo di una canzone non possa prescindere dalla musica senza perdere di significanza rispetto a come esso è stato concepito, ci sono casi in cui il bilancio delle perdite risulta particolarmente pesante per il testo orfano della musica che lo completa, e altri in cui, invece, mantiene un'unità stilistica e semantica particolarmente solida e narrativamente coerente, e l'operazione condotta con successo da Nocenzi è certamente una prova di come i testi della pro-

fuochi della sua produzione. Ormai lontanissimo dal canone del rock progressivo, sconfinante nel pop sperimentale e nel cantautorato, *La parte mancante*, registrato insieme al pianista Paolo Sentinelli, è un disco che nasce, come dichiara lo stesso Sentinelli in un'intervista, a partire dai testi («Andavo regolarmente a casa sua e prendevo appunti dei nostri dialoghi. Lui aveva questa capacità di raccontare e scrivere fuori dal comune. La sua penna era ancora viva e poetica. Poi tornavo a casa e, davanti al pianoforte, scrivevo le melodie per quelle parole. […] La musica è al servizio delle parole di Francesco, la scrittura viene dopo. Quindi poco si concilia con il prog […]» [ArtistsAndBands 2019]). Tra gli altri lavori di Di Giacomo solista, si citano *Non mettere le dita nel naso (Iperspazio)* (1989; per il quale si avvalse della collaborazione di tutti i componenti del BMS); *Hey Joe/Non ci siamo* (1990); *Fado* (2001; con Eugenio Finardi e Marco Poeta). Uno degli inediti della coppia Di Giacomo-Sentinelli, *Bomba intelligente*, è stato completato da Elio e le Storie Tese e confluito nell'album *Figatta de Blanc* (2016), vincendo il premio *Targa Tenco* per la migliore canzone dell'anno.

[17] Come afferma Podestà (2007: 96): «se la musica ha un ruolo fondamentale nella costruzione del verso cantato, analizzare il testo di una canzone con gli strumenti della linguistica appare un'operazione non del tutto corretta, probabilmente. Eppure è l'unica operazione possibile, non essendoci altri strumenti disponibili». L'analisi che segue si basa sul testo presente all'interno delle note di copertina degli LP originali; i commenti relativi alla parte musicale che corredano sparsamente il commento linguistico-letterario e che si basano sull'ascolto degli album originali sono informazioni che non incidono sull'approccio prettamente testuale dell'esegesi.

duzione del BMS possano godere di una certa autonomia letteraria, dotata di una poetica ben definita e di un proprio linguaggio.[18]

Muovendoci in un terreno di studio limitato rispetto alla mole dell'intera produzione della band, percorrendo per intero i due album verranno analizzati passi scelti, da cui si estrapoleranno i temi e gli stilemi linguistici che serviranno a tirare delle prime conclusioni sulla poetica e sulla lingua della coppia Di Giacomo–Nocenzi.[19]

2. Il Salvadanaio

2.1. *Il "volo" del Banco: cinquant'anni di storie lunari*

> Il Banco oggi è un classico, siamo stati però sicuramente avanguardia, profonda avanguardia, perché nel tempo in cui abbiamo cominciato a fare musica c'erano le canzonette "Fatti Mandare dalla Mamma", Gianni Morandi eccetera, quindi questa era proprio tutta un'altra storia (Artistsandbands 2011).

Con l'omonimo *Banco del Mutuo Soccorso* (1972, Ricordi), il Banco si presentava sulla scena musicale italiana nella sua storica formazione: il compositore e tastierista Vittorio Nocenzi (gennaio 1951), il tastierista Gianni Nocenzi (dicembre 1952), il cantante voce solista Francesco Di Giacomo (1947-2014), il chitarrista Marcello Todaro (1946), il bassista Renato D'Angelo, il batterista Pierluigi Calderoni (1949).

Che si parli di tutta un'altra storia e tutta un'altra lingua si capisce bene già dall'incipit tutto letterario dell'album di esordio, di ispirazione letteraria ariostesca (che tornerà a piú riprese),[20] affidato alla voce recitante di Vittorio Nocenzi, fuori dalla quale «si scatena un pandemonio di suoni

[18] La rilevanza della parte testuale nelle composizioni è piú volte ribadita da Nocenzi: «Per me la parte testuale e le parole sono state sempre altrettanto importanti [rispetto alla musica]. Già scrivo della musica abbastanza immaginifica, che racconta immagini non palpabili […]. Ho sempre sentito il bisogno che si estendessero queste immagini impalpabili anche ad altre immagini evocate dalle parole» (Nocenzi, Youtube).

[19] In *Nati liberi* si offre un'analisi musicale e interpretativa dell'intera discografia. Cf., in particolare, i capitoli dedicati a *Banco del mutuo soccorso* (Nocenzi–Villari 2021: 51-61) e *Darwin!* (*Id*.: 65-79), a cui si rimanda in generale.

[20] Nocenzi definisce *In volo* «il manifesto concettuale della loro ricerca artistica, sia



nuovi, una spinetta medievaleggiante e rumori naturali, in simbiosi con le rivelazioni di Stockhausen e della musica concreta» (Nocenzi–Villari 2021: 52):[21]

> Lascia lente le briglie del tuo ippogrifo, o Astolfo,
> sfrena il tuo volo dove piú ferve l'opera dell'uomo,[22]
> però non ingannarmi con false immagini
> ma lascia che io veda la verità e
> e possa poi toccare il giusto.

per i testi che per la musica. C'è dentro la melodia, l'Hammond C3, l'utilizzo di un italiano piú arcaico, dissonante con lo slang quotidiano, per creare un corto circuito con il linguaggio musicale del momento» (Bellachioma 2019).

[21] I testi sono riportati cosí come appaiono sulle copertine apribili degli album originali. Saranno segnalate eventuali discrepanze tra testo scritto e testo cantato.

[22] Nell'esecuzione l'enunciato comincia con la congiunzione avversativa *ma*.

Risponde Di Giacomo, con voce falsettata e tono beffardo:

> Da qui, messere, si domina la valle
> ciò che si vede, è.
> E se l'immago è scarna al vostro occhio[23]
> scendiamo a rimirarla da piú in basso
> e planeremo in un galoppo alato
> entro il cratere ove gorgoglia il tempo.

Le due voci corrispondono a due personaggi e a due stili linguistici differenti; la seconda strofa risulta scritta in un linguaggio pseudo ariostesco, in cui la *mimesis* interpretativa si sposa con l'*imitatio* linguistica. Abbondano, infatti, le forme letterarie: *ove*, *entro*, *messere* (in luogo di *dove*, *dentro/nel*, *signore*); il classico vocativo («o Astolfo») conferisce al testo un tono sostenuto; il registro solenne è avallato da inversioni sintattiche con anticipazione del verbo («ferve l'opera», «gorgoglia il tempo») e dall'uso del modo imperativo con funzione esortativa.[24]

Le scelte lessicali denotano tuttavia una stratificazione diacronica che, a partire da Dante, restituisce echi sette-ottocenteschi, presentando un lessico poetico passato al setaccio del neoclassicismo. Cosí, accanto a *immagine*, si registra il latinismo *imago*,[25] di evidente ascendenza letteraria, cosí

[23] Nell'esecuzione, un *ma* avversativo in luogo della congiunzione *e*.

[24] La funzione espressiva degli arcaismi ricorre nei cantautori con fini differenti; ad esempio, in *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poiters* (1970) di De André si rinviene l'uso di *codesta* «ai fini di controcanto ludico» (Serianni 1994: IX), mentre Francesco Guccini utilizza forma auliche e desuete con intenti «dissacratori» (cf. *ibid.*).

[25] Il latinismo, adoperato per la prima volta in poesia da Dante (*If.*, XX, v. 123; *Pd.*., XX, v. 76; XXXIII, v. 138 ; EncDant), avrà molta fortuna nei secoli a venire. Oltre ad Ariosto («Astolfo, poi ch'ebbe cacciato il mago, / levò di su la soglia il grave sasso, / e vi ritrovò sotto alcuna imago, et altre cose che di scriver lasso» [*Orl. Fur.* XXII, v. 23) e poi, ancora, in Tasso («poi lieta si contempla a parte a parte / nell'acciar che l'imago al vivo rende» [*Gerus.* VI, v. 92]), Foscolo («Forse perché della fatal quïete / Tu sei l'immago a me sí cara, vieni, / O Sera!» [*Alla sera*, vv. 1-3]; Leopardi: «quell'imago ancora / sospirar mi farà» [*Le ricordanze*, vv. 100-101] e continuerà con Carducci, che riprenderà la parola testimoniandone una corrispondenza sempre piú stretta con il concetto di 'apparenza' (che si contrappone al vero e al reale) in *Canto di primavera*: «transvolar le serene / forme de' sogni improvvido / l'uom ricontempla: arene / e deserto il ricingono: / la falsa imago

come *rimirare*; i due elementi lessicali richiamano inevitabilmente le famose liriche di uno dei piú grandi poeti "lunari", Leopardi,[26] la cui poesia affettiva tipicamente moderna si sovrappone alla poesia immaginifica e di Ariosto.[27]

Il cratere rievoca ancora proprio quel «mondo lunare» ariostesco «che esprime fisicamente il *déplacement* del Soggetto materializzando la radicale alterità delle mete rispetto ai loro cercatori: se sulla terra esistono solo soggetti delusi, la luna è il luogo dove esistono solo oggetti perduti» (Zatti 2016: 293), un mondo al rovescio che è specchio di quello reale, come il cielo è il rovescio del cratere.[28]

anelo / lui tragge ove piú stride il verno e il gelo» (vv. 25-30; da *Juvenilia*). Nel cofanetto in doppio cd o triplo vinile della riedizione di *Darwin!* del 2012 (Sony Music), è compreso un inedito dal titolo *Imago Mundi*, interpretato da Francesco Di Giacomo, Vittorio Nocenzi e Franco Battiato.

[26] Riecheggia, dai *Canti*, la lirica *Alla luna*, che avrà ispirato la scelta lessicale di *rimirare* («Io venia pien d'angoscia a rimirarti» [v. 3]), e il *Canto di un pastore errante dell'Asia* (il cui titolo ispirerà il *Canto nomade per un prigioniero politico*): «Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga / di mirar queste valli?» [vv. 7-8]).

[27] Italo Calvino è stato tra i piú attivi propugnatori dell'importanza della dimensione cosmologica nella poesia, in una linea che da Dante passa per Galileo, che definisce «il piú grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo […]. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, grande poeta lunare» (Calvino 1995: 227-228). Quella verso il cosmo è per Calvino «vocazione profonda della letteratura italiana che passa da Dante a Galileo: l'opera letteraria come mappa del mondo dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica ora speculativa ora stregonesca ora enciclopedica ora di filosofia naturale ora di osservazione trasfigurante e visionaria» (*Id.*: 232). Cf. sullo specifico argomento Polizzi (2010). Sui rapporti intertestuali tra i *Canti* di Leopardi e l'opera di Ariosto cf. Bigi (1986) e Panizza (2010).

[28] Significativo risulta contestualizzare questa poetica nel periodo immediatamente successivo all'allunaggio, che ha visto il moltiplicarsi del già ricchissimo repertorio musicale che coinvolge il satellite, da sempre gravido di significati romantici in virtú di un mistero che risulta ora violato. Ricordiamo a tal proposito le parole di Alfonso Gatto in un'intervista del 1965, a proposito del mistero "violato" della luna: «non so se quelli che alluneranno sul nostro caro satellite vadano con l'animo di trovare la luna simile al luogo d'incanto che noi che noi siamo abituati a considerare nelle nostre notti terrene, o andranno proprio con l'animo dei dissacratori, dei profanatori, come per dire ai poeti: "guardate che questa vostra luna sulla quale voi tanto contavate per i vostri sospiri, per le vostre speranze, per il vostro orientamento nell'emisfero notturno sia soltanto una povera cosa, un povero relitto della terra stessa"» (Archivio Giornale Radio).



Nell'immagine del volo, inteso come motivo di libertà, ascesi e distacco dal mondo, è sempre incluso un elemento-chiave senza il quale il volo non sarebbe possibile, un mezzo inutilizzabile perché inesistente o inappropriato: un «ippogrifo», «un cavallo con la testa in giú», «farfalle».[29] Quello che si vuol inseguire è un'utopia, di cui subito viene mostrata la parte opposta, con la realtà di un testo che racconta gli orrori della guerra.

Il motivo ariostesco tornerà molte altre volte a ispirare i testi del Banco in maniera piú o meno esplicita, e da manifesto diverrà il *leitmotiv*

[29] Ne *Il Giardino del Mago*, penultima traccia del primo album, viene ripreso il motivo del galoppo: «da bambino ci montavo su / al cavallo con la testa in giú / galoppavo senza far rumore», «c'è chi ride chi geme / chi cavalca farfalle»; "lunare" è invece il sogno di danzare «sotto la luna», in *750.000 anni fa… l'amore* (da *Darwin!*); in *Non mi rompete* (*Io sono nato libero*, 1973), ancora, il motivo del volo: «se io forse sto sognando un viaggio alato / sopra un carro senza ruote / trascinato dai cavalli del maestrale, nel maestrale… in volo».

che nel 2022 è stato celebrato con un intero album dedicato al poema: *Orlando: le forme dell'amore* (Sony), che Vittorio Nocenzi ha scritto insieme al figlio Michelangelo con la volontà di proporre un omaggio alle origini[30] e la cui copertina raffigura un ippogrifo in volo che sta per raggiungere la luna, che ha la forma di un salvadanaio che sembra aprirsi lungo un meridiano, come una matrioska, lasciando intravedere il blu del mare e il verde delle terre emerse del pianeta Terra.

Alla luna si rivolge anche il pastore del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi (che ispirerà *Canto nomade per un prigioniero politico*, traccia d'apertura di *Io sono nato libero*),[31] in cui ritorna anche la *valle*, come si legge nei primi versi: «Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai, / silenziosa luna? / Sorgi la sera, e vai, / contemplando i deserti; indi ti posi. / Ancor non sei tu paga / di riandare i sempiterni calli? /Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga / di mirar queste valli?».[32]

2.2. *L'architettura fonosimbolica di* R.I.P.

La forte dinamicità interna della musica progressiva e la dilatazione dello spazio medio della canzone favoriscono uno sviluppo lineare della narrazione, che non è piú costretta nell'andamento ciclico della struttura strofa-ritornello. Come notano Le Goc e Maurizi (2023: 19-20):

> la sequenza di materiali musicali diversi, talvolta sfumati talvolta contrapposti (come i colpi di scena), rende la musica prog intrinsecamente drammatica, nel

[30] All'album è dedicata un'intera sezione sul sito ufficiale del Banco (http://www.bancodelmutuosoccorso.it/2022-orlando-le-forme-dellamore/).

[31] Al titolo del canto si ispira il terzo album, del 1973, *Io sono nato libero* (con il quale il Banco di fa testimone di uno dei momenti storici piú cruciali nella storia dell'America latina, il colpo di stato che rovesciò il governo cileno dell'*Unidad Popular* di Salvador Allende, risultato vincitore delle elezioni del 1970).

[32] I primi versi del componimento danno il titolo a *Che fai tu luna in ciel*, interpretata da Julia De Palma e scritta da Nino Rastelli e Brinitti, testo che riprende il motivo romantico della luna: «Esco all'aria pura, finalmente. / Della gente che m'importa piú? / Alzo al ciel la fronte: / tutta bianca appari tu. / Che fai tu luna in ciel? / Guardi gli amanti. / Ed ogni amante, o luna, guarda te. / Tu vedi ciò che al mondo / d'immenso e di profondo / e di piú bello c'è».

> senso che essa sembra raffigurare un'azione che si compie: Da qui il rapporto molto forte che c'è tra musica prog e narrazione: da un lato, la musica prog si agita, corre, si ferma, riprende, vola ecc. come stesse mimando una narrazione; dall'altro, la presenza di una storia serve proprio a giustificare questi cambiamenti musicali.

In *R.I.P.*, la prima *suite* rock del Banco, è possibile apprezzare sia una drammatica narrazione "cinematografica", sia un'architettura testuale complessa, in cui si scorge una tessitura di suoni e voce nella quale si individua una varietà di scelte metriche,[33] stilistiche e fonosimboliche di grande impatto e per cui vale la pena analizzare per intero il testo:

Cavalli corpi e lance rotte
si tingono di rosso,
lamenti di persone che muoiono da sole
senza un Cristo che sia là.
Pupille enormi volte al sole
la polvere e la sete.
L'affanno della morte lo senti sempre addosso
anche se non saprai perché.
Requiescant in pace requiescant in pace
Requiescant in pace requiescant in pace
Su cumuli di carni morte
hai eretto la tua gloria
ma il sangue che hai versato su te è ricaduto
la tua guerra è finita,
vecchio soldato.
Ora si è seduto il vento
il tuo sguardo è rimasto appeso al cielo

[33] Come scrive Fiori: «con il termine metrica, nel gergo della canzone, si intende lo schema al quale il paroliere deve attenersi quando applica un testo a una melodia data». Si parla di *strofe* e *versi*, ma bisogna tenere conto che nel canto «le "sillabe metriche" o "posizioni" […] non sono esattamente coincidenti con il numero delle sillabe nelle parole del testo: sono invece, dal punto di vista del testo, le note corrispondenti a un "canto sillabico", cioè a una melodia in cui a ogni sillaba metrica corrisponde una nota» (Zuliani 2018: 26). Come accade nella poesia, nel canto un verso può adattarsi alla mascherina facendo coincidere piú sillabe con una sola nota o, al contrario, pronunciare una sillaba in due (o piú) note, due operazioni che in poesia corrispondono rispettivamente alla *sinalefe* e alla *dialefe*.

negli occhi c'è il sole[34]
nel petto ti resta un pugnale
tu no, non scaglierai mai piú[35]
la tua lancia per ferire l'orizzonte
per spingerti al di là
per scoprire ciò che solo Iddio sa
ma di te resterà soltanto
dolore e pianto che tu hai regalato[36]
per spingerti al di là
per scoprire ciò che solo Iddio sa.

Il brano si può scomporre in due movimenti (vv. 1-15, 16-27) ben distinti sia dal punto di vista musicale e ritmico sia, di conseguenza, da quello metrico. Il primo movimento comprende una strofa (metricamente divisibile in due quartine: vv. 1-4, 5-8), il ritornello e un'altra strofa, ed è composto da settenari (di cui due doppi, con cesura, nei vv. 3, 7 e 13) e novenari. Lo schema metrico è regolare (abAd-aeBd) e basato principalmente su un sistema di assonanze in ripetizioni di *-o* ed *-e* (anche con rimalmezzo, come in *enormi* al v. 5 e negli emistichi: *persone* [v. 3], *morte* [v. 7]);[37] la struttura rimica è rinforzata dalla ripetizione di consonanti e sillabe: *rosso* (v. 2) rimanda sia a *rotte* (v. 1), nella ripetizione della stessa sillaba tonica, che ad *addosso* (v. 7); *sole* al v. 3 è in rima equivoca con *sole* al v. 5.

Segue un ritornello di quattro versi che si ripetono uguali, sciogliendo in un coro l'acronimo del titolo nella locuzione latina «Requiescant in pace», la traccia consonantica su cui si basano le allitterazioni con *c*, *r*, *s*, *t*, (*cavalli, rotte*, *rosso*, *sole*, *senza*), anche in gruppi consonantici (*corpi*, *morte*, *persone*) e sequenze frasali allitterative (*cumuli di carni morte*), fino alla parola che le contiene tutte: *Cristo*, fonologicamente quanto simbolicamente fondamentale e rappresentativa di un testo crudo ed elegante, che ruota tutto intorno agli orrori della guerra con furore musicale adrenalinico, in cui le vocali irrompono piene prendendo note acutissime.

[34] Nell'esecuzione, la preposizione articolata *sugli* sostituisce *negli*.

[35] Nell'esecuzione, viene pronunciata una *e* a inizio verso.

[36] Nell'esecuzione, «ma *in* te resterà soltanto / *il* dolore e *il* pianto».

[37] Ricorda Antonelli che «*quasi rime* si potrebbero definire […] le assonanze e le consonanze che con grandissima frequenza si alternano, nella struttura dei testi, alle rime propriamente dette» (2010: 42).

Al ritornello segue una terza strofa, questa volta di sei versi. La struttura ritmica si sovrappone alle precedenti e si basa principalmente sulla consonanza nella ripetizione di *-t-* (*versato*, *ricaduto*, *finita*) e si registra un'altra rima equivoca tra i vv. 7 e 11, con la parola *morte*.
Dopo i primi sette versi descrittivi e collegati per asindeto, e con i quali si compone uno scenario infernale, si passa a un piano allocutivo, in cui compare il personaggio a cui è rivolto il canto disperato e accusatorio, che si alterna a lunghe parti strumentali virtuosistiche e incalzanti.

Notiamo subito un'insistenza sulle due parole-chiave del testo: *sole* e *morte*. La parola *sole* viene ripresa con significati differenti nei vv. 3 e 5, prima nella locuzione avverbiale «da sole», poi nel sostantivo con il significato di 'astro' (e in questo senso tornerà nel secondo movimento). Anche la parola *morte* appare in due significati diversi: al v. 7 in quanto sostantivo, mentre al v. 11 compare in funzione di aggettivo femminile plurale nel sintagma «carni morte». La ripresa è significativa e segna il momento di svolta del racconto, in cui il dolore dispensato ritorna fatalmente a colpire il soldato. Il verso finale del primo movimento (v. 15) resta sospeso in un nettissimo cambio che, con l'invocazione al «vecchio soldato», ci conduce al secondo movimento.

Metricamente suddivisibile in tre quartine (vv. 16-19, 20-23, 24-27), la seconda parte del brano rappresenta uno dei momenti di piú intenso lirismo della loro opera; i versi sono liberi e lo schema metrico perde di rigidità (aAbb-cDee-dEff), guidato da una lenta melodia che scalza il ritmo serrato del primo movimento.

Ricorrono suoni piú ampi, il tappeto fonetico è piú sonoro e liquido e il canto assume un maggiore trasporto interpretativo. L'allegoria raggiunge il punto apicale, il tono è elegiaco e le metafore evocative: il vecchio soldato è ritratto con lo sguardo fisso al cielo (v. 17), rivolto al sole (che nel primo movimento illuminava le «pupille enormi» dei cadaveri [v. 5]), in posizione supina. Quel che resta è un *pugnale* nel *petto* (v. 19) e l'impossibilità di «ferire l'orizzonte» scagliando nuovamente la sua *lancia* (vv. 20-21), metafora che allarga il crimine dell'omicidio verso un piano piú profondo e universale. L'accusa è infatti rivolta verso ogni forma di potere che impieghi gli uomini nel commettere soprusi e crimini nei confronti di altri uomini. All'uomo che di tale potere è investito e che lo adopera è invece rivolto il biasimo di averne accettato con ignavia il compromesso,

oltrepassando le leggi della natura, spingendosi «al di là, per scoprire ciò che solo Iddio sa» (v. 27).

La lingua è concreta, cinematografica, ricca di sostantivi e povera di aggettivi, costituita da un lessico di uso comune e privo di arcaismi; la dimensione pragmatica è percepibile per tutto il testo con la forte presenza di pronomi e possessivi (anche con ripresa del clitico nella dislocazione a sinistra: «l'affanno della morte / lo senti sempre addosso» [vv. 7-8]).

2.3. *Surrealismo e utopia*

Dopo *Passaggio*, una delle tracce piú brevi della storia del rock progressivo mondiale, arriva un'altra suite, *Metamorfosi*, che raggiunge quasi undici minuti; in essa appare un breve, ermetico testo: «Uomo / non so / se io somiglio a te / non lo so / sento che però non vorrei /segnare i giorni miei coi tuoi / no no», che preannuncia il tema che sarà sviluppato in *Darwin!* con *Cento mani, cento occhi* (cf. *infra*).

Al testo sembra fare da risposta la poesia di Francesco Di Giacomo che nel 1977 diede, verso per verso, i titoli all'album interamente strumentale …*di terra*: «Nel cielo e nelle altre cose mute / Terramadre / Non senza dolore / Io vivo / Né piú di un albero non meno di una stella / Nei suoni e nei silenzi / Di terra».

Come spiega lo stesso Nocenzi in una dichiarazione che consegna la chiave di lettura dell'intero album:

> Il dialogo iniziale esprime il desiderio dell'uomo di ogni tempo di cercare la verità per poi toccare il giusto (In volo). Questo desiderio d'altra parte è tutt'altro che facile da realizzare: ci si può trovare davanti a realtà sconcertanti (R.I.P. è una delle tante), a constatazioni dolorose che possono portare a non voler riconoscersi negli altri uomini (come in Metamorfosi) o addirittura all'alienazione (Il giardino del mago). Quest'ultimo brano, che occupa non a caso quasi interamente la facciata conclusiva del disco, è il luogo in cui ogni uomo potrebbe ritrovarsi un giorno qualsiasi, quando le delusioni, l'angoscia e la disperazione hanno logorato ogni sua resistenza spirituale. Arriva cosí a una lucida follia popolata da esseri e cose orribili e irreali, animata da assurde speranze.

I ben diciotto minuti e mezzo de *Il giardino del mago* esauriscono la parte testuale del disco (che finirà con il brano strumentale *Traccia*).

La suite si divide in quattro movimenti, a cui corrispondono quattro titoli: …*passo dopo passo*… comprende due strofe; …*chi ride e chi geme*…, la parte piú lunga, ha una struttura di due strofe / ritornello / due strofe / ritornello; le tre strofe di …*coi capelli sciolti al vento*… ci conducono al movimento interamente strumentale *Compenetrazione*.

Il giardino del mago rappresenta musicalmente «una corsa sulle montagne russe del possibile sonoro: sussurri che sprofondano nel recondito dell'ordito musicale in alternanza a maestose colonne dagli intarsi strumentali piú arditi» (SentireAscoltare 2022). Nelle atmosfere musicali tetre e ansiogene, tenute a ritmi stretti, un altro testo dalla forte componente allegorica, a metà tra i grandi viaggi nell'oltretomba della grande letteratura e quelli onirici di Lewis Carrol, che comincia con un canto sommesso e in versi sciolti che introduce un quadro fantastico-funereo tratteggiato da un linguaggio stringato ed ermetico («Stan cantando / al mio funerale/ chi mi piange / forse non lo sa / che per anni / ho cercato me»), a cui segue una svolta ritmica che ci porta nel secondo movimento, in cui si incastonano due serratissime strofe:

> Io sono arrivato nel giardino del mago
> dove dietro ogni ramo crocifissi ci sono
> gli ideali dell'uomo
> Grandi idee invecchiate nel giardino del mago
> io sto appeso ad un ramo dentro un quadro che balla
> sotto un chiodo nell'aria
> sono io che ho bisogno di carezze umane piú di te.[38]

I sette versi sono, in realtà, dodici settenari accentati sulla terza e sulla sesta battuta, legati da un sistema di assonanze di *a* e *o*, tranne che per il sesto settenario (emistichio del v. 4), che è in rima franta con l'ultimo (*invecchiate/piú di te*). Nel verso «grandi idee invecchiate» la sinalefe potrebbe risultare forzata, caso raro nella scrittura del Banco. D'altra parte, la licenza cede il passo a versi-manifesto della filosofia post-ideologica su cui riposa l'intera composizione, raffigurata nella crocifissione degli «ideali dell'uomo» e delle «grandi idee invecchiate».

[38] Nell'esecuzione, «sono *là* che ho bisogno».

Il tema fantastico si sovrappone ancora a quello religioso del sacrificio cristico raccontato secondo un'estetica surrealista che delinea le linee di un mondo altro, un pericoloso rifugio in cui «c'è chi ride chi geme / chi cavalca farfalle / chi conosce il futuro / chi comanda alle stelle come un re»; un *chi* anaforico insistente in cui il soggetto si confonde con l'umanità intera, la cui unica salvezza sembra essere la strada di un mondo utopico:

> Coi capelli sciolti al vento
> io dirigo il tempo
> il mio tempo
> là negli spazi dove morte non ha domini
> dove l'amore varca i confini
> e il servo balla con il re
> corona senza vanità
> eterna è la strada che va.

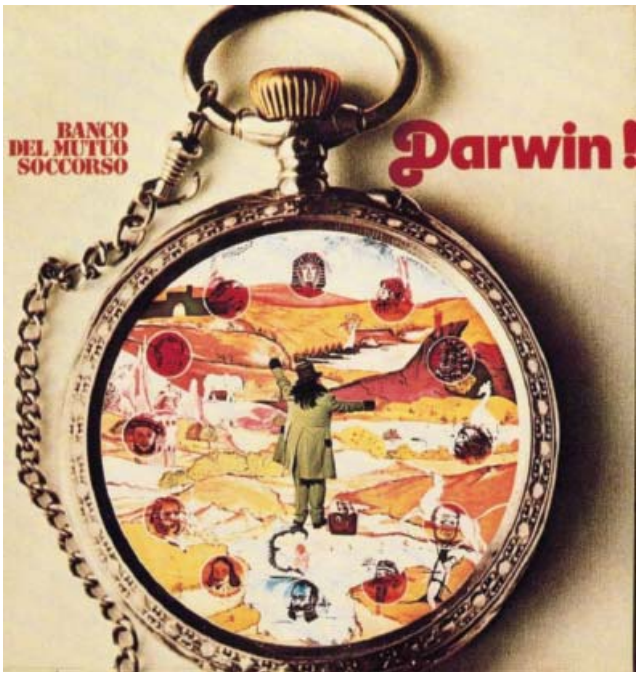
3. *Darwin!*: l'uomo davanti a sé stesso

3.1. *I primi passi dell'uomo*

Il tempo rappresenta certamente il tema fondamentale in cui si snodano i testi dei due album: apre e chiude, come abbiamo visto, il *Salvadanaio* e compare ancora nella prima traccia di *Darwin!* (titolo, ovviamente, scelto in omaggio al biologo inglese), *L'evoluzione* («e il tempo cambierà i corpi flaccidi / in forme utili a sopravvivere»), per poi tornare a metà disco, in *Cento mani cento occhi* («gente che respira a tempo / uomini rinchiusi dentro / scatole di pietra / dove non si sente il vento»), e chiuderlo con *Ed ora io Domando Tempo al Tempo ed Egli mi Risponde… Non ne ho!*, il titolo dell'ultima traccia.

Gianni Nocenzi definisce l'album

> una metafora della morale, della coscienza dell'uomo. In tal senso è un'opera dai contenuti politici. Allora c'era una ribellione generale che in musica si traduceva nella ricerca di spazi piú ampi che il prog accoglieva volentieri e nella voglia di scrivere testi che sfuggissero la rima baciata della musica leggera. In *Darwin!* c'era soprattutto una grande fantasia, perché le condizioni tecniche erano preistoriche (Vinyl 2019).



Con il *concept-album* sul tema dell'evoluzione della vita sulla terra, si conduce un gioco proprio con il tempo (e lo si deduce fin dall'illustrazione della copertina, di Cesare Montalbetti, in cui è raffigurato un orologio a cipolla), che si rivela ancora astorico, poiché in continuo movimento. Si tratta di un tempo fisico, che scorre nell'evoluzione tematica dei brani. La prima traccia dell'album, *Evoluzione*, comincia con un invito: «Prova, prova a pensare un po' diverso».

L'introduzione ha un tono quasi didattico, sottolineato dalla ripetizione dell'imperativo esortativo «prova», a cui seguono tre versi che illustrano assertivamente la premessa su cui l'album riposa: «niente da grandi Dei fu fabbricato / ma il creato s'è creato da sé / cellule fibre energia e calore».

Abbandonate le premesse teoriche, l'atmosfera si incupisce e, in uno scenario primordiale, un attimo prima dell'inizio della vita: «ah, la madre è pronta, partorirà / già inarca il grembo, vuole un figlio e lo avrà». Come nota Villari, «il pathos è tutto nell'attesa, nella sensazione di preludio che si diffonde ancora con il tratto cromatico della musica concreta, con gli interventi dei sintetizzatori e l'Hammond appena accennato, come vento,

aria cosmica, leggerezza astrale» (Nocenzi–Villari 2021: 69), in cui irrompe un nuovo ritmo, che annuncia la nascita della vita sulla terra nelle tre strofe:

Informi esseri il mare vomita
sospinti a cumuli su spiagge putride
i branchi torbidi la terra ospita
strisciando salgono sui loro simili
e il tempo cambierà i corpi flaccidi
in forme utili a sopravvivere.
Un sole misero il verde stempera
tra felci giovani di spore cariche
e suoni liberi in cerchio muovono
spirali acustiche nell'aria vergine.
Ed io che stupido ancora a credere
a chi mi dice che la carne è polvere.
E se nel fossile di un cranio atavico
riscopro forme che a me somigliano
allora Adamo non può piú esistere
e sette giorni soli son pochi per creare
e ora ditemi se la mia genesi
fu d'altri uomini o di quadrumani!?[39]

Vediamo qui l'uso del "nobile" quinario in una sequenza di diciotto quinari doppi sdruccioli che si inseguono tra loro in assonanze ricercate[40] e rese possibili dalle numerose inversioni sintattiche, soprattutto dei costrutti con anticipazione del complemento oggetto (vv. 1, 3, 7, ecc.). La precisione della composizione sembra volere rendere omaggio alla composizione naturale degli elementi regolata dalle leggi dell'universo. Il racconto presenta toni apocalittici: la vita fa irruzione sulla terra in maniera traumatica, quasi nauseabonda (con riflessi sul lessico: *putride*, *torbidi*, *strisciando*, *flaccidi*): il mare «vomita» materia organica e fisiologica sulla terra. Il ritmo incalzante dei versi, eseguiti con un'enunciazione particolarmente sillabata, si accompagna a un crescendo musicale ricco di variazioni (cf. Nocenzi–Villari 2021: 70).

[39] Cantata «di un quadrumane».

[40] Far rimare le sdrucciole non è semplice, motivo per il quale nella metrica italiana due parole sdrucciole rimano sempre per "rima ritmica" (Zuliani 2018: 52).

Per parlare del tempo come fatto fisico si adopera un lessico piú reale, specifico, quasi specialistico. Appaiono cosí «cellule, fibre, energia e calore», «muschi e licheni verdi, spugne di terra», «felci giovani di spore cariche», «cran[i] atavic[i]» e «quadrumani».[41]

Conclude il brano un'elegante terzina sulla melodia che riprende il tema introduttivo: «Alto, arabescando, un alcione / stride sulle ginestre e sul mare / ora il sole sa chi riscaldare». Il lessico torna ricercato e letterario (*arabescare*, *alcione*), e nell'immagine della ginestra si può leggere un nuovo riferimento al Leopardi dei *Canti*, in cui il profumato arbusto cresce sulle pendici di un vulcano, spazio simbolico del destino tragico dell'umanità, una manifestazione eroica e piccola davanti a una natura indifferente.[42]

L'album continua a seguire la storia dell'evoluzione umana attraverso *La conquista della posizione eretta*, la seconda traccia dell'album, seguendo passo dopo passo l'evoluzione della specie, con un intento di divulgazione poetico-scientifico-sentimentale del percorso emotivo, fisico e intellettuale dell'essere umano.

Il neonato bipede, potendo «drizzare il collo oltre le fronde / e tener ritto il corpo opposto al vento», «dove l'aria in fondo tocca il mare / lo sguardo dritto può guardare»: avviene cosí la scoperta dell'*altro*:

> Laggiú altri Ritti vanno insieme…
> insieme stan cacciando carni vive.
> Bocche affamate, braccia forti,
> scagliano selci aguzze con furore:
> debbo fuggire o farmi piú dappresso a loro?

[41] Evidenti corrispondenze si trovano nel primo e sperimentale Franco Battiato. In *Anafase*, penultima traccia di *Fetus* (1972), ritorna, ad esempio, il motivo del viaggio oltre i confini della terra, che Battiato compie con uno spirito piú fantascientifico che surreale, ma che presenta forti affinità con il *volo* del Banco: («Varcherò i confini della terra / verso immensità… / sopra le astronavi / verso le stazioni interstellari / viaggerò…»); in *Una cellula*, seconda traccia dello stesso album, «viaggeremo piú veloci della luce / intorno al sole / come macchine del tempo / contro il tempo che non vuole / sarò una cellula / fra motori / come una cellula / vivrò».

[42] «Cosí, dell'uomo ignara e dell'etadi / Ch'ei chiama antiche, e del seguir che fanno / Dopo gli avi i nepoti / Sta natura ognor verde, anzi procede / Per sí lungo cammino, / Che sembra star. Caggiono i regni intanto, / Passan genti e linguaggi: ella nol vede: /E l'uom d'eternità s'arroga il vanto (289-296).

Il racconto in prima persona prosegue con *Cento mani e cento occhi*, iperbole e sineddoche che si ripete nei versi «Di cento mani è la mia forza /e cento occhi fanno a me la guardia»; la pluralità del gruppo è riprodotta anche da cori e voci polifoniche che invitano il nomade a unirsi a loro: «tu ora se vuoi puoi andare / oppure restare e unirti a noi». L'uomo non è piú solo, ma la compagnia non dà sollievo:

> Fate cerchio intorno ai fuochi presto
> presto con le pietre, presto,
> che siamo pronte taglienti e aguzze:
> altre mani uccideranno e ci sarà piú cibo.
> Ma la voglia di fuggire che mi porto dentro
> non mi passerà…….

Il dolore dell'uomo viene dunque rappresentato come un fattore intrinseco della specie umana e nasce in seno all'impossibilità di una vera forma di collaborazione che vada oltre alla semplice esigenza fisiologica di nutrirsi, ubbidendo alla legge ciclica della natura.

3.2. *750.000 anni fa… la poesia?*

Fuggire è la parola che ci conduce a *750.000 anni fa… l'Amore?*, un brano di rara bellezza e dalla straordinaria intensità drammatica che nasce dal dialogo tra il pianoforte di Nocenzi e la sentita ed emotivamente espressiva interpretazione di Di Giacomo. La storia raccontata nasce dall'impossibilità di esaurire una brama di possesso e desiderio che il titolo si chiede se possa essere *amore*. Ne riportiamo il testo per intero:

Già l'acqua inghiotte il sole
ti danza il seno mentre corri a valle
con il tuo branco ai pozzi
le labbra secche vieni a dissetare,
orpo steso dai larghi fianchi
nell'ombra sto, sto qui a vederti……
Possederti, possederti, sí possederti.

Ed io tengo il respiro
se mi vedessi fuggiresti via
e pianto l'unghie in terra
l'argilla rossa mi nasconde il viso
ma vorrei per un momento
stringerti a me, qui sul mio petto
e non posso fuggiresti, fuggiresti via da me[43]
io non posso possederti
possederti…
anche per una volta sola.

Se fossi mia davvero
di gocce d'acqua vestirei il tuo seno
poi sotto ai piedi tuoi
veli di vento e foglie stenderei,
corpo chiaro dai larghi fianchi
ti porterei in verdi campi
e danzerei, sotto la luna danzerei con te.

Lo so la mente vuole
ma il labbro inerte non sa dire niente
si è fatto scuro il cielo
già ti allontani resta ancora a bere,
mia davvero ah, fosse vero
ma chi son io uno scimmione
senza ragione, senza ragione,
uno scimmione,
fuggiresti, fuggiresti…
uno scimmione senza ragione…

Il primo verso, un costrutto di ascendenza poetico-letteraria,[44] annuncia

[43] Nell'esecuzione, al posto della *e* iniziale viene pronunciato un *ma*.
[44] Già in Dante (*Pg.*, II, v.1): «Già era 'l sole a l'orizzonte giunto».

un quadro pre-crepuscolare nel quale appare una figura femminile che si rivela essere una *mulier* preistorica, che con il suo «branco» si sta abbeverando ai pozzi.[45] A osservarla nell'ombra è un ominide alle prese con un desiderio sessuale piú volte espresso dal vagheggiante «possederti».[46]

Il metro si impreziosisce: si ricorre a settenari, novenari ed endecasillabi piani e tronchi (per i quali si fa ricorso alle desinenze verbali del condizionale in *-ei*, il possessivo *tuoi* e il monosillabo *te*, che si comportano come tronchi).

Riecheggiano i motivi cari alla letteratura della tradizione, a partire dall'ambientazione silvestre; il *locus* evocato si presenta al limite tra l'*amoenus* e il *horribilis*: tale contrasto è definito dalla luce solare, che con il tramonto sta per scomparire e che pone i due soggetti in un piano opposto di luce e ombra. Nel breve lasso di tempo che separa il giorno dalla notte, a dispetto di un «labbro inerte» che «non sa dire niente», la lingua assume una maggiore densità immaginifica che traduce la sua condizione di afonia e paralisi, di incomunicabilità totale (vv. 8-12),[47] dovuta allo stato evolutivo ancora bestiale dello «scimmione».

Si intravede qui un particolare legame con l'*Aminta* di Tasso, che nel primo atto riconosce in ogni bestia la capacità di provare amore: «Odi quell'usignuolo / che va di ramo in ramo / cantando: Io amo, io amo; e, se no'l sai, / la biscia lascia il suo veleno e corre / cupida al suo amatore; / van le tigri in amore; / ama il leon superbo» (vv. 140-146).[48]

[45] Volendo dare importanza alla datazione, secondo la scala dei tempi geologici saremmo nel Pleistocene Medio (chiamato anche "ioniano" per l'abbondanza di ritrovamenti presso le coste ioniche dell'Italia) il nostro ominide dovrebbe appartenere alla specie dell'*homo antecessor*.

[46] Insieme al verso «stringerti a me, qui sul mio petto», ricorda un passo della novella *Il re bello* (1921) di Aldo Palazzeschi: «pensa, nell'oscurità della notte sentirlo arrivare clandestino nella tua stanza, ebbro di desiderio, ebbro di te, prenderti e stringerti, possederti» (Palazzeschi 2015: 330).

[47] Si noti l'elisione dell'articolo plurale *le* davanti a *unghie*, tratto arcaico e letterario e, ancora una volta, riscontrabile in Dante (*If.*, XVIII, vv. 18-132: «quella sozza e scapigliata fante / che là si graffia con l'unghie merdose, / e or s'accoscia, e ora è in piedi stante»).

[48] Cf. anche «Non si nasconde in selva sí dispietata belva, né su per l'alto polo spiega le penne a volo augel solingo, né per le piagge ondose tra le fere squamose alberga core che non senta d'amore» (Rinuccini, *La Dafne*, 1598).

La giovane età dei protagonisti-amanti di questo e altri famosi testi teatrali, che asseconda la drammaticità e si contrappone alla saggezza o alla corruzione dell'età adulta, è qui estesa a un giovane tempo storico, che si contrappone questa volta alla coscienza dell'uomo moderno. Come nota Baldassarri (2015: 11) a proposito dell'*Aminta* di Tasso, individuando ancora un parallelismo con Leopardi:

> L'età dell'oro, irripetibile, su cui per larga misura si costruisce il primo Coro dell'Aminta (nei termini anche qui di un "rimpianto" di cui non a caso, in chiave esistenziale, si ricorderà il Leopardi nell'*Inno dai patriarchi*), ha del resto un correlativo altrove, nell'infanzia dei due protagonisti: non nel nome dell'amore (o almeno dell'amore sessuale, i cui riti "innocenti" si praticavano prima dell'«Onore» : «Tu prima, Onor, velasti / la fonte dei diletti», ancora nel Coro dell'atto primo), ma di una consuetudine felice che ignora il desiderio e le complicazioni che ne conseguono, gli affanni insomma, almeno amorosi, dell'età adulta.

Questo testo ci porta proprio lí, nella condizione di pre-Onore, in cui l'unico limite è costituito dalla natura: non ci sono Montecchi e Capuleti, ma probabilmente i due protagonisti appartengono a due specie differenti, a diversi stadi evolutivi.

La narrazione ha una componente pragmatica molto accentuata, che vede una deissi personale e spaziale molto presente, con l'abbondanza di possessivi, pronomi personali, avverbi spaziali, a cui si aggiungono elementi che fanno coincidere il tempo del pensiero con quello del discorso (*davvero*, *poi*). Anche il ricorso massiccio alle ripetizioni non è certo motivato da criteri esclusivamente musicali, ma anche di natura pragmatica e semantica, realizzandosi in parole e frasi-chiave del testo e con i momenti di piú alta tensione emotiva e interpretativa; si vedano i casi di epizeusi ed epanalessi in «possederti», «io non posso», «danzerei», «fuggiresti». Nel caso di «nell'ombra sto, sto qui a vederti» (v. 6) abbiamo invece un'anadiplosi, figura retorica molto cara a Leopardi.[49]

[49] In *A Silvia*: «O natura, o natura, / perché non rendi poi / quello che prometti allor? / Perché di tanto inganni i figli tuoi? (vv. 36-39); «Ahi come / come passata sei, / cara compagna dell'età mia nova / mia lacrimata speme (vv. 52-55)».

Gli elementi linguistici della "drammaticità"[50] sono in linea con i *topoi* melodrammatici, a partire dall'espressione del discorso interno («Ah! fosse vero») e quello esterno, allocutivo. Tipico del melodramma è il ricorso alla lunga frase ipotetica della terza strofa, che consiste in un incalzare di metafore che con in climax conducono ancora una volta sogno, alla luna, come rifugio dalla realtà e come fonte di luce (il corpo, richiamato dalla prima strofa, diventa «chiaro», visibile, mentre nella dimensione "reale" sta arrivando il buio a negargli anche la vista dell'oggetto amato).

Il sentimento provato dal protagonista lo collocherebbe nella condizione di amante, ma lo stato delle cose non gli permette altro che restare nell'ombra, come uno dei satiri che sovente in letteratura ricorrono poi alla violenza pur di saziare il desiderio; nel nostro protagonista, invece, la scoperta simultanea dell'amore e dell'impossibilità di esaurirlo lo conduce a uno struggimento interiore paralizzante. Anziché realizzarsi dunque in modo carnale, il desiderio viene realizzato figurativamente, richiamando ancora una volta il sogno. Avviene cosí la scoperta del pensiero metaforico e lirico che ci conduce alla terza strofa, di cui il condizionale di *vestirei*, *stenderei* e *danzerei* sottolinea una condizione – per l'appunto – irraggiungibile, come esplicita il modo verbale. Il dramma si consuma cosí senza un lieto fine e sospeso nel tempo della commovente sequenza finale di ripetizioni delle forme *fuggiresti*, *possederti*, e della frase «io non posso», che nelle esecuzioni possono allungarsi ulteriormente.

3.3. *Ruota eterna e natura matrigna*

Dopo avere attraversato le angosce dell'uomo, incapace di raggiungere la felicità sia che si trovi in solitudine che in branco, e dopo avere realizzato

[50] Come ricorda Bice Mortara Garavelli (2010: 116), «[d]rammatizzare, ossia "mettere in forma di dramma", non vuol dire soltanto trasformare una narrazione in un dialogo di piú personaggi, cioè in un testo drammatico. Vuol dire anche […] inserire in un discorso elementi che facciano sentire la viva voce del narratore, che trasformino il narratore in attore. Oppure che chiamino direttamente in causa il destinatario orientando su di lui il discorso («funzione conativa»: Cf. Jakobson 1966: 187), o spostino la prospettiva della comunicazione su colui che parla («funzione espressiva o emotiva»: ivi: 186-7)».

che l'unica strada perseguibile – quella dell'amore – è sbarrata, si arriva a *Miserere alla storia*, il testo piú breve del disco.

La voce mascherata di Vittorio Nocenzi, stridula e inquietante, recita una quartina scandita dall'uso del congiuntivo con valore ottativo ed esortativo, che richiama una solennità biblica ma delirante: «Gloria a Babele / rida la Sfinge ancora per millenni / si fabbrichi nel cielo fino a Sirio / schiumino i cavalli sulla Via Lattea»; poi, la domanda: «Ma… / Quanta vita ha ancora il tuo intelletto / se dietro a te scompare la tua razza?».[51] Con la domanda che l'uomo si pone sul senso della propria esistenza, si arriva alla traccia conclusiva: *Ed ora io domando tempo al tempo… ed Egli mi Risponde… Non ne ho!*, un «valzer popolare» che Villari definisce «una chiosa amara con il gusto del grottesco. Una sorta di "non fine" affidata in toto alla bizzarria della condizione umana, costantemente in affanno per raggiungere i propri traguardi, ma inesorabilmente vittima dell'unica cosa che non può controllare: il tempo» (2021: 79).

La lotta è ciò che rimane della «ruota eterna ruota pesante (…) meccanismo fatto di croci», una natura matrigna che assegna all'uomo soltanto, tra gli esseri viventi, il fardello di avere coscienza della propria condizione di essere mortale, cosí come descritto nelle ultime strofe del pezzo, che concludono l'intero album:

Cambia i volti non cambia niente
lo sperma vecchio dei padri
ho urlato forte la mia rabbia
ma agonizzo anch'io anch'io.

Ah! Ruota gigante
perché dunque mi fai pensare
se nel tuo girare
la mente poi mi fermerai.
Va la ruota va
un colpo non lo perde mai
mai, e va…

[51] Si coglie un'ulteriore analogia con Battiato, che intitola l'ultima traccia di *Pollution* (uscito nel gennaio del 1973, a un mese di distanza dall'uscita di *Darwin!*) «Ti sei mai chiesto quale funzione hai?».

Il moto perpetuo evocato dalla sospensione finale e dalle ripetizioni di «anch'io» (v. 4, in epizeusi) e «va» (vv. 9, 11; in epanalessi), che chiudono cosí la parabola dell'uomo, condannato all'impotenza e all'alienazione come unica possibilità di esistenza (l'inesorabilità è ben espressa dal costrutto marcato del v. 10: «un colpo non lo perde mai»), ricongiungendosi cosí alle stesse conclusioni de *Il giardino del mago*.

Il pessimismo di fondo è d'altra parte intrinseco a quello stesso motore vitalistico di cui l'uomo è investito in quanto parte di quello stesso meccanismo che lo ha generato; tale presa di coscienza non si traduce in immobilità, ma, al contrario, in una volontà di collocarsi attivamente in questo caotico e ordinatissimo processo che è la vita. Come dichiara lo stesso Di Giacomo in un'intervista del 2012 (RollingStone 2020):

> Ne 'Il giardino del mago' ho scritto del cambiamento, della forza, della possibilità, del piacere di aprirsi agli altri. Sono cose comuni a tutti in quel "lager" che è l'età che va dai 18 ai 27-28 anni, un'età in cui pensi di poter cambiare il mondo anche se poi, come dice Manfredi in C'eravamo tanto amati, "volevamo cambiare il mondo, ma il mondo ha cambiato noi". Ma questo non vuol dire essersi arresi.

4. Conclusioni

Riallacciandoci al discorso introduttivo, la costrizione che si presuppone imposta al testo dalla composizione musicale è la premessa stessa su cui si basa la differenza tra il testo della canzone e quello di un componimento poetico. A tale presupposto possono tuttavia conseguire diversi atteggiamenti: si può giustificare proprio con questo principio la "licenza" di scrivere testi poco impegnativi, che si affidano alla cantabilità e alla ricorsività di stilemi battutissimi, in particolare tra le fila della *popular music*; oppure, al contrario, è possibile reagire alla costrizione allentando le manette, arrivando a ribaltare la gerarchia del rapporto musica-testo, come avviene nella canzone d'autore.

Per dei musicisti di altissimo livello e di formazione accademica come i componenti del Banco, la soluzione si è cercata nel punto di minore impatto negativo sul testo da parte della musica, al fine di ottimizzare il dialogo tra le due parti senza ricorrere a facili e banali *escamotage*. Non compaiono, ad esempio, le forzature dell'apocope e del troncamento; la

musicalità è invece affidata soprattutto a versi piani e significativo risulta il ricorso a versi sdruccioli.

Non si registra, in generale, la presenza di un'aggettivazione e di una complementazione inutile ai fini dei racconti e delle immagini che il testo evoca. In questo senso, la scrittura risulta ricca e complessa, pur restando funzionale alla narrazione o al quadro dipinto.

La sintassi è distesa e i rapporti logici vengono espressi in maniera esplicita e paratattica. Seppure quando trasfigurata nelle immagini allegoriche e oniriche, la narrazione conserva sempre il suo significato e la coerenza tematica e narrativa dei due album – non solo del *concept* – è solida e compatta.

Il racconto avviene quasi sempre in prima persona e in presa diretta. Si preferisce cosí l'uso del tempo presente e del futuro; ma frequente è anche l'uso del condizionale e del congiuntivo, i due modi della possibilità; limitatissimo è invece l'uso del passato remoto (tempo caro alla tradizione della canzone italiana, che lo eredita a sua volta da quella operistica [cf. Fornaciari 1974: 180]), che incontriamo soltanto nella prima strofa di *L'evoluzione*, un passato a tutti gli effetti remotissimo.

L'inventario lessicale immaginifico spazia dal favolistico all'apocalittico a quello scientifico o pseudo-scientifico. Si tratta di una lingua innanzitutto figurativa, allegorica e metaforica, che ricorre a numerose figure retoriche di suono e significato, come abbiamo avuto modo di vedere nei testi studiati. Ma è anche il frutto di un *labor limae* linguistico, che si deduce dallo spoglio dei testi ed è confermato dalle dichiarazioni dello stesso Nocenzi:

> Con Francesco avevamo sviluppato un processo di scrittura dei testi che partiva dall'idea in prosa e poi, con un lavoro certosino di adattamento, senza ricorrere ai classici trucchi cialtroni di troncare le parole o far risaltare l'accento sbagliato pur di rientrare nel verso, facevamo in modo che non ci fossero discrepanze tra il ritmo, la melodia e le liriche. Era molto faticoso, ma essenziale, anche se era un continuo braccio di ferro tra la mia anima di compositore che doveva rispettare ritmica e metrica, e l'altra anima, quella che insieme a Francesco tentava di rendere compiuto ciò che l'italiano rendeva intrinsecamente ostico. Passavamo ore a discutere su una singola parola, talvolta su una singola sillaba, e continuammo a farlo fino all'ultimo (Nocenzi–Villari 2021: 57-8).

La lingua adoperata è un italiano di ispirazione prettamente letteraria, quindi a tratti sovrastandard. Non si registrano mai tendenze alla colloquialità, che costituisce la cifra stilistica del cantautorato (cf. Telve 2008: 145-60; Antonelli 2020: 127-80);[52] d'altra parte, il ricorso alle inversioni sintattiche di derivazione melodrammatica si rintraccia soprattutto nei testi in cui è proprio la componente drammatica a rivestire un'importanza primaria, come abbiamo visto in *750.000 anni fa… l'amore?*, oppure in funzione di una *mimesis* che può assumere toni solenni o, al contrario, beffardi nelle parti recitate (in questo caso sottolineata sempre da un mascheramento vocale), come in *In volo* e *Miserere alla storia*.

Nella scrittura di Di Giacomo–Nocenzi si rintracciano temi e stilemi di una letteratura riletta e filtrata da una sensibilità poetico-letteraria che ne definisce un'identità ben lontana dai banali rimaneggiamenti del melodramma che riecheggiano nel *pop* italiano, ma anche nella canzone d'autore, piú popolare, cronachistica, reale.

I testi sono complessi e affrontano temi di natura etica e filosofica:

> C'è una bellissima poesia di Neruda, La canzone del Taglialegna, che alla fine dice 'Io qui non vengo a risolvere nulla. Sono venuto solo per cantare e per farti cantare con me'. Parliamoci chiaro: la musica diventa uno stupefacente mezzo che può sensibilizzare, ma non risolve niente, perché cantare certe cose e trovare, dopo trent'anni, che le cose che hai scritto sono di una verità e di una attualità non fanno di te un genio, fanno di te un idiota dentro alla stupidità umana, che continua a fare le stesse cose stupide.

Con queste parole di Di Giacomo si comprende bene il motivo per il quale i loro testi non tocchino la realtà in quanto manifestazione storica, ma come fatto esistenziale. È una scelta programmaticamente volta a smuovere le coscienze; nei testi del Banco è raro trovare risposte, mentre le domande abbondano e sono spia di una volontà di divulgare e sensibilizzare gli ascoltatori all'autocoscienza: «il creato s'è creato da sé». Gli intenti non sono dunque didattici, ma divulgativi. Una divulgazione

[52] Nel corso degli anni si accoglieranno tratti sintattici tipici dell'italiano colloquiale, finanche l'uso del *che* polivalente («non lasciarmi andare che non so dove sto» *Tirami una rete*, da *Il 13*, 1994).

poetico-antropologica il cui mezzo si realizza in una ricerca linguistica che accompagna con estrema coerenza la virtuosistica composizione musicale.

Quello del Banco è un pessimismo "cosmico", leopardiano, che gioca sul franoso terreno della disillusione giovanile, che canta l'incanto come premessa del disincanto, nell'irriducibile conflitto tra un mondo antico e perduto e la realtà di un presente storico che non si vuole negare, ma si vuole calare e confondere nella storia del mondo. La retrospettiva che ci restituisce *Darwin!* mette davanti a una verità amara: cambiano le forme di società, si evolvono le tecnologie, il volume delle cose dell'uomo sulla terra aumenta con nuovi oggetti e costruzioni («si fabbrichi nel cielo fino a Sirio» si esclama in *Miserere alla storia*), ma l'umanità non è riuscita a concepire nessun sistema che ridefinisca e dia un senso alla sua condizione di continuo riciclo.

L'unicità del Banco consiste nella riuscitissima combinazione tra la componente dionisiaca che caratterizza le composizioni e le esecuzioni che indagano i limiti delle possibilità e forza creativa della coppia Nocenzi–Di Giacomo, con quella apollinea derivata dalla straordinaria preparazione tecnica dei musicisti, ma anche dall'impegno ad allargare lo spazio semantico della propria opera con testi impegnati sia dal punto di vista stilistico che da quello contenutistico. In questo senso – smaccatamente nietzschiano – la lingua di ascendenza letteraria che tende a un tragico-sublime che si realizza nell'evocazione di raffinati quadri in movimento e preziosità stilistiche e fonosimboliche che riescono a veicolare, allo stesso tempo, messaggi etici e filosofici, costituendo cosí uno dei risultati piú originali della musica italiana, e forse non solo quella progressiva.

Beatrice Perrone
(Università del Salento)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E DISCOGRAFICI

DISCOGRAFIA

Area, *1978 gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano!* (1978).
Banco del Mutuo Soccorso, *Banco del Mutuo Soccorso*, Milano, Ricordi, 1972.
Banco del Mutuo Soccorso, *Io sono nato libero*, Ricordi, 1973.
Banco del Mutuo Soccorso, *Darwin!*, Milano, Ricordi, 1972.
Banco del Mutuo Soccorso, *Il 13*, Milano, EMI, 1994.
Banco del Mutuo Soccorso, *Pollution*, Milano, Bla bla, 1972.
Battiato, Franco, *Fetus*, Milano, Bla bla, 1972.
Biglietto per l'inferno, *Biglietto* per l'inferno, Milano, Trident, 1974.
Le Orme, *Uomo di pezza*, Milano, Philips, 1972.
Premiata Forneria Marconi (PFM), *Storia di un minuto*, Milano, Numero Uno, 1972.

LETTERATURA PRIMARIA

Ariosto, *Orl. Fur.* (Caretti) = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di Lanfranco Caretti (La Letteratura Italiana. Storia e testi, 19), 1963.
Carducci, *Juvenilia* (Mariotti) = Giosuè Carducci, a c. di Claudio Mariotti, Modena, Mucchi, 2020.
Dante, *Comm.* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, 3 voll., edizione nazionale della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 1966-67.
Foscolo, *Sonetti* (Martinelli) = Ugo Foscolo, *Sepolcri-Odi-Sonetti*, a c. di Donatella Martinelli, Milano, Mondadori, 2019.
Leopardi, *Canti* (Ficara) = Giacomo Leopardi, *Canti*, a c. di Giorgio Ficara, Milano, Mondadori, 2018.
Tasso, *Aminta* (Corradini) = Torquato Tasso, *Aminta*, a c. di Marco Corradini, Milano, BUR, ed. digitale, 2015.
Ungaretti, *Il porto sepolto* (Ossola) = Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009.

LETTERATURA SECONDARIA

Accademia degli Scrausi 1996 = Accademia degli Scrausi (a c. di), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, 1996.

Anderton 2010 = Chris Anderton, *A Many-Headed Beast: Progressive Rock as European Meta-Genre*, «Popular Music» 29/3 (2010): 417-35.

Antonelli 2005 = Giuseppe Antonelli, *Il complesso pop. Su una tendenza recente dei testi di canzone*, in Elisa Tonani (a c. di), *Storia della lingua italiana e storia della musica*, Firenze, Cesati, 2005: 219-32.

Antonelli 2010 = Giuseppe Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, il Mulino, 2010.

Baldassarri 2015 = Guido Baldassarri, *Prefazione* a Torquato Tasso, *Aminta*, a c. di Marco Corradini, Milano, BUR, ed. digitale, 2015.

Bandini 1976 = Fernando Bandini, *Una lingua poetica di consumo*, in Lorenzo Renzi (a c. di), *Poetica e stile*, Padova, Liviana, 1976: 189-200.

Bigi 1986 = Emilio Bigi, *Leopardi e Ariosto*, in *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino, 1986: 135-46.

Borgna–Serianni 1994 = Gianni Borgna, Luca Serianni, *La lingua cantata. L'italiano nella canzone d'autore dagli anni '30 ad oggi*, Roma, Garamond, 1994.

Bratus 2014 = Alessandro Bratus, *In the Court of a Foreign King: 1970s Italian Progressive Rock in the UK*, in Fabbri–Plastino 2014: 172-85.

Calvino 2007 = Italo Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Id.*, *Saggi 1945-1985*, a c. di Mario Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori, 2007[4] (1995), vol. 1.

Carrozzo–Cimagalli 2009 = Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli, *Storia della musica occidentale. Dal Romanticismo alla musica elettronica*, vol. 3, Roma, Armando, 2009.

Cartago–Fabbri 2016 = Gabriella Cartago, Franco Fabbri, *La lingua della canzone*, in Ilaria Bonomi, Andrea Masini, Silvia Morgana, *La lingua italiana e i* mass media, Roma, Carocci, 2016[2] (2003): 257-90.

Coveri 1992 = Lorenzo Coveri, *Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta*, in Aa.Vv., *Gli italiani scritti. Incontri del Centro di studi di grammatica italiana* (22-23 maggio 1987, Firenze), Firenze, Accademia della Crusca, 1992: 153-82.

Coveri 1996 = Lorenzo Coveri, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea, 1996.

Coveri–Diadori 2020 = Lorenzo Coveri, Pierangela Diadori (a c. di), L'*italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Firenze, Cesati, 2020.

De Mauro 1977 = Tullio De Mauro, *Nota linguistica aggiuntiva*, in Gianni Borgna, Simone Dessí, *C'era una volta una gatta. I cantautori degli anni '60*, Roma, Savelli, 1977: 133-9.

Deregibus 2006 = Enrico Deregibus (a c. di), *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze, Giunti, 2006.

EncDant = Aa. Vv., *Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A. (URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca).

Fabbri 2008 = Franco Fabbri, *Around the Clock*, Torino, UTET, 2008.

Fabbri–Plastino 2014 = Franco Fabbri, Goffredo Plastino, *Made in Italy. Studies in Popular Music, Routledge*, New York and London, 2014.

Fiori 2003 = Umberto Fiori, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Milano, UNICOPLI, 2003.

La Via 2021 = Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, Milano, Feltrinelli, 2021.

Le Goc–Maurizi 2023 = Baptiste Le Goc, Maurizi Marco, *Musica per il pensiero. Filosofia del progressive italiano*, Roma, Mincione, 2023.

Masi 2020 = *La letterarietà del* progressive *rock italiano*, in Coveri–Diadori 2020: 97-104.

Mengaldo 2014 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia dell'italiano letterario*, Bologna, Il Mulino, 2014[2] (1994).

Milani 2022 = Matteo Milani, *I quadri poetici di «Generale» di Francesco De Gregori*, «Carte Romanze» 10/2 (2022): 377-400.

Montgomery 2018 = Scott B. Montgomery*, Il rock progressive Italiano come psychedelia indigena*, «Rock Music Studies» 5/3 (2018) [DOI: 10.1080/19401159.2018.1510756].

Mortara Garavelli 2010 = Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche,* Roma · Bari, Laterza, 2010.

Nocenzi–Villari 2021 = Vittorio Nocenzi, Francesco Villari, *Nati liberi. La storia del Banco del Mutuo Soccorso raccontata da Vittorio Nocenzi*, Milano, Tsunami, 2021.

Panizza 2010 = Giorgio Panizza, *Vaghi sogni con torre antica. Tra "Orlando Furioso" e "Canti*", in Paola Italia (a c. di), *Leopardi e il '500*, Pisa, Pacini, 2010: 27-40.

Podestà 2007 = Andrea Podestà*, Francesco De Gregori. A piedi nudi lungo la strada,* Civitella in Val di Chiana (AR), Zona, 2007.

Polizzi 2010 = Gaspare Polizzi, *La letteratura italiana dinanzi al cosmo. Calvino tra Galileo e Leopardi*, «Lettere Italiane» 62/1 (2010): 63-107.

Rossi 2014 = Fabio Rossi, *Poesia per musica*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci: 291-322.

Scholz 2006 = Arno Scholz, *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne, 2006.

Serianni 1994 = Luca Serianni, *Presentazione* in Borgna–Serianni 1995: iii-x.

Squillacioti 2004 = Paolo Squillacioti, *«Amerigo» di Francesco Guccini*, «Per leggere» 6 (2004): 125-42.
Stumpo 2010 = Francesco Domenico Stumpo, *Suonare la storia con il rock progressivo*, «Musica Domani» 156, 2010: 28-33.
Telve 2008 = Stefano Telve, *Il modello linguistico orale / parlato nella canzone italiana contemporanea*, «Annali Online dell'Università di Ferrara» 3/1 (2008): 139-67.
Tomatis 2019 = Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore, 2019.
Weigel 2019 = David Weigel, *Progressive rock: Ascesa e caduta di un genere musicale*, Torino, EDT, 2019.
Zatti 2016 = Sergio Zatti, *Oggetti*, in Annalisa Izzo (a c. di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016: 283-99.
Zuliani 2018 = Luca Zuliani, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018.

INTERVISTE E RECENSIONI ONLINE

Sony Music Italia = *Banco del Mutuo Soccorso - intervista a Vittorio Nocenzi* (Guido Bellachioma intervista Vittorio Nocenzi), Youtube, 3 giugni 2015 [URL: https://www.youtube.com/watch?v=vwyfxQU3sdw&ab_channel=SonyMusicItalia].
Artistsandbands 2019 = Gianluca Livi, Intevista a Paolo Sentinelli, 04 Marzo 2019 [URL: http://www.artistsandbands.org/ver2/interviste/9374-paolo-sentinelli-francesco-di-giacomo].
Artistsandbands 2011 = Andrea Marchegiani, Intervista a Vittorio Nocenzi e Francesco Di Giacomo, 22 Agosto 2011 [URL: http://www.artistsandbands.org/ver2/interviste/2822-vittorio-nocenzi-e-francesco-di-giacomo-banco-del-mutuo-soccorso].
John's Classic Rock 2007 = La miglior voce del prog Italiano [URL: https://classikrock.blogspot.com/2007/05/la-miglior-voce-del-prog-italiano.html].
RollingStone 2020 = Fabio Zuffanti, *Gli album anni '70 del Banco del Mutuo Soccorso, dal peggiore al migliore*, «Rolling Stone Italia», 18 febbraio 2020, [URL: https://www.rollingstone.it/musica/classifiche-liste-musica/gli-album-anni-70-del-banco-del-mutuo-soccorso-dal-peggiore-al-migliore/503295/].
RollingStone 2022 = Fabio Zuffanti, *Uomini che cantano le donne: i 50 anni di 'Uomo di pezza' delle Orme*, «Rolling Stone Italia», 28 aprile 2022 [URL: https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/uomini-che-cantano-le-donne-i-50-anni-di-uomo-di-pezza-delle-orme/634436/].
SentireAscoltare 2022 = Andrea Soncini, *Recensione a* Banco del Mutuo Soccorso,

22 aprile 2022 [URL: https://www.sentireascoltare.com/recensioni/banco-del-mutuo-soccorso-banco-del-mutuo-soccorso/].
Vinyl 2019 = Guido Bellachioma, *Intervista a Vittorio Nocenzi*, «Vinyl» 10, 2019 [disponibile in parte all'URL: https://www.deagostinivinyl.com/it/magazine/de-agostini-vinyl-numero-10-settembre-ottobre-2019-in-edicola/].

RIASSUNTO: nel panorama degli studi linguistici sulla canzone italiana, il genere del rock *progressive* resta uno dei piú marginali e meno apprezzati dal punto di vista delle innovazioni linguistiche. Inoltre, la subalternità che genericamente si riconosce al testo rispetto alla musica (e che comporta limitazioni che ne svalutano la componente letteraria) è considerata particolarmente spiccata nelle manifestazioni della musica colta come il *prog*. Attraverso un'analisi linguistico-letteraria dei testi dei primi due album di una delle band piú rappresentative del genere, il Banco del Mutuo Soccorso, la trattazione mira a mettere in risalto i temi e gli stilemi che caratterizzano la lingua della coppia autoriale Francesco Di Giacomo-Vittorio Nocenzi, al fine di sottolinearne la letterarietà e l'originalità e definirne la poetica.

PAROLE CHIAVE: Banco del Mutuo Soccorso, rock progressive italiano, lingua della canzone, lingua del prog, fonosimbolismo.

ABSTRACT: In the field of linguistic studies on Italian song lyrics, the genre of progressive rock remains one of the most marginal and least appreciated from the point of view of linguistic innovations. Furthermore, the subalternity that is generally recognized in textual composition compared to musical composition (which involves limitations that devalue the literary component of the text) is considered particularly marked in the manifestations of art music, like prog is. Through a linguistic-literary analysis of the texts contained in the first two albums of one of the most representative bands of the genre, Banco del Mutuo Soccorso, the discussion aims to highlight the themes and stylistic features that characterize the language of the authorial couple Francesco Di Giacomo-Vittorio Nocenzi, in order to underline its literariness and originality and define its poetics.

KEYWORDS: Banco del Mutuo Soccorso, Italian progressive rock, song lyrics language, prog lyrics, phonosymbolism.

RECENSIONI

Scrittrici del Medioevo. Un'antologia, a c. di Elisabetta Bartoli, Donatella Manzoli, Natascia Tonelli, Roma, Carocci, 2023, 402 pp.

Secondo un recente censimento a cura di Elisabetta Bartoli e Donatella Manzoli presto a stampa negli atti del primo convegno organizzato dal centro MedioEvA, dal titolo *Genere e generi. Scritture di donne nell'Europa medievale*, le scrittrici del Medioevo, che ricorrono alla lingua latina, sarebbero piú di trecento, un numero che triplica il catalogo stilato da Peter Dronke nel suo pionieristico e ancora fondamentale studio *Donne e cultura nel Medioevo. Scrittrici medievali dal II al XIV secolo*, pubblicato in traduzione italiana per i tipi del Saggiatore nel 1986 (l'edizione originale inglese *Women Writers of the Middle Ages* è del 1984). L'elenco aumenterebbe a dismisura se si considerassero anche le scrittrici che si esprimono nelle lingue romanze, in quelle del nord Europa (medio-tedesco, medio-nederlandese, inglese e il gruppo delle scandinave), in greco, arabo ed ebraico. Si tratta di un patrimonio «multiforme e diversificato» (p. 11) non solo per lo strumento linguistico e la provenienza geografica, ma anche per la varia cronologia che si estende su piú secoli e la diversa tipologia dei generi letterari impiegati. A lungo e solo parzialmente esplorato, questo tesoro merita di essere sempre piú disvelato, anche perché nasconde gemme luminose e purissime.

Eloquente è, dunque, l'articolo indeterminativo del sottotitolo: considerato il rigoglioso e vasto giardino, questa è una delle tante antologie possibili, un profumato e variopinto *bouquet* che comprende brani di quarantacinque scrittrici in mediolatino, in greco medievale, nelle lingue romanze (italiano, francese, provenzale, spagnolo), in medio-tedesco e medio-olandese, in arabo e in ebraico.

Se la provenienza geografica è assai varia, altrettanto multiforme è quella dei generi letterari, dal momento che comprende l'epistolografia e la lirica, ma anche l'agiografia, l'innologia, l'autobiografia, la storiografia, la satira e la trattatistica specialistica.

Per ordinare questo materiale le tre curatrici (Elisabetta Bartoli, Donatella Manzoli e Natascia Tonelli) hanno individuato alcuni temi, selezionati «funzionalmente a una realtà letteraria diacronica e plurilinguistica» (p. 17): *L'educazione*; *Il sé e il mondo*; *La maternità*; *L'amore*; *Il corpo e il sesso*; *La mistica e il sacro*. Nei sei capitoli sono presentati brani di scrittrici molto note – come, tra le altre, Eloisa, Marie de France, la Comtessa de Dia e Caterina da Siena – e autrici «immeritatamente poco o per niente studiate, le cui opere, mai tradotte in una lingua moderna, giacciono in edizioni antiche e di difficile reperibilità» (p. 17).

Ciascun brano antologizzato – preceduto da una scheda esegetica e corredato da agili e mai debordanti note di commento – è tradotto in lingua italiana: in alcuni casi si tratta di prima traduzione, in altri di un aggiornamento rispetto a versioni già esistenti. Utile per una «bussola di orientamento» (p. 17) è la sezione

Carte Romanze 11/2 (2023): 495-505 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/21594
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

Cenni biografici sulle scrittrici (pp. 293-338) da completare con la *Tavola geografica e cronologica* (pp. 395-6) e con l'*Indice alfabetico delle scrittrici* (pp. 397-8). La *Bibliografia* (pp. 339-93), suddivisa in *Edizioni e testi* (si segnala la strana assenza di Dante, comunque citato nell'*Introduzione*) e *Studi*, è ampia e aggiornata. Chiude il volume, tutto al femminile, il breve profilo delle tre curatrici e delle loro collaboratrici (pp. 399-401), in tutto venti studiose, che sulla base delle rispettive competenze, soprattutto di lingua e letteratura, si sono occupate dei singoli brani antologizzati.

Il primo capitolo, dedicato all'educazione, contribuisce a sfatare l'idea vulgata che nel millennio medievale le donne siano state escluse da qualsiasi accesso alla cultura e all'alfabetizzazione. In realtà la storia dell'educazione femminile nel Medioevo «è varia e tendenzialmente procede da donna a donna» (p. 18). Se lo spazio monastico è il luogo che piú di ogni altro ha favorito l'acculturazione femminile, si riscontrano anche docenti laiche sia nel mondo arabo, come per esempio la poetessa Wallāda la quale insegna alla brillante Muḥǧa, sia nella cultura provenzale e francese, come dimostrano le *trobairitz* e soprattutto Christine de Pizan, di nascita veneziana e parigina di adozione, la quale dirige uno *scriptorium* privato di copisti e miniatori, rievocato frequentemente nei suoi scritti, in cui celebra sé stessa come intellettuale e artista del libro (cf. p. 302). In questa sezione non può mancare la voce di Eloisa, che si rivolge con una lettera, costruita «con sapiente maestria» (p. 47), all'amato maestro Abelardo, in cui tra le altre citazioni spiccano quelle del *Cantico dei Cantici*, uno dei libri biblici piú letti, commentati e influenti del Medioevo. L'epitalamio attribuito a Salomone si offriva, infatti, all'immaginazione medievale come il racconto in versi di un'avventura erotica, interpretata certo in chiave allegorica o tropologica o mariologica, ma in cui non veniva generalmente soffocata la sensualità della lettera. Il *Cantico* fu ora letto come la calda voce di un'anima che anela a ricongiungersi a Dio, ora come l'intensa espressione di una Chiesa che ama e si unisce a Cristo suo sposo, ora in chiave mariana, ma il suo ardente linguaggio erotico non venne sconfessato o misconosciuto, al punto che già in Origene – a monte dell'intera tradizione esegetica cristiana del poemetto – lo stesso termine *amor* fu usato per designare due fenomenologie affettive apparentemente inconciliabili, la passione sensuale e la *caritas* cristiana. Per un approfodimento circa la presenza del poemetto biblico nell'*Epistolario* di Abelardo ed Eloisa è ancora valido un articolo di Francesco Stella, *Il Cantico dei cantici negli epistolari d'amore del XII secolo*, compreso nel volume miscellaneo *Il Cantico dei Cantici nel Medioevo*, a c. di Rossana Guglielmetti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 451-74.

In questo capitolo sono antologizzate anche alcune lettere che fanno parte di un piccolo gruppo di epistole in latino tramandato in calce a una raccolta epistolare organizzata a Tegernsee (oggi in Baviera) negli anni dell'abbaziato di Ru-

perto, tra il 1160 e il 1180. Sono note agli studiosi come le *Lettere d'amore* di Tegernsee e sono di natura varia: lamenti di donne abbandonate, carteggi galanti tra maestro e allievo e teneri biglietti tra ragazze che rivelano una intensa amicizia se non, meglio, un appassionato amore saffico. Potrebbero, dunque, ben figurare anche nel capitolo dell'antologia dedicato all'amore (il quarto), ma le curatrici hanno scelto di inserirne due qui, perché sono anche documenti «di estremo interesse per lo studio della produzione e dell'alfabetizzazione femminile» (p. 50) come dimostra la conoscenza dell'*ars dictandi*.

Una ragazza scrive all'amica, ora lontana dal convento, e le confida la propria passione acuita dalla lontananza, come si può cogliere da questo breve estratto:

> Quis dabit mihi genus volatile, | ut volitem more aquilę, | ut ad te veniam | et lęticiam cordis sumam aliquam? | […] Quid amplius? Te amare volo, | quousque luna cadat de polo, |quia ante omnes, qui sunt in mundo, | cordis mei fixta es in profundo. | […] O dulcedo mea, | veniant tibi gaudia plena. | Salutat te dulcis margarita et conventus iuvencularum.
>
> 'Potessi diventare un essere volante | e come un'aquila in volo | da te venire | e un po' di gioia del cuore, finalmente, sentire. | […] Cosa dirti ancora? Te voglio amare, | finché non veda la luna dal cielo precipitare; | tra tutti quelli che sono al mondo | tu sola sei impressa nel mio cuore piú profondo. | Mia dolce amica | vengano per te solo cose belle. | Ti saluta la tua dolce perla e il convento di fanciulle'.

L'amica le risponde con altrettanta passione, come si evince da questo frammento:

> Circumspicio et non invenio amantem | nec in uno verbo me consolantem. | […] In te omnis suavitas et virtus | iccirco de absentia tua meus semper languet spiritus. | Omnis perfidię carens felle, | dulcior es lacte et melle, | electa es ex milibus, | te diligo pre omnibus. | Tu sola amor et desiderium, | tu dulce animi mei refrigerium, | nil mihi absque te iocundi | in latitudine tocius mundi. | Omne quod tecum erat mihi suave, | sine te laboriosum est et grave.
>
> 'Mi guardo intorno e non vedo nessuno che mi possa amare | o che con una parola mi sappia consolare. | […] In te ogni virtú è soave | per la mia anima la tua mancanza è grave. Ti è ignoto il fiele | sei piú dolce del latte e del miele. | Sei eletta tra un milione | ti amo al di sopra di tutte le altre persone. | Tu sola amore e desiderio | tu del mio animo dolce refrigerio; | nulla tranne te di giocondo | esiste in nessuna parte del mondo. | Tutto con te per me era gioioso, | ora senza te tutto è pesante e gravoso'.

I brani del secondo capitolo, *Il sé e il mondo*, possono sembrare a un primo sguardo eterogenei, ma sono tutti connotati dalla marcata autoconsapevolezza delle autrici e dalla loro volontà di affermare sé stesse e il proprio ruolo nel mondo (cf. p. 21). Nella poetessa della Spagna islamica (al-Andalus) Wallāda bint al-Mustakfī (994/1010 - 1091) si coglie, in particolare, una forte cifra erotica, come in questi due distici che si dice ella portasse ricamati su ciascuna spalla del suo vestito:

أَنا واللهِ أَصلُحُ لِلْمَعالِي وأَمْشِي مَشْيَتِي وَأَتِيهُ تِيهَا

وَأُمْكِنُ عاشِقِي مِنْ صَحْنِ خَدِّي وَأُعْطِي قُبْلَتِي مَنْ يَشْتَهِيها

> Sono fatta, da Dio, per la gloria,
> e cammino, orgogliosa, lungo la mia strada
> Do potere al mio amante sulla mia guancia
> e i miei baci offro a chi li brama.

Di «straordinaria e metaforica potenza espressiva» (p. 23) è poi il tema della maternità cui è dedicato il terzo capitolo. Se la madre è «creatura creatrice ma anche monumentale figurazione di una realtà primigenia» (*ibid.*), le riflessioni medievali sulla maternità, soprattuto in ambito cristiano, non possono prescindere dall'archetipo mariano, che si staglia come paradigma femminile di riferimento. Sono spesso pagine di forte intensità emotiva, in particolare quando riproducono il modello della *mater dolorosa*, come dimostrano questi tre versi scritti in ebraico sul finire del XIV secolo da Doña Tolosana de la Caballería, che disperatamente piange il figlio Shlomoh morto prematuramente:

בְּנִי, טֶרֶם יְלָדֶךָ צוּר, בְּכָל לִבִּי דְרַשְׁתִּיךָ
וּבִתְפִילָה וּבְתְחִנָּה לְאֵל שַׁדַּי שְׁאַלְתִּיךָ
וְעַתָּה אֶבְחָרָה מָוֶת, אֲנִי, הַיּוֹם יְלַדְתִּיךָ

> Figlio mio, prima che il Signore ti generasse, con tutto il mio cuore t'ho cercato,
> con preghiere e suppliche al Dio potente t'ho domandato.
> Ma ora sceglierei la morte, io, nel giorno in cui ti ho partorito.

La breve lirica, in forma di preghiera, vive sul contrasto tra nascita e morte, con ripresa di citazioni dal *Libro di Samuele*, tuttavia l'allusione ad Anna produce una sorta di «ossimoro straziato» (p. 137) perché il figlio di Tolosana a differenza del profeta e giudice biblico è morto.

Nel corposo capitolo dedicato all'amore non possono mancare voci celebri come quella di Maria de France di cui è antologizzato il breve e intenso *lai* del-

l'usignolo (*Laüstic*), Eloisa presente con due lettere ad Abelardo, e tre *trobairitz*, in ordine di posizione Azalaïs de Porcaraigues, Comtessa de Dia e Castelloza, nelle cui canzoni si coglie una appassionata sensualità, come per esempio in questa *cobla* di *Estat ai en greu cossirier* ('Sono stata in grave pena') della Comtessa de Dia:

> Ben volria mon cavallier
> Tener un ser en mos bratz nut
> Q'el s'en tengra per ereubut
> Sol q'a lui fezes cosseillier
> Car plus m'en sui abellida
> No fetz Floris de Blanchaflor
> Eu l'autrei mon cor e m'amor
> Mon sen, mos huoills e ma vida.

'Ben vorrei il mio cavaliere tenere una sera nudo tra le mie braccia, e che egli si tenesse per soddisfatto solo che io facessi a lui da cuscino. Perché io me ne sono piú innamorata di quanto non fece Florio con Biancofiore: io gli accordo il mio cuore e il mio amore, il mio senno, i miei occhi e la mia vita'.

Nella *cobla* emerge la sensualità: due corpi nudi abbracciati e la donna che si offre da cuscino per il proprio amante: per alcuni commentatori è il momento dell'*assai* ('prova'), cioè il rimanere nudi una accanto all'altro senza arrivare al rapporto completo, ma può anche essere, a mio parere, un istante di tenerezza dopo un amplesso e, in proposito, non si può dimenticare il *Cantico dei cantici* – vero e proprio archetipo della poesia erotica – quando l'amata dice: «Il mio amato è per me un sacchetto di mirra che pernotta tra i miei seni» (*Cantico dei cantici*, 1 13). Sia come sia, questi versi della *trobairitz* esprimono comunque una passione intensa, avvalorata dal paragone con una delle storie d'amore piú note del Medioevo, quella di Florio e Biancofiore, che poi anche Boccaccio narrò nel suo *Filocolo*. Quello della Comtessa de Dia, tuttavia, è un appassionato rimpianto tra passione e desiderio, tra unione e assenza, perché, come aveva fatto trapelare nella prima *cobla*, quell'amore è finito: il cavaliere che ha amato non è piú suo e lei si strugge notte e giorno, «En lieig e qand sui vestida», 'stando nel letto e quando sono vestita' (v. 8).

La presenza del *Cantico dei Cantici* è poi fitta nel passo antologizzato di una poetessa anonima vissuta nella Andalusia musulmana del X secolo e nota attraverso il nome del marito come "Moglie di Dunash ben Labrat". Mentre lo sposo è in esilio la donna gli indirizza «un lieve canto» (p. 143) scritto in lingua ebraica:

הֲיִזְכּוֹר יַעֲלַת הַחֵן יְדִידָהּ
בְּיוֹם פֵּירוּד וּבִזְרוֹעָהּ יְחִידָהּ
וְשָׂם חוֹתָם יְמִינוֹ עַל שְׂמֹאלָהּ
וּבִזְרוֹעוֹ הֶלֹא שָׂמָה צְמִידָהּ

בְּיוֹם לָקְחָהּ לְזִכָּרוֹן רְדִידוֹ
וְהוּא לָקַח לְזִכָּרוֹן רְדִידָהּ
הֲיִשָּׁאֵר בְּכָל אֶרֶץ סְפָרַד
וְלוּ לָקַח חֲצִי מַלְכוּת נְגִידָהּ

L'amato ricorderà la graziosa sua cerbiatta?
Nel giorno del commiato, ella teneva il suo unico figlio tra le braccia.
La destra di lui pose un anello alla sinistra di lei,
al braccio di lui lei mise un bracciale.

Quel giorno lei prese per ricordo il mantello di lui
e lui prese per ricordo il mantello di lei.
Rimarrebbe egli nella terra di *Sefarad*
se metà regno avesse di colui che la governa?

Icastica è l'immagine della donna con il bambino in braccio, «una significativa autorappresentazione femminile, in cui la donna si percepisce come moglie e madre» (p. 144). In séguito, dopo una parte incentrata sullo scambio di pegni tra gli sposi, i versi finali «sembrano distendersi» (*ibid.*) con ripresa dell'esordio e introducono il tema della speranza del ritorno in una Spagna (*Sefarad*) che «è quasi un reame da fiaba ed è un tutt'uno con la donna» (*ibid.*).

Desiderio, passione e sensualità connotano anche i testi delle poetesse arabe antologizzate nel medesimo quarto capitolo, come questo testo di Umm al-Kirām, vissuta nell'XI secolo, e figlia di al-Mu'taṣim b. Ṣumādiḥ, re della taifa di Almería (1051-1091):

يَا مَعْشَرَ الناسِ ألا فاعْجَبُوا مِ جَنَتْهُ لَوْعةُ الحُبِّ
لَوْلاهُ لَمْ يَنْزِلْ بِبَدْرِ الدُّجَى مِنْ أُفْقِهِ العُلْوِيّ لِلتُّرْبِ
حَسْبِي بِمَنْ أَهْواهُ لَوْ أَنَّهُ فَارَقَنِي تَابَعَهُ قَلْبِي

Meravigliatevi, amici,
delle conseguenze di una passione ardente:
l'amore è sceso
in compagnia della luna notturna,
dal suo cielo piú alto fin sulla terra.
La mia passione per colui che amo è cosí intensa,
che se il mio cuore si allontanasse da me, io lo seguirei.

Il fecondo tema di amore e morte, poi, emerge nelle due liriche antologizzate di Ḥafṣa, una delle poetesse piú famose di al-Andalus. La sua intensa relazione con il poeta Abū Ǧa'far è stata troncata da Abū Sa'īd 'Uṯmān, governatore almohade di Granada, il quale accecato dalla bellezza della donna, determina le condizioni per la morte del rivale, che fu catturato e crocifisso nel 1163. Nella prima lirica emerge il contrasto tra la luce dell'amato e il buio della sua assenza e la voce poetica è l'unico modo con cui la poetessa può riattivare un contatto. Nella seconda è introdotta la suggestiva immagine della nube palpitante che è la flebile sostanza unitiva di un legame interrotto. La nuvola diventa un cuore che palpita e le gocce di pioggia lacrime che fuoriescono dagli occhi:

وَلَوْ لَمْ يَكُنْ نَجْماً لما كانَ ناظِرِي وَقَدْ غِبْتُ عَنْهُ مُظْلِماً بَعْدَ نُورِهِ
سَلامٌ عَلى تِلْكَ المَحاسِنِ مِنْ شَجٍ ت ناءَتْ بِنعْماهُ وَطِيبِ سُرُورِهِ

Se lui non fosse stato una stella, i miei occhi,
ora che la sua luce è scomparsa,
non sarebbero nel buio, ora lontano da lui.
Arrivi il saluto, da parte di una infelice,
alle sue Virtú che se ne sono andate
portandosi via la sua gioia e la sua allegria.

سَلُوا البارِقَ الخَفَّاقَ وَاللَّيْلُ ساكِنٌ أَظَلَّ بِأَحْبَابِي يُذَكِّرُنِي وَهْنَا
لَعَمْرِي لَقَدْ أَهْدَى لِقَلْبِيَ خَفْقَةً وَأَمْطَرَنِي مُنْهَلُّ عارِضِهِ الجَفْنَا

Chiedete alla nube palpitante,
quando la notte è tranquilla,
se è stata con il mio amato e se lui si ricorda di me.
Ahi, è lei che dà al mio cuore il suo palpitare
e lo scorrere della sua pioggia inonda le mie palpebre

Significativo è pure ritrovare uno dei motivi consueti del grande canto cortese, quello dei *lauzengiers*, nella poesia araba. Lo dimostra questa lirica di Ḥamda (o Ḥamdūna), vissuta nella prima parte del XII secolo e dunque al tempo di una delle stagioni piú feconde della poesia occitanica:

وَلَ أَبَى الوَاشُونَ إِ فِراقَنا وَما لَهُمُ عِنْدِي وَعِنْدَكَ مِنْ ثارِ
وَشَنُّوا عَلَى أَسْماعِنا كُلَّ غارَةٍ وقَلَّ حُماتِي عِنْدَ ذاكَ وَأَنْصارِي
غَزَوْتَهُمُ مِنْ مُقْلَتَيْكَ وَأَدْمُعِي وَمِنْ نَفَسِي بِالسَّيْفِ والسَّيْلِ والنَّارِ

Quando i maldicenti vollero separarci
e noi non potevamo chiedere vendetta su loro,
quando all'assalto si gettarono contro la nostra buona fama
e davanti a ciò scarseggiarono difensori e alleati,
risposi al loro attacco con i tuoi occhi,
e con le mie lacrime e il mio fiato
che erano spade, torrenti e fuoco.

I versi iniziali, ricchi di movimento, richiamano una situazione bellica e gli innamorati assediati sono costretti a difendersi da soli. Nella chiusura la poetessa «trasforma in armi gli strumenti dell'amore: gli occhi sono spade, le lacrime torrenti e il fiato è fuoco» (p. 146).

Strettamente collegato al capitolo sull'amore è il quinto dedicato a *Il corpo e il sesso*. Se le poetesse arabe della Spagna mozarabica ostentano senza veli il proprio corpo come orgogliosa esibizione di sé e della propria bellezza, si trovano anche satire violente, se non oscene, come quelle di Wallāda contro Ibn Zaydūn, che l'aveva derisa dopo essere stato respinto. La poetessa, allora, scaglia contro di lui un elenco di insulti che insistono sul tema dell'omosessualità e dell'imbecillità dell'uomo. Si leggano queste due poesie antologizzate:

وَلُقِّبْتَ المُسَدَّسَ وَهْوَ نَعْتٌ تُفارِقُكَ الحَياةُ ولا يُفارِقْ
فَلُوطِيٌّ وَمَأْبُونٌ وَزانٍ ودَيُّوثٌ وقَرْنانٌ وسَارِقْ

Il tuo soprannome è Esagono,
un epiteto che non ti abbandonerà
nemmeno dopo che la vita ti avrà lasciato:
frocio, checca, traditore,
becco, cornuto e ladro.

إِنَّ ابْنَ زَيْدُونَ لَهُ فَقْحَةٌ ت عْشَقُ قُضْبَانَ السَّراوِيلِ
لَوْ أَبْصَرَتْ أَيْرًا عَلَى نَخْلَةٍ صَارَتْ مِنَ الطَّيْرِ الأَبَابِيلِ

Ibn Zaydūn ha l'occhio del culo
che si innamora delle verghe che i calzoni custodiscono;
se avesse visto dei cazzi in qualche palmizio,
li avrebbe spremuti fino allo sfinimento.

In questa seconda poesia ci sarebbe anche, secondo la curatrice – Teresa Garulo –, una blasfema allusione al Corano CV, *Sura dell'elefante*, che dice: «1. Non hai visto come operò il tuo Signore con Quelli dell'Elefante? / 2. Non mandò forse in malora la loro astuzia? 3. Inviò contro di loro uccelli *abābīl*! 4. Che li colpirono

con pietre indurite / 5. Facendo di loro come pula di grano svuotata». Secondo la studiosa il passo alluderebbe alla sconfitta del viceré dell'Abissinia nella sua spedizione contro La Mecca, il cui esercito finí spezzato e malconcio come i peni che avrebbero dovuto soddisfare il desiderio di Ibn Zaydūn (cf. p. 215).

Nel già esaminato capitolo dedicato alla *Maternità* le curatrici inseriscono un brano estratto dal *corpus* di *Trotula*, il compendio di medicina e di cosmetica delle donne piú influente nell'Europa medievale, composto a Salerno nel tardo XII secolo. Nel capitolo *Il corpo e il sesso* sono aggiunti altri tre passi. Si tratta, in realtà di testi-limite per questa antologia di scrittrici medievali, perché dei tre trattati che compongono il *corpus*, il primo e il terzo – rispettivamente il *Liber de sinthomatibus mulierum* ('Libro delle malattie delle donne') e il *De ornatu mulierum* ('Sulla cosmetica delle donne') – sono sicuramente scritti da uomini. Forse solo il secondo – il *De curis mulierum* ('Sui trattamenti per le donne') – è opera di Trota o Trotta (da cui il titolo del *corpus*), una medica salernitana dal profilo sfuggente riconosciuta per secoli come una vera e propria *auctoritas* per la ginecologia e non solo.

Comunque, un carattere importante di *Trotula* è la concezione scientifica del corpo femminile: aspetti e disturbi legati alla procreazione, alla sterilità, alla sessualità e alla cosmetica sono, infatti, trattati dal punto di vista fisiologico e con una netta impronta esperienziale piú che teorica. A proposito della sessualità, per esempio, si sostiene – ed è una prospettiva maschile tanto piú che il passo è tolto dal primo trattato – che le donne necessitino di attività sessuale regolare al fine di restare in buona salute.

Il rapporto sessuale stabilizza gli umori, fondamentali nella medicina medievale di derivazione galenica, altrimenti il liquido femminile in eccesso («sperma») genera patologie addirittura alla fonazione, come si sostiene in questo brano antologizzato:

> Contingit autem hoc eis que viris non utuntur, maxime viduis que consueverunt uti carnali commercio. Virginibus etiam solet evenire cum ad annos nubiles pervenerunt et viris uti non possunt, et cum in eis multum habundet sperma, quod per masculum natura vellet educere; et hoc semine superhabundante et corrupto quedam fumositas frigida dissoluitur et ascendit ad partes quasdam que a vulgo collaterales dicuntur quia cordi et pulmoni sunt vicine […] unde solet fieri impedimentum vocis.
>
> 'Questo capita alle donne che non hanno rapporti fisici con gli uomini, soprattutto alle vedove, che erano abituate ad averli. Può accadere anche alle vergini, se sono arrivate nubili in età da marito e non possono giacere con gli uomini; dal momento che in loro si verifica una sovrabbondanza di liquido vaginale, che la natura espelle grazie all'uomo, da questo seme in eccesso e

> corrotto emana un certo umore secco e freddo che evapora e sale alle parti comunemente definite collaterali, poiché sono vicine al cuore e ai polmoni […] e per questo di solito causa difficoltà nel parlare'.

Esistono anche specifici rimedi contro il desiderio delle donne che per scelta o per necessità sono costrette ad astenersi dal rapporto sessuale: occorre prendere del cotone imbevuto con olio di muschio e puleggio e applicarlo nella vagina. Questo impacco, infatti, placa efficacemente l'ardore e calma il dolore:

> Accipe bombacem et oleum musceleum vel pulegium et inunge et vulve impone. […] Id etiam bene castigat luxuriam et dolorem sedat.

Anche se qui Trotula propone una terapia sostitutiva dell'atto sessuale, è rilevante il cambiamento di prospettiva perché il testo si concentra «sulla natura fisiologica del coito e non sugli aspetti morali» (p. 218).

Il tema del corpo umano è trattato anche da Ildegarda di Bingen, ma in forma decisamente diversa, in una visione antropologica di vasto respiro che parte dalla creazione di Adamo ed Eva per arrivare, attraverso le cause seconde, alla procreazione umana. Suggestivo in questo panorama cosmico il momento del parto descritto nel *Cause et cure*, testo di medicina teorica e pratica tràdito da un codice unico del XIII secolo:

> Cum vero partus hominis institerit, ita quod divina vis claustra materni uteri aperit, tunc infans virtutem dei ibi sentit, atque scientia in anima eius tunc ad discendum et ad capiendum queque ad plenum exsurgit, cum ad hec per optionem et per desiderium
> excitatur. Nam cum homo quodlibet opus vel quamlibet artem per optionem et per desiderium scire vult, spiritus sanctus rore suo viriditatem scientie illius perfundit, unde et discit et capit, quod discere vult.
>
> 'Quando si approssima il parto di un essere umano, non appena la forza divina apre la porta serrata dell'utero materno, in quel momento il bambino vi percepisce la potenza di Dio e nella sua anima spunta la conoscenza che lo rende capace di apprendere e di comprendere appieno ogni cosa, quando vi è spinto dalla volontà e dal desiderio. Infatti, quando qualcuno ha la volontà e il desiderio di conoscere un'opera o un'arte, lo spirito santo inonda con la sua rugiada la linfa della conoscenza di costui, il quale cosí apprende e comprende quel che vuole imparare'.

Ildegarda è una delle mistiche piú note del Medioevo, «di spirito profetico *dotata*» (cf. *Par.* XII 141), come riconobbe tra gli altri anche Bernardo di Clairvaux. Del resto, il tema del corpo «è centrale nella mistica» (p. 28). Nell'ultimo capitolo

dell'antologia (*La mistica e il sacro*) si susseguono testi in prosa e in versi. Tra essi tre passi sono tratti dalla *Luce fluente della divinità* della famosa beghina Mechthild von Magdeburg, che rivendica la propria legittimazione a scrivere, ma anche a vivere religiosamente secondo criteri autonomi e distanti da quelli istituzionalizzati, prendendo decisa posizione riguardo a due aspetti: l'inadeguatezza delle parole umane a esprimere il divino e la possibilità di istituire una comunicazione interpersonale su argomenti teologici e spirituali, compresa la disponibilità da parte dei dotti ad ascoltare il messaggio di un'illetterata, che si assume il ruolo di mediatrice (p. 244).

I contatti con l'innologia latina e con il grande canto cortese sono fitti nei testi poetici delle mistiche, come in quelli di Hadewijch, che scrive nella variante brabantina del medio-nederlandese. Lo dimostra, per esempio, la quarta strofa del poema *De voghelen hebben lange geswegen* ('A lungo hanno taciuto gli uccelli):

> Waeromme soude dan ieman sparen,
> ochte men minne met minnen verwinnen mach,
> hi ne soude met niede in storme dorevaren
> op toeverlaet van minnen sach,
> ende minnen ambacht achterwaren?
> Soe soude hem de edelheit openbaren.
> Ay, daer verclaert der minnen dach,
> daer men vore minne nye pine en ontsach,
> noch van minnen nye pine en verwach.

> 'Perché qualcuno dovrebbe tirarsi indietro, se può ottenere Amore con Amore? Non potrebbe, con passione, procedere impetuoso con fiducia nella potenza d'Amore, e perseguire il servizio d'Amore? A lui sarebbe disvelata la sua nobiltà. Ah, s'illumina l'alba d'Amore, dove pena d'Amore non fa mai paura, né mai pena d'Amore opprime'.

La *Minne*, qui marcatamente evidenziata con un diffuso poliptoto, «è incarnazione sfuggente di un processo di trasformazione» (p. 240) che è al contempo *eros* e *caritas*, come in alcune delle piú alte opere della poesia medievale (basti il solo nome di Dante).

Ogni antologia è un percorso selezionato, che però apre altri percorsi lungo itinerari a volte inaspettati. Non può non colpire, in questo meritorio e innovativo libro, la contiguità di temi, immagini ed esperienze pur nella diversità dei tempi, degli spazi e delle lingue impiegate. La complessità e la diversità del mondo medievale si sostanziano sempre di una comune filigrana sottile.

Donato Pirovano
(Università degli Studi di Milano)

Gano da Colle, *Rime*, a c. di Raffaele Cesaro, Roma, Salerno Editrice, 2022, LXIII+199 pp. («Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua», XLVII)

A distanza di quasi centotrent'anni dalla pubblicazione delle rime di Gano di Lapo Pasci in un articolo di Lodovico Frati (1893), è apparsa per le cure di Raffaele Cesaro la prima edizione critica e commentata del poeta colligiano. Nell'introduzione l'editore ricostruisce in primo luogo la biografia dell'autore, attingendo in particolare alla documentazione – edita e inedita – reperita negli archivî di Siena e Firenze (pp. XI-XXVI). Nato agli inizî del Trecento, apparteneva a una famiglia eminente della città di Colle di Val d'Elsa e partecipò attivamente alla vita politica del comune. La data di morte non è precisabile per la scomparsa di Gano dai documenti d'archivio, ma va probabilmente collocata attorno o dopo la metà del secolo. L'ultima notizia su Gano sarebbe costituita dalla presunta corrispondenza con Petrarca (1353): come altri, Gano avrebbe cercato di dissuaderlo dal trasferirsi a Milano presso i Visconti, inviandogli un sonetto (perduto), a cui Petrarca avrebbe risposto con un'epistola latina (*Disp.* 24). Cesaro mette in luce tutti i punti dubbî della vicenda e quindi formula una nuova ipotesi: il vero autore sarebbe stato il giullare Malizia Barattone, che avrebbe «inventato il mittente, dandogli uno dei nomi piú comuni della Toscana medievale, per rappresentare un qualunque cittadino di Firenze, che […] si sarebbe sentito in diritto di dialogare con Petrarca» sulla sua discussa scelta (p. XXVI).

Nella seconda parte dell'introduzione (pp. XXVI-XLVII) l'editore esamina il *corpus* di Gano, che consta di quattro canzoni morali, un capitolo ternario e due sonetti; fra i tratti peculiari emergono le spiccate finalità didascaliche e parenetiche, che accomunano i due versanti della sua poesia, etico-religioso e amoroso, il primo dei quali è maggioritario e forse costituisce una palinodia della precedente poesia d'amore. Le quattro canzoni presentano sviluppi diversificati: una notevole invettiva contro i sette peccati capitali, che dovette incontrare una discreta diffusione, poiché è tràdita da diciassette mss. (*Udirò tuttavia sanza dir nulla?*); un discorso in persona di Fortuna, con elementi di originalità (p. XXXI), in cui si deplora la condotta di quanti lamentano la sua volubilità, ma dove si indica quale modello di vita non il mendicante che vive di elemosina, bensí, ai vv. 53-65, «il contadino che lavora con sacrificio e confida in Dio» (pp. XXXIX-XL), segno che l'autore si mantiene lontano da estremismi (*I' son la donna che volgo la rota*); una meditazione sui pericoli che derivano dai piaceri della carne, con l'invito al matrimonio come rimedio contro le tentazioni (*Qual uom si veste dell'amor carnale*); una "canzone di conversione", in cui il poeta dichiara di voler rinunciare al mondo per coltivare un'autentica vita spirituale (*Favole d'Elicona vo' lasciare*). All'ambito religioso appartiene infine il sonetto ritornellato *L'amaro colpo della fredda*

Carte Romanze 11/2 (2023): 506-509 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/20631
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

morte, una lucida meditazione sulla morte che attinge a una tradizione consolidata nel Medioevo e che diviene occasione per un invito a rinunciare all'avidità. Queste cinque poesie si sostanziano di una riflessione etico-teologica ridotta a motto sentenzioso, mentre lessico e immaginario danteschi sono piegati a finalità catechetiche legate alla devozione collettiva. Le canzoni morali sono tràdite perlopiú in sezioni unitarie di testi affini per stile e contenuti, che sviluppano tematiche all'epoca assai discusse (e basate sull'antitesi tra piacere e penitenza, ricchezza e povertà…), ma Cesaro sottolinea a buon diritto che dalla lettura di Gano si evince «una coscienza letteraria piú complessa» (p. XXXIII), in virtú di una scelta piú ampia e colta di modelli: dalla Bibbia all'omiletica e alla letteratura laudistica, dai classici, specie i poeti satirici latini, alla poesia del Due-Trecento. Lo studioso puntualizza che pure la presenza di Francescani e Agostiniani a Colle dovette influire su Gano, ad esempio per il tema della povertà e per l'elogio del matrimonio quale soluzione alle tentazioni della carne (*Qual uom si veste dell'amor carnale* 31-45), esortazione formulata nel solco di riflessioni di sant'Agostino. Tutto il *corpus* di Gano, poi, mostra numerosi contatti significativi con la *Commedia*, attraverso il recupero di tessere atte a nobilitare il dettato poetico; si può cosí annoverare l'autore tra gli ammiratori ed emuli di Dante, offrendo ulteriori elementi per lo studio della poesia trecentesca, in cui il dantismo ha un ruolo rilevante (e alternativo al petrarchismo).

Lo scambio di sonetti ritornellati con Antonio Beccari e il capitolo ternario sono invece gli «unici superstiti di una produzione a tema amoroso andata perduta o addirittura rinnegata», per cui si può postulare «una circolazione piuttosto scarsa o circoscritta» (p. XL). Beccari scrisse a Gano di volerlo incontrare, ma di trovarsi nell'impossibilità di partire a causa dell'amore per una fanciulla (*La gran vertú che tanto già percosse*); Gano gli rispose esortandolo ad accettare il volere di Cupido (*Quella ch'acresce, per andar, sue posse*). È una corrispondenza piuttosto di maniera, che ha soprattutto il merito di documentare i legami tra i due poeti. Piú interessante dal punto di vista letterario *Avie Titàn suo carri in su Leone*, narrazione di un sogno in cui Calliope conduce il poeta da Venere, da cui ottiene vendetta contro l'amata indifferente che lo fa soffrire. Questo testo rimanda «a una dimensione elegiaca» (p. XLI) e da qui Cesaro prende le mosse per proporre l'attribuzione a Gano da Colle di un lungo sirventese, *Donne piatose, diventate crude*, il «lamento di una giovane donna per un amore non corrisposto i cui versi centrali sono occupati da un volgarizzamento della morte di Narciso secondo il racconto di *Met.*, III 402-510» (p. XLI). La proposta dell'editore è supportata da argomenti filologici e dall'esame della tradizione (pp. XLI-XLVII), mentre il testo è pubblicato nelle sue due redazioni, ma prudentemente come rima dubbia.

Le rime di Gano si susseguono nell'edizione sulla base del metro (come in Frati 1893), mentre le serie di canzoni e sonetti sono ordinate al loro interno per

numero decrescente di testimoni (cf. p. 194), con la scelta di criterî oggettivi a fronte dell'assenza nella tradizione di tracce di un ordinamento d'autore. Per ogni poesia sono presenti un cappello introduttivo che offre un adeguato inquadramento, una scheda metrica, l'elenco dei testimoni e delle edizioni precedenti; il testo critico è accompagnato da apparato e note di commento a piè di pagina. L'ampio commento si sofferma sulla lingua, sugli aspetti retorico-stilistici e sulle fonti dei componimenti.

Nell'ampia *Nota ai testi* (pp. 115-94) trovano posto la descrizione dei manoscritti, frutto di un meticoloso censimento (pp. 117-53), e la discussione dei loro rapporti, condotta poesia per poesia attraverso un'accurata *collatio* (pp. 153-91); infine, sono esplicitati i criterî di edizione (pp. 192-4).

Questa edizione, che offre la possibilità di leggere il *corpus* di Gano in un testo affidabile e con adeguati supporti esegetici, costituisce una buona base per ulteriori indagini, a partire dal rapporto con Dante, fonte che agisce in vario modo, sia sul piano stilistico sia a livello dei contenuti. Si propongono di seguito alcuni ulteriori accostamenti e spunti di riflessione a integrazione del commento di Cesaro.

- *Udirò tuttavia sanza dir nulla?* 101: «contar non ve 'l porria penna né lingua» richiama, anche nel ritmo, *Par.* VI.63: «che nol seguiteria lingua né penna».
- Per *I' son la donna che volgo la rota* 5: «colu' che tien la suo mano alla gota», Giunta (2023) ha già proposto, in relazione alla «figura dell'uomo che porta la mano alla guancia […] tradizionalmente emblema della melancolia», l'accostamento a *Purg.* VII.107-108: «L'altro vedete c'ha fatto a la guancia / de la sua palma, sospirando, letto» e *Tre donne intorno al cor mi son venute* 19-20: «e 'n su la man si posa / come succisa rosa». Per il congedo di questa canzone Cesaro parla opportunamente di una «cornice agreste» (p. 28), evidente sin dall'affermazione che la composizione è avvenuta «sott'un faggio» (v. 79), chiara memoria di Virgilio, *Ecl.* I.1: «sub tegmine fagi» (non segnalato dall'editore); l'immaginario bucolico induce a riflettere sui vv. 83-84: «Digli che molta roba in picciol vaso / non può capere», per cui si può ipotizzare una diversa interpretazione di *vaso*, che Cesaro riferisce al poeta stesso sulla base di una nota metafora di origine biblica (cf. p. 29): in alternativa potrebbe indicare un testo poetico, analogamente a quanto avviene in un'ecloga di Dante: «hac implebo decem missurus vascula Mopso» (*Ecl.* II.64, per la cui esegesi si rinvia ai commenti *ad locum*), ed essere dunque riferito alla canzone. Con questa seconda lettura si resterebbe comunque nell'ambito del τόπος di modestia.
- *Qual uom si veste dell'amor carnale* 24-28: «Amor chi segue turba la chiarezza / del lume sommo del disio etterno, / ond'io chiaro discerno / che chi di tal color suo panno tinge / di vanità si cinge» rammenta, per alcune scelte les-

sicali e una certa affinità nell'andamento, *Purg.* XVIII.10-12: «il mio veder s'avviva / sí nel tuo lume, ch'io discerno chiaro / quanto la tua ragion parta o descriva»; inoltre, la rima tra *spanda* e *tal vivanda* (vv. 33, 36) ripropone in ordine inverso i rimemi di *Purg.* XXX.143, 145.

- Per *Favole d'Elicona vo' lasciare* 83-88: «O peccator, che fai? / Non perder tempo mentre basta il giorno, / che l'uom che non rauna quand'è state / sentirà nel verno dolori e guai. / Cosí tu averai / s'al tempo eletto tu farai soggiorno», si veda l'analoga apostrofe al peccatore in *Doglia mi reca ne lo core ardire* 75-76: «Dimmi, che hai tu fatto, / cieco avaro disfatto?» (cf. Giunta 2023). Il passo, per il resto, rielabora in modo piuttosto efficace motivi vulgati sulla caducità della vita umana e sul *contemptus mundi*.
- Il regesto delle fonti dantesche proposto da Cesaro per l'invocazione alla musa Calliope in *Avie Titàn suo carri in su Leone* va integrato, a mio avviso, con *Par.* I.22-24: «O divina virtú, se mi ti presti / tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti», da accostare ai vv. 16-19: «Però, Calïopè, il bel sermone / […] / mi presti, 'ntanto che mie ragion diche».
- Segnalerei, infine, che il v. 6 de *L'amaro colpo della fredda morte*: «tra pianti eterni e l'angosciose ambasce», è costruito con materiali danteschi: «etterno pianto» è in *Inf.* IX.44, *ambascia* in relazione alle sofferenze infernali in *Inf.* XXXIII.96, *Purg.* XVI.39 e *Par.* XXVI.133.

Giulio Cura Curà
(Università degli Studi di Pavia)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Frati 1893 = Lodovico Frati, *Gano di Lapo da Colle e le sue Rime*, «Il Propugnatore» n. s. 4/34-35 (1893): 195-226.

Giunta 2023 = Claudio Giunta, *Il canzoniere del moralista*, «Domenica. Il Sole 24 ore» (22/01/2023): 4, anche, con titolo *Sulle «Rime» di Gano da Colle*, in rete, https://claudiogiunta.it/2023/01/sulle-rime-di-gano-da-colle.

NOTIZIE SULLE AUTRICI E SUGLI AUTORI

Beatrice Barbiellini Amidei (beatrice.barbiellini@unimi.it) è Professoressa Associata di Filologia romanza all'Università degli Studi di Milano. Si è occupata di "cantari", lirica trobadorica, letteratura d'oïl, Boccaccio, letteratura umanistica, rivolgendosi a problemi di interpretazione e filologia testuale, rapporti intertestuali. Ha pubblicato edizioni critiche (cantare della *Ponzela Gaia*; *Libro d'Amore*, volgarizzamento del *De Amore* di Andrea Cappellano e altri testi attribuibili a Boccaccio - Accademia della Crusca, Collana Scrittori italiani e testi antichi, 2013), monografie e saggi (ad es. su Guglielmo IX, Arnaut Daniel, Peire Cardenal, Chrétien de Troyes, Marie de France, Cariteo). Ha pubblicato cinque libri e una cinquantina di articoli in sedi nazionali e internazionali.

Raffaele Cesaro (raffaele.cesaro@unina.it) è assegnista di ricerca in Filologia della letteratura italiana presso la Scuola Superiore Meridionale, dove sta lavorando all'edizione critica e commentata del *Contrasto delle donne* di Antonio Pucci. In precedenza, è stato assegnista presso l'Università degli Studi di Salerno (2018-2021) e ha collaborato al progetto *Le rime disperse di Francesco Petrarca: l'altra faccia del Canzoniere*» presso l'Università di Ginevra (2020-2021). I suoi interessi di studio si concentrano sulla poesia minore di area toscana tra Tre e Quattrocento.

Matteo Cesena è dottorando presso l'Università di Siena (ciclo XXXVI, curriculum Lessicografia web-based) con un progetto dedicato allo studio del lessico delle istituzioni pubbliche nelle cronache cittadine veneziane prodotte verso il XIV secolo. Con la tesi magistrale incentrata sull'edizione e sullo studio linguistico del *Trattato cataro* contenuto nel ms. Dublin, Trinity College 269, ha cominciato parallelamente a interessarsi della produzione manoscritta legata all'area alpino-orientale del dominio occitano.

Attilio Cicchella è Ricercatore di Filologia della letteratura italiana presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, incaricato degli insegnamenti di Filologia italiana. Si è occupato, in particolare, della letteratura italiana delle Origini, in specie d'àmbito devoto e dantesco e di questioni di linguistica italiana, in particolare quando queste siano parse dirimenti per l'esegesi delle opere studiate o per la loro definizione dal punto di vista testuale. Dal 2017 collabora con l'Istituto Storico Italiano per il Medioevo nell'àmbito del progetto di ricerca finalizzato allo studio linguistico e filologico dell'*Epistolario* di Caterina da Siena, diventando dall'a.a. 2021-2022 referente dipartimentale dell'accordo di

collaborazione scientifica tra l'Ateneo torinese e l'ISIME. Tali indagini hanno dato come esito piú significativo la pubblicazione dell'edizione critica dell'*Epistolario* della Senese, e di altre ricerche a margine del filone cateriniano, come la stampa dell'edizione dei *Cantari sulla legenda aurea* di Cristofano Guidini, discepolo della santa. È stato inoltre membro del comitato scientifico e organizzativo di alcuni convegni internazionali ed è attualmente coordinatore del *Seminario filologico torinese*, del *Seminario di Filologia medievale e moderna "Luciana Borghi Cedrini"* e delle *Letture dantesche* organizzate dal gruppo studentesco *Per correr miglior acque*. È inoltre membro del comitato redazionale della rivista *Carte Romanze* e della collana *Filologia e Letteratura italiane. Studi e Testi* (Alessandria, Edizioni dell'Orso).

Maria Colombo Timelli (maria.colombo@unimi.it) est professeur à l'Université de Milan. Ses recherches portent principalement sur le moyen français et sur les adaptations en prose des anciens romans et chansons de geste en vers: dans ce domaine elle a publié de nombreux articles et des éditions critiques (*Erec et Enide*, Genève, 2000; *Cligés*, Genève, 2004; Jean Wauquelin; *La Manequine*, Paris, 2010; *Perceval le Galloys*, 5 volumes, 2017-2023); elle a aussi dirigé le *Nouveau répertoire des mises en prose* (Paris, 2014) et sa *Suite* (Paris, 2023). Pour ce qui tient à l'hagiographie, elle s'est intéressée à une *Vie de saint Jean-Baptiste* en vers du XV^e^ siècle (étude et édition en 2012-2013), puis à la *Vie de sainte Catherine* de Jean Miélot (1457) (édition critique: Paris, 2015; études en 2013 et 2016).

Alberto Conte è professore associato di Filologia romanza all'Università di Pavia, dove insegna anche Letteratura provenzale. Oltre a studi sul *lai*, sul *fabliau*, sulla novella italiana antica e sul *Decameron*, ha allestito le edizioni del *Novellino* (2001) e del *Lai du Mantel mal taillié* antico-francese (2013). Allievo di Cesare Segre, ne ha curato una *Bibliografia degli scritti* (2009) e le raccolte di saggi *Ecdotica e comparatistica romanze* (1998) e *Opera critica* (con A. Mirabile, 2014).

Andrea Giraudo è ricercatore in Filologia e linguistica romanza all'Università di Torino. Si occupa prevalentemente di letteratura religiosa occitana (testi valdesi), italiana (Iacopone da Todi) e francese (ha da poco pubblicato Symon, *Romanz des trois anemis. Testo morale in versi del Duecento francese*, edizione critica e commento a cura di A. Giraudo, Modena, Mucchi, 2022). In ambito trobadorico collabora al *CAO Corpus dell'Antico Occitano*.

Margherita Lecco (marg.lecco@gmail.com) ha insegnato Filologia Romanza (come professore associato) presso il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS) della Scuola di Scienze Umanistiche dell'Università di Genova. Fa parte dell'*Editorial Board* della Rivista *L'Immagine*

Riflessa, presso la Genova University Press con-dirige una Collana di testi e studi medievali (*Medioevo e Rinascimento: testi e studi*), e presso le Edizioni dell'Orso di Alessandria la Collana *Testi della Letteratura Anglo-Normanna*. Si occupa di letteratura medievale francese, provenzale, italiana, narrativa e satirica (studi sul *Roman de Fauvel,* sul romanzo del XII e XIII secolo, su *lais* e novelle): *Saggi sul romanzo del XIII secolo,* vol.I e II (edizione di *Wistasse le Moine*), Alessandria 2003 e 2007; *Testi, strutture, immagini in tre manoscritti francesi del XIV secolo*, Milano 2009; *Due Dits del XIV secolo (Dit de la Queue de Renart, Dit de Fauvain),* Alessandria 2009; Huon le Roi, *Il Cavallo Leardo (Le Vair Palefroi)*, Genova 2021; Geffrei Gaimar, *Storie di cavalieri ribelli [dall'Estoire des Engleis],* Alessandria 2022.

MANUEL NEGRI è Dottore in Studi Medievali con Premio Straordinario (curriculum di Filologia Romanza) all'Università di Santiago de Compostela. È ricercatore post-dottorale nel Dipartimento di Filologia Gallega della stessa istituzione e Academic Visitor al Center for the Study of the Cantigas de Santa Maria della University of Oxford. Si occupa principalmente di fonti delle *Cantigas de Santa Maria* composte da Alfonso X e il suo *entourage* nella seconda metà del XIII sec. È membro della Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) e Ricercatore Integrato del Centro de História da Sociedade e da Cultura della Universidade de Coimbra (CHSC).

BEATRICE PERRONE ha conseguito il titolo di dottoressa di ricerca in Linguistica Italiana (L-FIL-LET/12) presso l'Università del Salento e l'Università di Vienna. È professoressa a contratto presso l'Università di Macerata, dove insegna Lingua italiana e scrittura per i media (M-Z), e assegnista di ricerca presso l'Università del Salento. Dal 2016 è redattrice per il "Lessico Etimologico Italiano". È autrice di diversi articoli pubblicati su riviste scientifiche di settore e di divulgazione scientifica.

THOMAS PERSICO è ricercatore di Filologia della Letteratura italiana (Rtd-B) presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere dell'Università degli studi di Bergamo. Si occupa di Dante e della sua esegesi, di metrica italiana medievale e moderna, del rapporto tra poesia e musica. Ha curato con Attilio Cicchella l'edizione dei *Cantari sulla 'Legenda aurea'* di Cristofano Guidini. In corso di pubblicazione è l'Edizione Nazionale del *Comentum* di Alberico da Rosciate alla *Divina Commedia*, con Marco Petoletti. Da marzo 2023 è collaboratore e membro del comitato scientifico del progetto europeo (ERC) "Laudare, The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts through Melody (12th-16th centuries)" diretto da Francesco Zimei (Università di Trento).

Riccardo Regis insegna Linguistica italiana all'Università di Torino. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la dialettologia italiana e romanza, la sociologia del linguaggio e il contatto linguistico. Il suo volume piú recente, scritto a quattro mani con Matteo Rivoira, è *Dialetti d'Italia. Piemonte e Valle d'Aosta* (Carocci, 2023).

Matteo Rivoira è docente di Linguistica italiana all'Università di Torino. I suoi studi riguardano principalmente la dialettologia e le minoranze linguistiche. È direttore dell'Atlante Linguistico Italiano.

Maria Rosso è professore ordinario di Letteratura Spagnola presso l'Università degli Studi di Milano. Ha studiato testi e temi che coprono un'ampia traiettoria cronologica della letteratura spagnola, dal Medio Evo al Novecento, occupandosi di questioni filologiche, di intertestualità, di rapporti interculturali e dell'evoluzione ideologica di temi tradizionali (come la favola esopica, ma anche il patto diabolico e la stregoneria). Attualmente si occupa del trattamento letterario della violenza, soprattutto di genere, in prospettiva diacronica. Resta centrale l'interesse per l'opera cervantina e la letteratura dei Secoli d'Oro. Ha curato un'edizione critica delle opere di Garcilaso de la Vega (pubblicata dalla Real Academia Española, 1990), del *Fabulario* di Mey (Napoli, 2015) e della *Novela del más desdichado amante* di Jacinto Abad de Ayala (Madrid, 2021).

LIBRI RICEVUTI

Gian Mario Anselmi, *Dante, il Medioevo e il nostro tempo*, Bologna, Pàtron, 2022.

L'Âtre périlleux. Roman arthurien du XIII^e siècle, édition bilingue établie, traduite et présentée par Laurence Mathey-Maille et Damien de Carné, Paris, Honoré Champion, 2022.

Lorenzo Bacchini, Francesco Brenna, Barbara Fanini, Giulio Vaccaro, Giulia Virgilio, Valerio Zanetti (a c. di), *L'italiano e la scienza tra Medioevo e Rinascimento. Le vie della lingua, della letteratura, dell'arte*, Firenze, Cesati, 2022.

Davide Battagliola, *Il «Libro di Costumanza». Fonti, tradizione, testi*, con una premessa di Maria Luisa Meneghetti, Milano, Ledizioni, 2022.

Hélène Casanova-Robin, *Diane et Acteon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

Alessio Collura, *«Apres que Adam fon gitatz de paradis». Una leggenda occitana sul legno della Croce*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.

Giuseppe Crimi, Luca Marcozzi, Anna Pegoretti (a c. di), *Santi, giullari, romanzieri, poeti. Studî per Franco Suitner*, Ravenna, Longo, 2022.

Francesca Cupelloni, *La lingua di Antonio Pucci. Indagini su lessico, sintassi e testualità*, premessa di Luca Serianni, Firenze, Cesati, 2022.

Prunelle Deleville, *Métamorphose des «Métamorphoses». La réécriture de la version Z de l'«Ovide moralisé»*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

Fabliaux. Racconti comici medievali, a c. di Gian Carlo Belletti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.

Marcello Fagiolo (a c. di), *Dante, Leonardo, Raffaello: la «Divina Consonanza» di arte e poesia*, Roma, Gangemi, 2022.

Sara Ferrilli, *«Per raggio di stella». Cecco d'Ascoli e la cultura volgare tra Due e Trecento*, Ravenna, Longo, 2022.

Giulia Gaimari, *Per amore di giustizia. Dante fra diritto, politica e teologia*, Ravenna, Longo, 2022.

Francesco Guicciardini, *Lettere (1499-1540)*, a c. di Paola Moreno, Torino, Einaudi, 2022.

Giuseppe Ledda (a c. di), *Dante e le enciclopedie medievali*. Atti del Convegno internazionale di Studî, Ravenna, 9 novembre 2019, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2023.

Leyla M. G. Livraghi, Gaia Tomazzoli (a c. di), *«Per intelletto umano / e per autoritadi». Il contesto di formazione e diffusione culturale del poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2023.

Carte Romanze 11/2 (2023): 515-516 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/22149
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

Salvatore Luongo (a c. di), *La Filologia romanza e Dante. Tradizioni, esegesi, contesti, ricezioni*. Atti del XIII Congresso della Società Italiana di Filologia Romanza, Napoli, 22-25 settembre 2021, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023.

Simone Marcenaro, *La società dei poeti. Per una nuova sociologia dei trovatori*, premessa di Maria Luisa Meneghetti, Milano · Udine, Mimesis, 2023.

Mira Mocan, *Immagine, figura, astrazione. Le geometrie del testo nella «Commedia» di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2022.

Paola Mondani, *Cursus in fabula. Ritmo e retorica nella novellistica da Boccaccio al Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2022.

Francesco Montorsi, *Mémoire des Anciens. Traces littéraires de l'Antiquité aux XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Genève, Droz, 2022.

Panuccio del Bagno, *Rime*, a c. di Nicola Panizza, Roma, Salerno Editrice, 2022.

Marco Polo, *Le Devisement dou Monde. Version catalane (K)*, éd. par Irene Reginato, Paris, Classiques Garnier, 2022.

Riccardo Raimondo, *Le phénix poète et les alouëtes. Traduire les «Rerum vulgarium fragmenta» de Petrarque en lange française (XVI^e^-XXI^e^ siècle): histoires, traditions et imaginaires*, Oxford · Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Wien, Peter Lang, 2022.

Franca Strologo, *Il caso dell'«Orlando» laurenziano*, Ravenna, Longo, 2023.

Benedetto Varchi, *Capitoli burleschi*, a c. di Selene Maria Vatteroni, Roma, Salerno Editrice, 2022.